



**HAL**  
open science

# Dénaturaliser le musée, pluraliser les savoirs : une ethnographie des services patrimoniaux du Muséum d'histoire naturelle de Toulouse

Magali Dufau

## ► To cite this version:

Magali Dufau. Dénaturaliser le musée, pluraliser les savoirs : une ethnographie des services patrimoniaux du Muséum d'histoire naturelle de Toulouse. Anthropologie sociale et ethnologie. Université de Toulouse, 2025. Français. <NNT : 2025TLSEJ018>. <tel-05538862>

**HAL Id: tel-05538862**

**<https://theses.hal.science/tel-05538862v1>**

Submitted on 5 Mar 2026

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

---

Dénaturaliser le musée, pluraliser les savoirs. Une  
ethnographie des services patrimoniaux du Muséum d'histoire  
naturelle de Toulouse

---

Thèse présentée et soutenue, le 27 mai 2025 par

**Magali DUFAU**

**École doctorale**

TESC - Temps, Espaces, Sociétés, Cultures

**Spécialité**

Anthropologie sociale et historique

**Unité de recherche**

LISST - Laboratoire Interdisciplinaire Solidarités, Sociétés, Territoires

**Thèse dirigée par**

Nicolas ADELL

**Composition du jury**

Mme Alice L. CONKLIN, Présidente, Ohio State University

Mme Manuelina Maria DUARTE CÂNDIDO, Rapporteur, Universidade Federal de Goiás

Mme Jessica DE LARGY HEALY, Examinatrice, Université Paris Nanterre

M. Julien BONDAZ, Examineur, Université Lyon Lumière

M. Guillaume BLANC, Examineur, Université Rennes 2

M. Nicolas ADELL, Directeur de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

---

# Remerciements

« La tour Eiffel n'a pas été construite seulement par Gustave et ses petits bras musclés. L'idée, la construction et même les plans du monument sont issus d'une mise en commun de savoirs, de réflexions, d'une somme de volontés, d'un collectif. Or ce dernier est bien trop souvent ignoré, volontairement ou non, pour laisser place au récit de l'individu solitaire, à l'inspiration fulgurante. C'est pourquoi ce mythe du génie est éminemment politique. Un plus juste regard sur les inventions, les créations, les découvertes, laisserait entrevoir une aventure humaine qui se conjugue toujours au pluriel et dans laquelle les liens et les échanges sont bien plus importants que les destinées personnelles. On verrait que les médiocrités mises en commun peuvent créer du sublime, qu'un individu seul, aussi supposé génie qu'il soit, ne peut pas grand-chose ».

Guillaume MEURICE, *Petit éloge de la médiocrité*, 2023 : 37-38.

« Une aventure humaine qui se conjugue toujours au pluriel et dans laquelle les liens et les échanges sont bien plus importants que les destinées personnelles », voilà qui correspond assez bien à la manière dont j'ai vécu ces années de thèse. Les réflexions que je partage dans ce travail sont moins les « résultats » d'« analyses » formulées à partir des « données » recueillies auprès d'« informateurs » que le fruit de discussions approfondies avec des collègues dont j'ai partagé le quotidien professionnel au musée et qui ne cessent de se questionner sur le rôle de leur institution et sur leur rôle dans l'institution. J'ai témoigné de mon attachement à cette dynamique collaborative en diverses occasions, partageant l'écriture d'un article ou la parole lors d'une communication. J'ai la conviction que cette pensée collective est bien plus fertile que mes réflexions individuelles. Au moment d'assumer seule le

contenu de cette thèse, il m'est d'autant plus nécessaire de remercier les nombreuses personnes auprès de qui j'ai puisé mon inspiration.

Je remercie Nicolas Adell d'avoir accepté de diriger ce projet de thèse, de m'avoir accompagnée avec bienveillance et d'avoir su m'orienter tout en respectant ma manière d'avancer, parfois sinueuse. Je tiens également à exprimer ma gratitude aux membres de mon comité de suivi de thèse, Baptiste Buob et Guillaume Blanc, pour leurs remarques éclairantes et leurs encouragements à chaque étape du travail.

Cette recherche est entièrement dédiée au muséum d'histoire naturelle de Toulouse, ses collections, ses expositions et ses équipes. Je remercie infiniment Francis Duranthon, directeur du muséum (2011-2025) et désormais retraité, ainsi qu'Isabel Nottaris, directrice adjointe du muséum (2017-2024) et actuellement directrice de l'Office de coopération et d'information muséales - OCIM, de la confiance qu'il m'ont témoignée tout au long de la mise en œuvre de cette recherche. Une confiance qu'ils m'ont par ailleurs renouvelée à plusieurs reprises à l'occasion de projets élaborés de concert avec le musée telles que la participation au cycle de formation des étudiants du master professionnel d'expertise ethnologique en patrimoine immatériel (2020-2022) et les recherches culturelles participatives sur les collections en provenance du Bénin (2022-2023). Je remercie également tous les responsables de service, Pierre Dalous et Alexandre Mille à la conservation, Virginie Laurent aux expositions, Charles-Henri Morille à la médiation, Audrey Bonniot aux bibliothèques, Valérie Bernard à la saison culturelle et Anne Blanquer-Maumont aux éditions de m'avoir permis d'entrer dans le quotidien des activités de leurs équipes.

Je remercie toutes celles et ceux qui m'ont laissé voir le muséum non pas comme une institution figée mais comme un espace habité, traversé d'engagements, de convictions parfois contradictoires mais toujours animées par une volonté de transmission. Ce sont vos voix qui ont donné chair à ce terrain : Brian Aiello, Eva Béguet, Guillemette Bourdillon, Peggy Cabot, Olivier Cadenne, Henri Cap, Marie-Françoise Carillo, Lisa Cocrelle, Bertrand Cosson, Anne-Cécile Coulet, Maud Dahlem, Aurore David, Yanaël Delpech, Cécile Donavy, Paul Dur, David Durou, Guillaume Fleury, Marien Fusari, Élodie Guiraud, Marie Hamida, Anne Hauradou, Laurent Koess, Yves Laurent, Grégoire Laporte, Samuel Larrieu, Fabien Laty,

Ludovic Lavechin, Nicolas Mallet, Stéphane Mountels, Julie Maigne, Fiora Marfaing, Aurélie Nakache, Mathieu Naudan, Lina Neuhausser, Meryem Ouertani, Boris Presseq, Manon Roblet, Lucile Savigny, Fanny Szajngarten, Magali Thibaud, Elsa Van Hees et Julia Vila. Merci à tous et toutes de votre accueil chaleureux, votre disponibilité et votre confiance. Un grand merci également à Karim Attia, Claire Bernard, Patricia Cazeneuve, Florian Clochard, Valérie Delforno, Nelly Faria, Cédric Gintrand, Sophie Vora-Malpel ainsi que les agents d'accueil, des services administratifs, techniques et de la sécurité. Les mots me manquent pour remercier comme il se doit Sylviane Bonvin-Pochstein et Clotilde De Maria à la fois pour leur accueil dans le quotidien de leurs missions, leur confiance dans mon travail mais aussi leur générosité, leur amitié et leur soutien indéfectible et inconditionnel. Cette thèse n'existerait pas sans leurs encouragements constants.

Ce travail fut pour moi l'occasion de m'inscrire dans différents réseaux de recherche sur les études patrimoniales et muséales, ajoutant à mes réflexions anthropologiques des perspectives pluridisciplinaires. Je veux exprimer ici toute ma gratitude à Hélène Guiot et Pascale de Robert : leur implication au muséum de Toulouse m'a offert des moments privilégiés d'observations et d'échanges sur leurs travaux. Je les remercie de leur enthousiasme à partager et transmettre leurs savoirs. Pour les éclairages méthodologiques et théoriques qu'ils ont partagés lors d'ateliers doctoraux et séjours d'étude et de recherche, je remercie également Felicity Bodenstein, Saskia Cousin, Benoît De l'Estoile, Didier Houénou, Damiana Otoi, Anna Seiderer et Margareta von Oswald. Je remercie également mes collègues jeunes chercheur·es et professionnels du patrimoine grâce auxquels ces temps de formation se prolongeaient en discussions théoriques puis en moments de convivialité qui furent d'un grand soutien : merci à Anouk Delaître, Daniel Abidjo, Alphalik Adamou, Marion Bertin, Claire Brizon, Anaïs Clara, Clémentine Debrosse, Sylvestre Edjekpoto, Alexandre Girard-Muscagorry, Olivia Guiragossian, Martin Hullebroeck, Danilo Lovisi et Pauline Monginot.

Je remercie également l'équipe administrative du Laboratoire Interdisciplinaire Solidarités, Sociétés, Territoires (LISST) pour son soutien logistique et financier lors de l'organisation de certaines missions et événements scientifiques, en particulier Michael Pouzenc, Caroline Datchary, Marie Knibiehler et Delphine Burnier-Granjoux.

Merci aux membres du laboratoire pour les riches échanges et le soutien qu'ils m'ont témoigné : Laurence Charlier, Jérôme Courduriès, Laurent Gabail, Anne-Sophie Giraud, Mélanie Jacquemin, Laurent Legrain, Guillaume Rozenberg pour le Centre d'anthropologie sociale mais aussi Sébastien Rayssac (LISST-DR), Stéphanie Lima et Fatima Qacha (LISST-CERS).

Comme toutes les thèses réalisées sans financement dédié, celle-ci s'est déroulée dans des conditions de fragilité à la fois financières et psychologiques. Je remercie tout notre collectif de doctorant·es, très investi·es sur ces sujets, pour leur soutien et leur solidarité lors des moments de doutes et d'épisodes dépressifs : Marine Bobin, Chloé Chassagnac, Coline Desq, Anouk Delaître, Benjamin Duberland, Sara Kerboas, Lora Labarère, Caroline Laurent, Théo Lebouc, Elise Marcia, Domitille Mignot-Floure, Cécile Natali, Sofia Péquignot, Hanan Sfalti et Estelle Tzozis.

Pour terminer, je souhaite adresser mes remerciements les plus chaleureux à mes proches pour leur écoute bienveillante et leurs encouragements inlassables, même à distance : milles mercis à Clotilde, Sylviane, Manon, Mathieu, Théo, Amélie, Noémie, Roxane, Perrine, Audray, Victor, Laetitia, Aude, Sandrine, Marion, Anna, Antonin, Yasmine, Clara, Alix, Samuel et Abdul.

Enfin, merci à ma famille de m'avoir toujours soutenue, parfois sans comprendre exactement ce que je faisais, mais sans jamais douter que je finirais par y arriver : Roger, Josette, Henri, José, Jean-Pierre, Régine, Caroline, Jean-Baptiste, Auxane, Laurence, Annick, Christopher et surtout mes sœurs Marina et Anaïs, ma mère Christine et mon père Claude. Une pensée pour celles et ceux qui sont partis sans voir l'aboutissement de ce travail mais qui, j'en suis sûre, ont continué de veiller sur moi sous une forme ou une autre : Henri, Rosette, Florence, Anthony et Colette. Merci à tous et toutes de votre patience, de votre confiance et de votre affection sans lesquelles je n'aurai jamais réussi à accomplir ce long marathon académique.



Figure 1. Vue extérieure du Muséum de Toulouse et du jardin botanique Henri Gausson  
(Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

# Préambule

En juillet 2012, je profite de vacances universitaires pour rendre visite à mes parents qui viennent de s'installer à Toulouse. Avec l'une de mes sœurs, nous décidons d'explorer la ville. Nous traversons le canal du Midi, parcourons l'allée des Demoiselles, flânon dans le quartier du Busca et nous arrivons à l'arrière du Jardin des plantes. En remontant l'allée principale, nous admirons les statues qui agrémentent le jardin, des copies d'œuvres conservées aux Augustins, le musée des beaux-arts de la ville. Près du portail de l'entrée principale, c'est le moulage d'un crâne de Tricératops qui attire notre curiosité. Nous comprenons la raison de sa présence quelques mètres plus loin lorsque nous apercevons l'immense baie vitrée qui fait office d'entrée dans le muséum d'histoire naturelle (MHNT).

Nous revenons le visiter quelques jours plus tard, accompagnées de nos parents. Dans le hall, nous découvrons l'ancien cloître du couvent des Carmes déchaussés et son architecture de brique toulousaine. La toiture de verre inonde de lumière cet espace surnommé le GRAND CARRÉ<sup>1</sup>. Au centre, sur un piédestal encerclé de bancs, se dresse un éléphant naturalisé<sup>2</sup> qui prend place en majesté dans cet espace d'accueil et accapare l'attention du public. Il est surmonté de la reconstitution d'un squelette de *Quetzalcoatlus* - une espèce de ptérosaure - exposée comme figée dans son vol. Sur la droite, un immense mur végétal orne la paroi qui sépare le musée du théâtre voisin, le Sorano. Le programme du musée est d'ores et déjà énoncé : botanique, zoologie, paléontologie, les disciplines maîtresses des sciences naturelles sont illustrées par des spécimens de grande taille qui impressionnent autant qu'ils suscitent la curiosité. Petits et grands sont plongés dans leur contemplation, la file d'attente paraît moins longue. Après avoir acheté nos billets, nous passons les portiques et accédons à l'exposition permanente.

---

<sup>1</sup> Le GRAND CARRÉ et les autres dénominations de salles mentionnées entre guillemets sont les termes par lesquels sont désignés ces espaces en interne dans les différents services du musée.

<sup>2</sup> Cet éléphant est évoqué plus en détails dans le chapitre 4.

Le premier espace est un lieu de circulation : devant nous, l'accès au JARDIN BOTANIQUE HENRI GAUSSEN - JBHG ; à droite, l'escalier d'accès aux étages. À gauche, le MUR DES ÉLÉMENTS expose un échantillon représentatif de la diversité des collections. Il s'organise sous la forme d'un tableau évoquant la classification des éléments de Mendeleiev. Au centre, le DROGUIER est constitué d'anciens mobiliers de pharmacie en bois réutilisés comme vitrines. Le fil conducteur à la fois scientifique et philosophique<sup>3</sup> qui sous-tend ces deux dispositifs n'est pas évident à comprendre. Comme la plupart des visiteurs et visiteuses, nous ne nous attardons pas et nous dirigeons vers la première partie de l'exposition intitulée TERRE PLANÈTE ACTIVE - TPA.

Au riche échantillonnage de minéraux aux formes et aux couleurs variées succèdent des fragments de météorites et d'impactites<sup>4</sup>, des roches volcaniques aux formes d'orgues ou de *pillow lava*<sup>5</sup> ainsi que des roches sédimentaires. Le discours de ces salles consiste à expliquer aux publics que même si les minéraux et les roches ne font pas partie du vivant, ils ne sont pas inertes pour autant. Les collections permettent d'évoquer les formations géologiques, les mouvements des plaques telluriques, le fonctionnement du système solaire ainsi que des phénomènes comme l'érosion ou le volcanisme. Le contenu scientifique est riche et dense, je peine à l'assimiler pleinement mais je suis déjà à la traîne. Je m'adapte au rythme de ma famille et je quitte la salle. Ce jour-là, je ne relève pas encore que la dernière roche exposée, un stromatolithe, formé grâce à l'activité de cyanobactéries, permet de faire le lien avec la suite du parcours et d'introduire les collections biologiques.

Après les collections de géologie et de minéralogie vient la thématique ORDRE DU VIVANT - ODV. C'est là qu'est abordée la notion d'espèce. Le dispositif muséographique central de cet espace est le MUR DES SQUELETTES constitué d'une

---

<sup>3</sup> Le document interne *Les 5 éléments. Discours notionnel officiel*, daté du 15 mai 2008, mentionne les diverses clefs de lecture du parcours du muséum : scientifique bien sûr mais aussi philosophique et poétique. Il est notamment précisé que « la science, ses démarches, ses données actualisées [...] forment la base du propos de cet établissement de culture scientifique » mais aussi qu'il s'agirait d'en parler « en restant ouvert à l'existence d'autres clefs, d'autres approches, d'autres regards, d'autres cultures », notamment « par une lecture poétique de la nature » (2008 : 1).

<sup>4</sup> Les impactites sont des roches terrestres déformées par l'impact d'une météorite.

<sup>5</sup> Les *pillow lava* sont des roches magmatiques qui se forment dans l'eau et prennent une silhouette évoquant des oreillers.

double paroi de verre séparant le bâtiment historique du jardin botanique. Il abrite entre ces deux baies vitrées soixante-seize squelettes authentiques d'espèces contemporaines mises en scène dans des positions dynamiques - de course, de vol, de nage - et dans des scènes de chasse ou de reproduction. La mise en avant de la dimension esthétique de l'accrochage, notamment par des jeux d'éclairage et sans cartels explicatifs, invite les visiteurs à deviner à qui appartiennent ces squelettes. Deux écrans de médiation sont à disposition pour qui souhaite explorer les informations sur les différentes espèces. On y retrouve aussi une explication des principes de l'anatomie comparée ainsi que sur le travail au long cours qu'a représenté le démontage, le nettoyage et le réassemblage des squelettes en position dynamique. Le long de ce mur, un calamar géant<sup>6</sup> est suspendu au plafond et attire l'attention des visiteurs. Il permet à l'équipe de médiation d'évoquer la différence entre mollusques et vertébrés. Dans la continuité, c'est le squelette d'un rorqual commun, une espèce de baleine à fanons, qui est exposé au-dessus d'un banc circulaire tout à fait bienvenu pour apporter un moment de respiration dans la visite. Cet espace constitue une sorte de sas stratégiquement investi par les agents de médiation. Ils mènent un grand nombre de leurs offres - visites ou caddies de médiation - « *sous la baleine* ». Au-delà de la grande paroi noire qui le délimite se poursuit la visite.

Nous découvrons alors un autre dispositif pédagogique incontournable du muséum : le cladogramme. Cette fois-ci, ni collections, ni esthétisme de mise en scène mais une illustration en trois dimensions d'une discipline majeure des sciences naturelles : la cladistique - ou classification phylogénétique. Le niveau d'informations s'avère un peu trop élevé pour moi : à ce moment-là, je ne comprends pas ce cladogramme qui ne m'éclaire pas sur la phylogénie mais au contraire commence à générer de la confusion dans mon esprit. Or la classification phylogénétique - c'est-à-dire l'organisation des espèces par système de parenté en fonction de leur proximité génétique - constitue par la suite le principe muséographique d'exposition des spécimens naturalisés, des moulages et des fluides. Les vitrines présentent d'abord brièvement microbes et bactéries au moyen de loupes binoculaires puis la lignée verte illustrée par des collections de plantes

---

<sup>6</sup> Il s'agit ici d'une sculpture peinte représentant un calamar et non d'un spécimen authentique.

sèches et de graines. Des moulages de champignons nous introduisent ensuite dans la branche des eucaryotes - les organismes vivants constitués de cellules à noyaux. Les noms de clades, de familles et d'espèces se succèdent : j'atteins les limites de mes capacités d'attention envers les informations scientifiques. J'abandonne alors ma lecture attentive des panneaux pour déambuler plus simplement devant les vitrines et admirer la quantité impressionnante des collections ainsi que leur beauté, soulignée par des accrochages discrets qui mettent en avant l'esthétisme des spécimens. Des coraux jusqu'aux oiseaux en passant par toute sorte d'insectes, de poissons, de mammifères et de reptiles, le couloir nous ramène vers le cladogramme et au pied de l'escalier qui donne accès à l'étage. Nous sommes là depuis plus d'une heure mais nous n'en sommes pourtant qu'à la moitié du parcours.

C'est alors que nous entamons un voyage dans le temps. Au pied de l'escalier, la naissance de notre planète, il y a plusieurs milliards d'années. Chaque marche nous rapproche de l'apparition de la vie, il y a près de 550 millions d'années. Au premier étage, l'espace CONTINUUM ET RUPTURES - C&R aborde la paléontologie. La diversité du vivant qui était jusqu'alors présentée de manière classificatoire se complexifie avec l'ajout de cette perspective diachronique. Trois couloirs se succèdent. Le premier est consacré au paléozoïque - autrefois appelé ère primaire. Cette période est marquée par le développement d'une grande diversité des formes de vie, d'abord en milieu aquatique, représenté dans les vitrines de gauche, puis en milieu terrestre, sur le socle de droite. Au fond du couloir, un kiosque matérialise la première grande extinction massive qui libère une niche écologique pour le développement de nouvelles espèces. Le couloir suivant est dédié au mésozoïque - anciennement ère secondaire. Aux côtés des dinosaures qui concentrent toute l'attention du public, en particulier celle des enfants, sont présentés les ichtyosaures, vivant dans l'eau, et les ptérosaures, dans les airs. Peu de monde prête attention dans le détail aux collections qui illustrent l'apparition des angiospermes - autrement dit des plantes à fleurs - ou des premiers mammifères. Au fond du couloir : un nouveau kiosque, une nouvelle extinction massive. La célèbre disparition des dinosaures et, plus largement, d'un grand nombre d'espèces prédatrices des mammifères favorise l'évolution de cette classe ainsi que sa diversification. Le troisième couloir est consacré au cénozoïque, une période longtemps divisée en

deux ères, tertiaire et quaternaire, pour distinguer l'apparition du genre *Homo* parmi les autres mammifères. Alors que les collections des salles précédentes étaient majoritairement constituées de moulages, copies des rares spécimens authentiques sur lesquels se fonde la discipline paléontologique, ce couloir présente une plus grande quantité de fossiles découverts sur des sites de fouilles de la région comme dans les phosphorites du Quercy. Le principal dispositif muséographique de cet espace est constitué d'une sorte de diorama revisité selon un *design* moderne qui évoque la faune du quaternaire. Il comprend les squelettes d'un rhinocéros laineux, d'une hyène des cavernes, d'un néandertalien, d'un mégacéros et enfin d'un des nombreux spécimens d'ours des cavernes qui font la réputation du muséum de Toulouse. Au fond du couloir, une large vitrine nous ramène il y a près de 17 millions d'années, au Miocène inférieur, avec une focale sur les collections provenant de la commune de Montréal-du-Gers. Là, dans une ancienne carrière, un important gisement fossilifère fut découvert en 1987 et acquis par la Ville de Toulouse en 1997 ce qui explique la présence d'un espace dédié. Toutefois, lors de cette première visite, la chronologie et la provenance géographique de cette vitrine ne me semblent pas vraiment distinctes du reste du couloir.

Dans un kiosque contigu à la vitrine de Montréal-du-Gers se trouvent les collections préhistoriques. Les objets exposés sont peu nombreux : cette salle n'est pas du tout représentative de l'ampleur des collections conservées en réserve. Pourtant, les préhistoriens de la région toulousaine furent précurseurs dans l'élaboration de cette discipline et leurs campagnes de fouilles ont grandement contribué à alimenter les collections du musée. Le kiosque n'en présente qu'un maigre échantillon. L'avantage, c'est que la visite est plus rapide, ce qui est appréciable. En effet, la fatigue se fait sentir dans notre groupe et elle est encore plus perceptible autour de nous, chez les familles contraintes de s'adapter au rythme, à la capacité d'attention, à l'excitation ou à l'épuisement de leurs enfants. Nous entrons enfin dans la dernière salle du parcours permanent.

Face à nous, une paroi nous renseigne sur la thématique à venir : les GRANDES FONCTIONS DU VIVANT ou selon la formule raccourcie en interne GRANDES FONCTIONS - GF. À cet instant, nous avons le choix entre deux entrées opposées l'une à l'autre. Le reste de la salle ne comporte par ailleurs ni couloirs, ni fléchage d'un

sens de visite. Nous y trouvons des vitrines qui mettent en regard les collections botaniques, zoologiques et culturelles. Ce choix de mêler des collections mixtes me semble à ce moment-là surprenant mais original. D'ailleurs, cette pratique issue des musées de sciences tend à se développer ces dernières années dans les expositions temporaires même au sein des musées d'arts<sup>7</sup>. Ces fameuses grandes fonctions font référence à une terminologie issue des sciences naturelles et en particulier de la biologie : elles désignent la manière dont les organismes vivants s'adaptent à leur environnement pour répondre à leurs besoins fondamentaux et pour survivre. Afin d'illustrer cinq de ces fonctions, la salle est divisée en autant de sections associées à une couleur : se reproduire en rose, se protéger en rouge, communiquer en bleu, se déplacer en vert et se nourrir en orange. Ces couleurs, visibles par rétroéclairage des socles des vitrines, aident ainsi à se repérer dans les différentes fonctions.

Après une visite de près de deux heures, nous n'avons plus l'énergie nécessaire pour découvrir les collections vivantes du JARDIN BOTANIQUE HENRI GAUSSEN - JBHG. Il ne doit pas être confondu avec le Jardin des plantes, bien plus vaste et d'accès libre, dans l'enceinte duquel se trouve le muséum. Le JBHG se déploie du côté sud du musée, le long du mur des squelettes, et fait partie du parcours de visite. Néanmoins ses collections sont gérées par une équipe rattachée à la faculté de pharmacie de l'université Toulouse Paul-Sabatier. Le dispositif central prend la forme d'une spirale ethnobotanique : les plantes n'y sont pas exposées par famille mais selon leurs usages. À l'extérieur de la spirale se trouvent les plantes alimentaires comprenant notamment une diversité de céréales. Viennent ensuite les plantes artisanales et industrielles : les plantes tinctoriales, dont le fameux pastel qui a longtemps fait la prospérité de Toulouse et des autres grandes villes du pays de Cocagne, mais aussi les plantes textiles et sucrières. La spirale se resserre ensuite sur la présentation d'une grande variété de plantes médicinales classées par propriétés. Au centre, une mare est encerclée de plantes toxiques qui, à faible dosage, entrent tout de même dans la composition de certains remèdes. Du côté ouest du jardin, plusieurs serres présentent les particularités d'adaptation à différents

---

<sup>7</sup> Je pense ici notamment à l'exposition *Madagascar. Arts de la Grande Île* présentée au musée du quai Branly - Jacques Chirac en 2018-2019 qui s'ouvrait par une présentation générale de l'île avec quelques spécimens des collections zoologiques prêtés par le Muséum national d'histoire naturelle.

milieux. Dans la serre tropicale sèche, les nombreux cactus (Amérique) et euphorbes cactiformes (Afrique) permettent d'évoquer la notion de convergence évolutive qui a conduit les feuilles de ces deux familles de plantes à s'adapter en prenant la forme d'épines. La serre tropicale humide, un milieu fortement concurrentiel pour les végétaux afin d'accéder à la lumière, permet d'évoquer différentes stratégies d'adaptation, telles que l'épiphytisme - autrement dit le fait d'utiliser d'autres plantes comme support pour croître. Une dernière serre est consacrée aux plantes insectivores.

Lors de ma deuxième visite au muséum, un an plus tard, je consacre ma visite exclusivement à la découverte de l'exposition temporaire *Ours, mythes et réalités* (2013-2014). La mise en dialogue pluridisciplinaire des collections s'articule de manière efficace et complémentaire. Le parcours expose les spécimens naturalisés des différentes espèces d'ours en évoquant leur mode de vie et leur régime alimentaire. Il déploie là un axe naturaliste auquel le public peut s'attendre. Mais il permet aussi d'écouter différents contes populaires qui mettent en scène une représentation hybride de l'ours avec des récits recueillis aussi bien en lointaine Sibérie que dans les Pyrénées voisines, tel que le célèbre *Jean de l'Ours*. La perspective historique proposée dans les salles inclut par ailleurs tout autant l'évolution de l'espèce depuis les ours des cavernes que les représentations culturelles associées à cet animal depuis les montreurs d'ours du moyen âge jusqu'à l'apparition des *Teddy bears*. Le muséum de Toulouse fait de cette perspective pluridisciplinaire une véritable marque de fabrique dans la conception de ses expositions temporaires comme je l'observe les années suivantes au cours de mon travail de terrain avec :

- *Les Savanturiers* (2015-2016), une exposition réalisée à l'occasion des 150 ans d'ouverture du muséum et qui met à l'honneur les grandes figures de collectionneurs et de savants qui ont participé au développement du musée et à l'enrichissement de ses collections,
- *NAC - Nouveaux animaux de compagnie* (2016-2017), une exposition-dossier, au format restreint, dédiée à ce phénomène de société que constitue le succès des nouveaux animaux de compagnie, tout en

soulignant les divers enjeux autour de la capture et la possession d'espèces protégées,

- *Rapaces* (2017-2018), une exposition qui présente la diversité de ce groupe cladistique mais aussi ses « supers pouvoirs »<sup>8</sup> qui inspirent les recherches en biomimétisme. En parallèle, des prêts obtenus auprès des autres musées municipaux illustrent diverses représentations mythologiques des rapaces parmi lesquels Horus, le dieu pharaon de l'Égypte antique, Garuda, la monture de Viṣnu dans les récits hindouistes (tous deux conservés au musée Georges-Labit) ou encore la chouette d'Athéna frappée sur les monnaies de la Grèce antique (musée Saint-Raymond),
- *Île de Pâques, le nombril du monde ?* (2018-2019), une exposition qui au-delà des célèbres *moai* de pierre ou de bois s'intéresse également aux particularités environnementales de l'île ainsi qu'à celles de l'ensemble de la Polynésie,
- *Oka Amazonie, une forêt habitée* (2019-2023), une exposition qui présente l'entre-deux culturel que vivent les communautés amazoniennes ainsi que les enjeux environnementaux et sociétaux auxquels elles font face (déforestation, pollution des sols et des ressources, exode urbain, etc.),
- *Magies, sorcelleries* (2020-2022), une exposition qui rassemble dans une exposition co-conçue avec le musée des Confluences (Lyon) diverses formes de magies à travers le temps jusqu'à l'essor des spectacles d'illusion,
- *Momies, corps préservés, corps éternels* (2022-2023), une exposition qui s'intéresse à la conservation des corps à partir de modèles de momies

---

<sup>8</sup> L'offre scolaire de cycle 1 (école maternelle) créée à cette occasion s'appelle « Super oiseau » et présente les caractéristiques spécifiques qui permettent d'identifier les rapaces. Elle a connu un tel succès qu'elle continue de faire partie du catalogue des offres scolaires dans une version adaptée pour se dérouler dans l'« Atelier des Tout-Petits ».

naturelles (formées par l'action du gel, du sel, de la tourbe ou même de l'ambre) comme de momies artificielles (témoins de rites funéraires anciens) portant aussi bien sur des humains que des animaux. Elle explore également les techniques de conservation contemporaines et pose les questions éthiques et déontologiques liées à la conservation des restes humains.

Il ne faut pas non plus négliger les expositions louées à d'autres institutions, une année sur deux en moyenne, en alternance avec les productions internes qui elles aussi sont mises en location et circulent à l'échelle nationale et européenne. Dans ce cas, les services du musée travaillent à quelques ajouts sous forme de pôles thématiques :

- *Chiens, chats (2016-2017)*, une exposition louée à la Cité des sciences et de l'industrie, un centre de culture scientifique qui n'a par définition pas de collection. Le musée a choisi d'ajouter une introduction sur le thème de la domestication en mettant en regard d'une part un loup et un chien et d'autre part un chat sauvage - ou chat forestier - et un chat domestique.
- *Extinctions, la fin d'un monde ? (2019-2020)*, une exposition louée au Natural History Museum de Londres qui traite des cinq grandes extinctions massives d'espèces et aborde la chute drastique de la biodiversité actuelle. Afin de sensibiliser au mieux et d'impliquer ses publics à la question, le musée a ajouté quatre vitrines thématiques concernant la situation à Toulouse, en Occitanie et jusque dans les Pyrénées afin de montrer que les enjeux sont aussi très proches.

Lors de ma troisième visite au musée, je n'ai plus le statut de visiteuse. Au 1<sup>er</sup> octobre 2015, je suis recrutée en tant que médiatrice culturelle et scientifique à mi-temps. Cette opportunité est offerte chaque année à neuf étudiants qui viennent ainsi renforcer l'équipe de médiation lors des week-ends, vacances scolaires, jours fériés et événements privatisés en soirée. Nous sommes deux étudiantes en anthropologie, le reste de notre équipe est représentatif des profils du personnel du musée : la grande majorité est naturaliste, seuls quelques collègues ont des parcours plus atypiques comme une étudiante en droit ou un autre en chiropraxie.

Nos missions sont presque exclusivement tournées vers le public : assurer les visites guidées dans les expositions, animer des tables ou des caddies de médiation thématiques en fonction de la programmation scientifique et culturelle, accueillir le public dans les salles de médiation du deuxième étage que sont l'« ATELIER DES TOUT-PETITS » réservé aux 3-6 ans et le « LABO » à partir de 7 ans. Ces cinq années de contrat me fournissent l'occasion d'explorer de manière plus approfondie les salles d'exposition, j'assimile progressivement le dense contenu scientifique qu'elles renferment, je découvre la richesse des collections. Je cerne aussi de mieux en mieux les habitudes de visite et les attentes du public. Je m'y adapte autant que possible : c'est le cœur de ce métier que j'ai déjà exercé par ailleurs dès 2009 pendant mes années de licence, au sein d'un écomusée. En 2016, après avoir décroché l'admissibilité au concours de conservation du patrimoine, je prends conscience que mes différents stages et mon expérience de médiatrice ne suffisent pas pour intégrer l'Institut national du patrimoine. Il me faut une connaissance plus approfondie de la diversité des services, une maîtrise plus nuancée des enjeux de l'institution. Avec ce travail de recherche, le travail ethnographique et son principe d'observation participante me permettent à la fois de recueillir des données de terrain et de poursuivre une formation pratique au sein des différents services patrimoniaux.



Figure 2. Vue du Mur des Squelettes (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

# Introduction

*« Après, moi, l'ethno, je ne connaissais pas du tout. Je ne sais même pas si le terme, je l'avais déjà entendu avant d'arriver au musée. [...] Du coup, au début, je n'ai même pas trop compris pourquoi il y avait de l'ethno dans un musée. Pour être franc, j'ai encore du mal à l'expliquer aux gens » (19 avril 2018, entretien avec un médiateur).*

Lorsque ce médiateur partage avec moi son embarras à expliquer la présence des collections dites ethnographiques dans un musée d'histoire naturelle, il l'attribue à un facteur individuel, en l'occurrence sa méconnaissance de la discipline. Je lui réponds que, malgré ma formation, je ressens ce même embarras qui est à l'origine de mes premiers questionnements : comment gérer des collections dites ethnographiques au sein d'un établissement dédié à la compréhension de la nature ? Selon moi, le malaise que je ressens est probablement partagé plus largement par l'équipe et repose sur d'autres facteurs d'explication que des compétences individuelles. À mon sens, il résulte d'une ambiguïté quant à la place qui leur est dévolue dans les projets du musée. Ce projet de recherche initial ne pouvait faire l'économie d'une remise en question de la catégorisation même de ces collections : dans quelle mesure sont-elles ethnographiques ? S'accompagnent-elles d'informations sur leur fabrication, leur usage ou leur symbolique recueillies dans le cadre de la mise en œuvre d'une méthodologie formalisée ?

Dans un musée de sciences, on pourrait s'attendre à ce que les collections proviennent de missions scientifiques. Ce n'est pas toujours le cas. Sur la scène internationale, les contestations de la légitimité des musées à détenir certaines collections ont mis en lumière l'une des modalités d'acquisition les plus violentes qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'exerce plutôt par des spoliations au cours des « expéditions

punitives » et des « campagnes militaires », autrement dit de guerres coloniales et de massacres des populations. La violence des modalités n'est cependant pas l'apanage des militaires. Les missions scientifiques, notamment celles financées par le ministère de l'Instruction publique et mises en œuvre par le musée d'ethnographie du Trocadéro ne sont pas en reste. La mission Dakar-Djibouti est à ce titre très représentative et, dès 1934, Michel Leiris, secrétaire de la mission auprès de Marcel Griaule, témoignait des menaces proférées pour contraindre leurs interlocuteurs à céder certains objets et, en cas de refus, des vols répétés qu'ils ont commis, dont les exemples les plus connus sont ceux des masques de *Kono* (LEIRIS, 1981 [1934] : 103-105)<sup>9</sup>. Dans un contexte d'administration coloniale, les populations dominées n'avaient pas de marge de manœuvre pour s'opposer à ces captations d'objets. Les contestations ne portent d'ailleurs pas seulement sur les biens culturels pillés, la Tanzanie souhaite par exemple le retour de spécimens de dinosaures aujourd'hui conservés au muséum d'histoire naturelle de Berlin, issus de missions paléontologiques menées dans la région de Tendaguru entre 1909 et 1913 (TAMBORINI et VENNEN, 2017). Nombreuses furent les exactions commises au nom de la science et rares sont les objets issus d'une rencontre avérée avec des représentants des communautés qui les ont réalisés.

À Toulouse, ce sont principalement des officiers et des administrateurs coloniaux originaires de la région qui en ont fait don à la ville (BONVIN-POCHSTEIN, DUFAU et GRANIER, 2021 ; BONVIN-POCHSTEIN, DUFAU et VILA, à paraître en 2025)<sup>10</sup>. Pour les autres pans de collections, les acquisitions procèdent de l'intervention du musée sur le marché de l'art. Il n'y a dans ce cas aucune documentation associée. Plus surprenant, certaines collections proviennent de populations aujourd'hui disparues tels que les Mochica, installés dans la région de l'actuel Pérou et décimés au XVI<sup>e</sup> siècle lors de la colonisation inca. Le qualificatif « ethnographique » comprend au muséum de Toulouse des biens d'archéologie extra-européenne qui relèvent

---

<sup>9</sup> Un projet de revisite des lieux traversés lors de la mission fut mis en œuvre par Gaëlle Beaujean, responsable de collections Afrique au musée du quai Branly - Jacques Chirac, en collaboration avec plusieurs partenaires au Bénin, au Cameroun, au Mali ou encore au Sénégal. Il donnera lieu à l'exposition *Mission Dakar-Djibouti [1931-1933] : Contre-enquêtes* présentée à partir du 15 avril 2025.

<sup>10</sup> Un projet développé au sein du service des collections, notamment à l'initiative de Sylviane Bonvin-Pochstein et de Julia Vila, intitulé *L'Écho des réserves*, était destiné à une première mise en ligne des collections et de la documentation associée. Désormais intégrées au site du muséum, ces informations sont diffusées sur un certain nombre de pages : <https://museum.toulouse-metropole.fr/collections/lhistoire-detaillee-du-museum-au-xixe-siecle/>

pourtant d'une toute autre méthodologie de recherche. Une faible proportion de collections est finalement rattachée à l'histoire des missions scientifiques soutenues par le ministère de l'Instruction publique. La gestion de ces missions revenait au musée d'ethnographie du Trocadéro qui en dispersait les doublons ou les items considérés de moindre qualité dans les muséums en région. Les archives des missions demeurent rattachées soit au Muséum national d'histoire naturelle (MNHN) soit, suite aux déménagements successifs des collections parisiennes, au musée du quai Branly - Jacques Chirac (MQB-JC). Aucune copie n'était réalisée au moment des convoiements et l'accès aujourd'hui à cette documentation n'est pas toujours garanti. Par ailleurs, aucun personnel du muséum de Toulouse n'est mobilisé pour mener ce genre de recherches avant le recrutement en 2012 d'une chargée de documentation dont les missions s'étendent à l'intégralité des deux millions et demi d'objets de collection rattachés à près d'une dizaine de disciplines différentes.

Puisque le qualificatif « ethnographique » est inadapté, comment les désigner ? C'est une question qui s'est déjà posée au cours des années 1990 lors de la conception du musée du quai Branly. À défaut d'une dénomination plus adéquate, ce genre de collections se trouve bien souvent caractérisé par sa dimension « extra-européenne ». Seulement, dans le contexte toulousain de collections mixtes, cela inclurait les collections de spécimens naturalistes. Les désigner comme collections « culturelles » ne convient pas non plus : cela reviendrait à tenir compte de l'importante collection de préhistoire qui ne soulève pas toujours les mêmes enjeux. J'ai alors cherché à remettre en question cette opposition entre spécimens naturalistes et artefacts culturels : qu'est-ce qui les distingue véritablement ? L'éléphant du GRAND CARRÉ, exploité par un cirque, abattu parce que dangereux et naturalisé sur un mannequin de bois, n'est-il pas aussi un artefact culturel ? Les matières organiques étant destinées à la décomposition, les collections nécessitent une préparation spécifique qui répond à la mission de conservation. Les herbiers, les fluides, les moulages et les naturalisations sont autant de techniques mises en œuvre par des professionnels de la conservation pour transformer un corps naturel en un objet de musée.

La distinction marquée entre d'une part les spécimens naturels et d'autre part les artefacts culturels - qui reproduit l'opposition dualiste entre nature et culture - est

alors un héritage à la fois empirique d'une division entre ces deux typologies de collections et théorique lié aux diverses disciplines scientifiques qui régissent la gestion des collections. Le processus de catégorisation des collections et des sciences mis en œuvre au musée mérite alors d'être analysé plus en détails. Dès lors, j'ai décidé d'étendre mon travail de recherche à l'ensemble des biens conservés au muséum et je considère dans cette thèse que l'ensemble des collections relève d'un processus culturel de patrimonialisation. Je ferai alors référence, du point de vue éthique, aux catégorisations de collections « naturalistes » ou « culturelles » lorsque ces désignations sont mobilisées au musée mais je considère, d'un point de vue étique, que toutes les collections sont des artefacts issus d'un processus de patrimonialisation tant de la nature que de la culture.

La thèse prend ainsi la direction plus large d'une analyse des processus multiples de production et de recomposition des collections et des savoirs au musée. Cette approche empirique par les pratiques professionnelles et le suivi des projets qui rythment la vie du musée implique alors aussi de s'affranchir d'une autre division prégnante dans le domaine des études patrimoniales entre une perspective orientée sur les objets - en histoire des collections, sciences de la conservation et régie des oeuvres - et une perspective orientée sur les publics - en muséologie, en sciences de l'information et de la communication. Elle s'inscrit ainsi dans un principe d'analyse symétrique (CALLON, 1986) entre humains - les équipes du musée - et non-humains - les collections dans leur matérialité mais aussi les entités immatérielles qu'elles peuvent encore contenir. Cette prise en compte des objets porte autant sur les aspects matériels de leur patrimonialisation - la taxidermie, les moulages et autres préparations destinées à conserver les objets - que les aspects immatériels - la pluralité des récits auxquels ils renvoient et les narrations qui sont produites à leur sujet dans les offres destinées aux publics. Enfin, en tant que premier musée d'Occitanie en termes d'importance des fonds patrimoniaux (estimés à près de 2,5 millions d'items), de personnels employés (plus d'une centaine de personnes), de fréquentation (environ 300,000 visiteurs par an) et de budget (non communiqué), le muséum d'histoire naturelle de Toulouse, pilier de la culture scientifique, technique et industrielle de Toulouse Métropole, offre une échelle d'analyse intermédiaire. Ni institution nationale comme le musée d'ethnographie du Trocadéro (DIAS, 1991), le musée de l'Homme (CONKLIN, 2015), le musée national des arts et traditions

populaires (SEGALEN, 2005), le musée du quai Branly - Jacques Chirac (ESTOILE [DE L'], 2007 ; PRICE, 2011 ; DEBARY et ROUSTAN, 2017) ou le musée du Louvre (SINGARAVÉLOU, 2023) ; ni musée communautaire comme l'écomusée du Creusot (DEBARY, 2002) déborde le cadre de la division entre musée de Soi et musée des Autres (ESTOILE [DE L'], 2007) témoignant de dynamiques caractéristiques du modèle de musée universel mais dans une version à la fois déconcentrée et décentralisée qui se traduit souvent - mais pas toujours - par une priorisation de l'échelle locale.

---

## Une définition du muséum

Il me faut d'abord définir plus précisément ce qu'est le muséum de Toulouse et la manière dont il s'inscrit dans un écosystème culturel et patrimonial à la fois régional, national et international. L'établissement s'inscrit dans l'histoire globale de la constitution des collections patrimoniales et dans un réseau professionnel d'une grande diversité en termes administratifs selon leurs échelles territoriales et en termes de contenus dédiés aux arts, aux sciences, à l'histoire ou à la société. À l'échelle toulousaine, la définition du musée s'inscrit dans une double dynamique : un mouvement externe de politique publique dédiée à la culture scientifique et technique dont les grands axes sont définis par les autorités de tutelle ; et un mouvement interne de développement de projets scientifiques et culturels. À travers cette thèse, c'est donc une définition mouvante du musée qui apparaît. L'ethnographie menée autour des projets réalisés entre 2017 et 2020 témoigne d'une actualisation constante de ce qu'est ce muséum par les équipes dans leurs pratiques quotidiennes. Leur marge de manœuvre reste limitée par les différentes autorités nationales et territoriales qui se superposent pour définir le rôle et les missions des musées. Le *Projet scientifique et culturel* (Psc) du musée est à ce titre essentiel pour éclairer ses nouvelles orientations. Les Psc ne sont pas des documents obligatoires à produire mais ils sont considérés de plus en plus indispensables pour définir les enjeux d'un établissement et expliciter ses axes stratégiques privilégiés. Un Psc constitue ainsi une sorte de guide que formalisent aujourd'hui les musées et qui est révisé en moyenne tous les dix ans, sur un mode de plus en plus collaboratif. Au cours de ce travail ethnographique mené au

muséum, le nouveau Psc était en cours de constitution. Après avoir fait l'objet de plusieurs ateliers de réflexion auxquels ont été largement conviés les personnels du musée, des bilans ont été dressés et traités par l'équipe encadrante puis par la direction. Ce protocole consultatif s'est étalé sur plus d'une année, comme le rappelle Francis Duranthon, conservateur en chef du patrimoine et actuel directeur de l'établissement :

Le 23 septembre 2017, Assemblée générale du muséum, Francis Duranthon  
*« Ce travail, bien sûr, je ne l'ai pas effectué seul, je l'ai effectué notamment à partir de tous les travaux que vous avez fournis les uns et les autres dans les différents ateliers qui nous ont réunis autour du Psc il y a de cela un an et demi. Et puis j'ai repris un ensemble de discussions que j'ai pu avoir avec les uns et les autres, un ensemble de réunions aussi avec les cadres où un certain nombre de choses ont été évoquées. Et puis, bien sûr, j'ai tenu compte pour l'établir de tout ce qui se passe actuellement autour de nous ».*

Il présente à cette occasion les grands axes stratégiques qui constituent le nouveau *Projet scientifique et culturel 2019-2025* et réaffirme quel est le « concept » du muséum :

Le 23 septembre 2017, Assemblée générale du muséum, Francis Duranthon  
*« Nous sommes un muséum d'histoire naturelle et nous restons un muséum d'histoire naturelle. C'est-à-dire que nous ne nous interdisons pas de parler de biologie, bien au contraire. Nous ne nous interdisons pas de parler de société. Nous ne nous interdisons pas de parler d'environnement ».*

Le musée déploie ainsi une programmation scientifique et culturelle autour du triptyque homme-nature-environnement qui inclut :

- l'homme « *dans sa diversité ethnique, sociale et culturelle* »,
- la nature « *dans la diversité de ses composantes* »,
- l'environnement « *dans sa diversité naturelle et construite* »
- le tout « *à travers le temps et l'espace* ».

Le Psc précise ainsi les contours de ce qu'est le muséum de Toulouse en précisant les choix qui sont portés par la direction et qui viennent le distinguer des autres établissements de la ville et des autres muséums de France.

L'actualisation des missions du musée ne s'élabore pas seulement entre ses murs mais également à l'échelle administrative territoriale. Depuis son ouverture en 1865, le muséum est administré par la municipalité. La création des métropoles bouleverse cette organisation et le musée est rattaché à Toulouse Métropole au 1er janvier 2016. Au premier abord, le changement peut sembler anodin, le maire de Toulouse étant aussi le président de la Métropole. Toutefois, l'implication sur le plan de la gestion des personnels et notamment des évolutions de carrières est importante du fait que l'établissement devient dissocié des autres musées de la ville qui restent quant à eux rattachés à la mairie sous la tutelle d'une direction culturelle. Ce détachement des musées « d'arts » s'explique par le fait que le muséum d'histoire naturelle de Toulouse se présente comme un musée « de sciences ». Il s'agit là d'un héritage national de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : en 1793, à deux mois d'écart, le muséum central du Louvre et le muséum national d'histoire naturelle ouvrent leurs portes à Paris. L'ouverture du muséum de Toulouse s'inscrit dans ce principe de division entre musées d'arts et de sciences<sup>11</sup>. En 2016, au sein de cette métropole naissante, le muséum est rattaché à la nouvelle Direction de la culture scientifique, technique et industrielle (DCSTI). Elle regroupe plusieurs établissements mettant en valeur la place de Toulouse dans l'histoire de l'essor de l'aéropostale (la Piste des Géants), de l'aéronautique (Aéroscopia) et de l'aérospatial (Cité de l'Espace). Ce renforcement de la culture scientifique, technique et industrielle (CSTI) s'inscrit dans un projet de candidature de la France à l'exposition universelle de 2025 sur le thème *La connaissance à partager, la planète à protéger*. Dans cette candidature, il est prévu que l'ensemble du territoire français accueille des événements au sein de Forums thématiques. La ville de Toulouse est associée au développement des sciences et à leur médiation. C'est dans ce contexte qu'est créé en 2016 le Quai des Savoirs, un centre de culture scientifique, technique et industriel (CCSTI), voisin du muséum, avec lequel une partie des équipes techniques et administratives est mutualisée. Les deux établissements, situés sur les allées Jules Guesde, côtoient également la faculté de médecine et les locaux de l'Université Fédérale de Toulouse (UFT). L'ensemble fait partie prenante d'un « quartier des sciences » en plein essor, dans la perspective de cette exposition universelle. Le

---

<sup>11</sup> Le chapitre 1 détaille le contexte de création du muséum d'histoire de Toulouse qui mobilise cette distinction entre collections scientifiques et artistiques.

muséum, en tant qu'acteur de la politique scientifique déjà bien identifié des publics, y tient une place incontournable :

Le 23 septembre 2017, Assemblée générale du muséum, Francis Duranthon

*« Et nous avons notre rôle extrêmement important sur lequel nous sommes très attendus par la Métropole, c'est être acteur de l'essor du "quartier des sciences". Le "quartier des sciences", ce n'est pas une entité supramuseum. Le "quartier des sciences" : notre travail a consisté à faire émerger la conscience d'un quartier de Toulouse où on parle de sciences auprès des publics. C'est-à-dire que nous devons travailler à la fois grâce à toute l'activité que nous déployons à développer les questions de culture scientifique, technique et industrielle, comme nous le faisons déjà, pour petit à petit, que dans les années à venir, les gens de Toulouse puissent se dire "Ah oui, le quartier des sciences, c'est là-bas, parce qu'au muséum, ils font plein de choses, et au Quai [des savoirs], ils font plein de choses, et en plus, il y a l'Université fédérale qui est là". Donc c'est pas un label, c'est une conscience que nous devons faire prendre à l'ensemble des usagers que dans ce secteur de Toulouse c'est un endroit où on parle de sciences, où si on s'intéresse à la science on peut aller visiter, réfléchir, découvrir et ainsi de suite. Donc nous devons être, pour la métropole, un acteur de l'essor du quartier des sciences ».*

Cet axe de développement de la Culture scientifique, technique et industrielle à l'échelle métropolitaine est notifié dans le Psc du muséum (2019 : 2-3) :

« Le rattachement du Muséum à Toulouse Métropole et son inscription dans la nouvelle direction de la Culture scientifique, technique et industrielle (D.C.S.T.I.) ne constituent pas une simple évolution administrative. Ces changements traduisent une volonté politique manifeste en faveur du développement de la C.S.T.I. à l'échelle du territoire à partir des différents établissements du secteur. Cette réorganisation est motivée par l'ambition de mettre en œuvre une véritable coordination de développement culturel. Dans ce cadre, le Muséum déploie une articulation spécifique de proximité avec le Quai des Savoirs (2<sup>e</sup> établissement de la C.S.T.I.), *in fine* c'est un positionnement renouvelé vis-à-vis de l'ensemble du réseau formé par tous les établissements de Toulouse Métropole œuvrant dans ce domaine. À ce titre, la C.S.T.I. apparaît comme l'un des deux axes majeurs de la politique de développement touristique de Toulouse et de sa métropole ».

Un an plus tard, c'est la fusion des régions qui occasionne de nouveaux bouleversements. De premier musée de la région Midi-Pyrénées en termes de collections (2 millions et demi d'items estimés et inventoriés par lots), de fréquentation (300 000 visiteurs par an en moyenne) ou encore de budget (6 fois

plus important que le budget moyen d'un muséum en France), le muséum devient premier musée d'Occitanie et donc tête de file sur un territoire beaucoup plus vaste comme le précise le directeur :

Le 23 septembre 2017, Assemblée générale du muséum, Francis Duranthon

*« J'ai rencontré il y a quelques semaines de ça, des collègues qui viennent d'un petit peu toute la région et même de l'autre côté de la frontière [espagnole], pour commencer à fédérer un réseau dont le Muséum sera tête de pont. Bien sûr, il va falloir animer ce réseau. Mais à quoi ça va nous servir ? C'est bien d'avoir un réseau. Être dans un réseau, c'est bien, on se voit, on est contents, on se voit, on discute, on échange nos problématiques. Un réseau, ça va servir à développer des actions. Et parmi les actions qu'on va pouvoir développer grâce à la création de ce réseau, c'est d'être identifié comme la tête de pont par la région Occitanie, et donc la possibilité pour nous d'aller rechercher des financements sur des opérations particulières ».*

Les implications financières de ce changement d'échelle sont importantes. Le directeur considère ainsi le musée comme un « *nœud de réseau, porteur [...] de dynamique régionale* » qui donne la possibilité d'« *aller chercher des financements qui nous permettront de nous équiper* » et, au-delà de l'établissement, de les « *mettre aussi à disposition des collègues de la région qui n'ont pas forcément ni la structure ni les moyens qui sont les nôtres* ».

Au-delà de ce cadre territorial métropolitain et régional, les pratiques professionnelles en termes de conservation et de valorisation patrimoniale mises en œuvre au sein du muséum doivent également respecter les obligations liées à son statut de « musée de France ». Même s'il déploie une politique scientifique et culturelle souhaitée par sa collectivité de rattachement, le musée doit également rendre des comptes à l'État. L'appellation « musée de France » est décernée aux établissements qui remplissent un certain nombre de critères, évalués par le ministère de la Culture et énoncés dans la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France :

*« Est considérée comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public ».*

Il y est précisé que « [l]es collections des musées de France font l'objet d'une inscription sur un inventaire » et qu' « [i]l est procédé à leur récolement tous les dix ans ». Sur le plan législatif, un musée se caractérise par une collection permanente qui fait l'objet d'une inscription à l'inventaire et qui est récolée tous les dix ans.

Le directeur insiste ainsi sur l'importance des collections qui sont la raison d'être du muséum :

Le 23 septembre 2017, Assemblée générale du muséum, Francis Duranthon

*« Les collections sont au cœur du muséum. S'il n'y a pas de collections, personne parmi nous n'est ici. Les collections sont la raison même d'exister d'un musée. [...] Pour moi, les collections sont au cœur du système. D'abord peut-être parce que je suis conservateur, mais parce que les collections mobilisent, sans que vous ne vous en rendiez compte, l'ensemble des équipes. [...] Les collections, c'est un des moteurs, un des cœurs de l'action du muséum. Parce que finalement, à un moment ou à un autre, toutes les équipes du muséum sont confrontées au travail sur les collections ou à la valorisation du travail effectué sur les collections ».*

Il s'attache à détailler l'importance de documenter, étudier et publier sur les collections avant de pouvoir les valoriser auprès des publics par des choix de thématiques d'expositions et d'activités de médiation. Ce qu'il décrit là, ce sont les quatre missions permanentes définies dans le texte de la loi relative aux musées de France :

« Les musées de France ont pour missions permanentes de :

- a) Conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections ;
- b) Rendre leurs collections accessibles au public le plus large ;
- c) Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ;
- d) Contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion. »

Les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) sont les organismes déconcentrés de l'État chargés de la bonne application de ces obligations légales. Cette superposition administrative est rendue visible dans le parcours que doit suivre le Psc pour sa validation. La version finalisée au sein du musée, conçue de manière participative et que le directeur présente aux équipes en assemblée générale, doit ensuite être envoyée à la Direction générale adjointe des services avant de passer en commission culture puis d'être votée en conseil (échelle métropolitaine). Une fois

les différents axes validés par la Métropole, la proposition de Psc doit être transmise à la DRAC (échelle nationale déconcentrée) pour analyse puis elle est transférée au Service des musées de France du ministère de la Culture (échelle nationale centralisée) pour une validation officielle. Les propositions d'enrichissement des collections sont elles aussi soumises à des validations multiples avec un passage en commission des collections à la DRAC (échelle nationale déconcentrée) mais aussi une demande d'avis aux « grands départements » de référence (échelle nationale centralisée). Ces grands départements sont les musées nationaux dépendant directement du ministère de la Culture ou, dans le cas du Muséum nationale d'histoire naturelle (MNHN) du ministère de l'Enseignement supérieur et de la recherche (MESR). En ce qui concerne le muséum de Toulouse, les grands départements sont donc le MNHN pour les collections naturalistes, le musée de Saint-Germain-en-Laye pour les collections de préhistoire et le musée du quai Branly - Jacques Chirac pour les collections culturelles africaines, américaines, asiatiques et océaniques.

Au-delà de la législation française, une redéfinition internationale du musée a été votée en 2022 par le Conseil international des musées (Icom), alimentant des débats à différentes échelles. L'Icom est une instance interprofessionnelle créée à Paris en 1946 et aujourd'hui présente dans 138 pays avec 128 comités nationaux ayant chacun leur propre bureau. L'Icom réunit également 34 comités internationaux qui constituent des groupes de réflexion spécialisés sur des typologies de musées ou de collections (par exemple le NATHIST pour les musées et collections d'histoire naturelle ou encore l'ICME pour les musées et collections d'ethnographie), des savoir-faire professionnels (c'est le cas notamment de l'ICOM-CC pour la conservation ou du CECA pour l'éducation artistique et culturelle) et des axes plus généraux et transversaux (tels que l'ICOFOM pour la muséologie ou SUSTAIN pour le développement durable). Les statuts de l'Icom adoptés lors de la 22ème Assemblée générale à Vienne en 2007 donnaient du musée la définition suivante :

« Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »

En 2019, une nouvelle proposition est soumise au vote lors de la Conférence générale organisée à Kyoto. Plus détaillée, elle introduit aussi de nouveaux axes qui déclenchent un cataclysme dans le monde des musées. En voici la teneur :

« Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples.

Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire ».

Au muséum, cette nouvelle définition est plutôt bien accueillie par les équipes. Son texte imprimé est par exemple affiché par une médiatrice dans l'*open space* qu'elle partage avec le reste de l'équipe. Le directeur, quant à lui, se rallie aux réserves émises par la directrice de l'ICOM France, l'un des comités chefs de file de l'opposition à cette nouvelle définition. ICOM France publie ainsi sur son site internet le communiqué suivant :

« Le comité national français de l'ICOM s'étonne de la proposition de "définition des musées" publiée par ICOM international le 25 juillet sur son site Internet et diffusée sur ses réseaux sociaux.

Le comité national français avait déjà eu l'occasion d'exprimer à la Présidente de l'organisation internationale ses réserves sur les conclusions du rapport préparatoire à une éventuelle "redéfinition des musées ", conclusions mettant en cause de manière idéologique l'histoire et la conception actuelle des musées européens. (Note d'ICOM France).

ICOM France recommandait que, si "redéfinition" des musées par l'ICOM il devait y avoir, celle-ci vise à conforter la force et l'unité d'une organisation représentative des professionnels et des métiers des musées.

La définition proposée (dans la version française) s'éloigne singulièrement de cette position par sa tonalité politique et elle met au second plan certains termes relatifs aux missions essentielles qui caractérisent toujours les métiers des musées.

Cette "redéfinition" est en décalage avec le code de déontologie de l'ICOM.

Le choix et la publication, sans consultation des comités nationaux, des comités internationaux et des alliances de l'organisation, ne sont pas conformes à l'esprit démocratique qui a toujours présidé aux décisions de l'ICOM.

Le comité national français demandera à ce que le vote de ce projet, prévu lors de la conférence générale de Kyoto en septembre, soit reporté à une assemblée générale convoquée dans des délais compatibles avec un travail de réflexion dans les pays membres et les comités internationaux ».

ICOM France reproche à cette définition « sa tonalité politique » et demande à ce que le vote soit ajourné. C'est en 2022, lors de la conférence générale de Prague, que se tient le vote sur la nouvelle définition. Entre-temps, un groupe de travail nommé ICOM DEFINE s'est chargé de concevoir une définition selon une démarche *bottom up* en cinq étapes. La définition soumise au vote est alors la suivante :

« Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances. »

Si la perspective critique ou la dimension polyphonique ne sont pas reprises, les termes d'inclusivité, de participation et de communautés sont désormais constitutifs de la définition des musées. Les réactions qui font suite au vote sont mitigées entre celles et ceux qui considèrent que cette formulation va trop loin ou pas assez. Ce qui se joue ici, c'est la prétendue « neutralité » des musées qui en France fait écho à la prétendue « objectivité » des sciences, telles qu'elles se développent à l'université ou dans les muséums.

---

## **Des sciences au muséum**

Malgré sa dénomination qui laisse présager un musée consacré à l'histoire naturelle, le muséum de Toulouse conserve et présente des collections mixtes. Pour comprendre cette coexistence de spécimens naturalisés et d'artefacts culturels, il

faut revenir à une définition des musées plus historique que législative et s'intéresser à l'histoire parallèle de la constitution des collections au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le terme « musée » renvoie étymologiquement au *Mouseion* d'Alexandrie créé en Égypte à l'époque ptolémaïque. Le *Mouseion* abrite non seulement la célèbre bibliothèque mais aussi des jardins botanique et zoologique, un observatoire astronomique ou encore un laboratoire d'anatomie. Il ne s'agit pas encore d'un lieu de collections proprement dites. Les spécimens botaniques et zoologiques sont présents mais plutôt à des fins d'étude. Le *Mouseion* est avant tout un lieu d'élaboration des savoirs dont les missions le rapprochent de nos actuels laboratoires de recherche. D'un point de vue chronologique, c'est cette mission d'étude qui est la plus anciennement associée aux musées. Le *Mouseion* était placé, son nom en témoigne, sous le haut patronage des Muses. Dans la mythologie grecque, les Muses n'inspirent pas seulement les poètes et les artistes mais elles sont aussi à l'origine de la créativité scientifique<sup>12</sup>. Lieu d'érudition, le *Mouseion* est aussi un lieu de culte avec différents temples voués à ces divinités inspiratrices. C'est dans cette sphère parallèle du monde religieux qu'apparaît la notion de collection et le principe de conservation. Les temples grecs et romains amassent et conservent d'importants trésors religieux qui servent ainsi de réserve monétaire. Le principe perdure dans les églises et les cathédrales de l'Europe médiévale et moderne et ces trésors, associés à des reliques saintes, attirent des foules de visiteurs sous la forme de pèlerinages.

Les collections sortent de la sphère religieuse avec l'essor des *studioli* italiens, des *Wunderkammer* - ou chambres des merveilles - germaniques et des cabinets de curiosités français qui apparaissent au sein des cours royales et princières à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Ces lieux renferment de riches collections hétéroclites d'arts, de spécimens naturels et de *curios* - ces objets venus de régions lointaines et fantasmées qui semblent étranges, merveilleux voire monstrueux. Ce sont ces collections qui sont plus directement rattachées à l'origine des musées.

---

<sup>12</sup> En introduction de son ouvrage *Stuffed Animals and Pickled Heads. The Culture and Evolution of Natural History Museums*, Stephen T. Asma affirme que « les muséums d'histoire naturelle ne sont pas seulement des lieux d'information mais aussi des lieux d'inspiration » (ma traduction) ou en version originale « natural history museums are not just places of information, but also places of inspiration » (ASMA, 2001 : XII).

Elles sont sources de délectation et de divertissement pour le propriétaire mais aussi pour sa sphère relationnelle, deux termes associés aux missions actuelles des musées qui doivent allier éducation et délectation. À la même période, les premières ménageries sont créées dans ces milieux princiers selon des principes similaires. Ils rassemblent des spécimens zoologiques provenant des mêmes régions lointaines et suscitent la même curiosité. À la différence qu'il ne s'agit plus d'ossements, de coquilles, de carapaces mais bel et bien d'animaux vivants. Le choix des espèces témoigne d'une logique similaire : il s'agit de susciter une émotion, qu'il s'agisse de l'émerveillement devant des oiseaux aux plumages colorés, la curiosité face à des mammifères jusqu'alors inconnus dans nos contrées, de l'excitation voire un frisson de peur face à la férocité des fauves. Leur arrivée en Europe s'inscrit dans les mêmes réseaux de relations commerciales, scientifiques et politiques : ainsi, en 1591, un éléphant est offert à Henri IV en guise de cadeau diplomatique. La multiplication de ces gestes de générosité conduit en 1662 Louis XIV à créer officiellement une ménagerie au sein du château de Versailles.

Au-delà du plaisir que peut procurer la possession de telles collections, vivantes ou non, les cabinets de curiosité et les ménageries permettent aux propriétaires de faire étalage de leurs richesses et de leurs réseaux d'influence en exposant des objets provenant du monde entier. Ces lieux jouent un rôle social et politique important pour les collectionneurs qui suscitent ainsi l'admiration d'un large entourage relationnel à la fois familial, amical mais aussi diplomatique :

« Entre autres manières de s'affirmer, les princes recherchaient la gloire personnelle en accumulant des objets dont l'exceptionnalité donnait à voir la puissance et les vertus de leur propriétaire, mais aussi par la commande d'écrits et d'œuvres d'art destinés à les célébrer, de quoi exacerber les rivalités pour s'assurer les services de meilleurs artistes et la possession des œuvres les plus prisées, dont on parle et dont on se souviendra » (POMIAN, 2020 :183).

Cette dimension politique est fondatrice et elle reste encore prégnante et indissociable des collections muséales malgré les efforts d'invisibilisation de cet aspect derrière la notion de « musée universel » envisagée comme nécessairement neutre.

Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, les cabinets commencent à se décliner sous un angle plus naturaliste, en particulier dans les milieux de notables. C'est d'abord le fait des apothicaires, pharmaciens et herboristes qui s'intéressent aux vertus médicinales des plantes sans exclure les potentiels effets que peuvent avoir les minéraux et des substances d'origine animale. Ulisse Aldrovandi crée en 1598 à Bologne le premier jardin botanique dont il est directeur en parallèle de ses fonctions universitaires. À sa mort en 1603, il lègue à la ville les collections de son cabinet qui sont bien plus diversifiées. Il rassemblait non seulement des plantes mais aussi des fossiles, des dépouilles animales, des *curios* et des pièces archéologiques. Pour Pomian :

« De ce prolongement des jardins botaniques par des cabinets de productions naturelles, l'explication est simple : la matière médicale au sens de Dioscoride comporte, à côté des plantes, des produits d'origine animale et des minéraux. L'enseignement de cette discipline exige par conséquent que l'on montre aux étudiants tant les plantes que toutes les choses susceptibles d'aider à la guérison des maladies » (ASMA, 2001 : 250).

Dans les cabinets de curiosités et les cabinets naturalistes se trouve transcrite le projet encyclopédique de représenter le monde en miniature selon des classifications qui se généralisent. En 1568, l'ouvrage de Giorgio Vasari intitulé *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (VASARI, 1981 [1568]) marque la naissance de l'histoire de l'art : la peinture, la sculpture et l'architecture constituent une triade artistique valorisée. Elle devient le principe de catégorisation des collections dans les *studioli* italiens, à l'exemple de la galerie des Offices de Florence qui à son ouverture en 1587 en constitue le premier exemple. Quant aux cabinets naturalistes, ils sont généralement divisés en deux grandes catégories : *naturalia* et *artificialia*. Le terme *naturalia* désigne les collections de minéraux, de plantes conservées en herbiers et d'animaux naturalisés. Il s'oppose aux *artificialia*, les productions humaines qui comprennent les instruments de mesure scientifique mais aussi les *exotica* - un terme qui remplace celui de *curios* déjà évoqué (BRIZON et ÉTIENNE *in* BODENSTEIN, OSWALD [VON], OTOIU, *et al.*, 2024 : XIII). Les collections sont progressivement ordonnées et soigneusement organisées selon des principes qui donnent naissance aux futures classifications scientifiques.

En France, la dimension publique que prennent les collections, à la fois en tant qu'elles sortent d'une sphère privée et en tant qu'elles commencent à s'ouvrir à un public plus large que le cercle relationnel des propriétaires, apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les cabinets de curiosité et les ménageries connaissent un destin parallèle. Les ménageries commencent à être décriées : les dépenses sont coûteuses et le roi doit se résigner à transférer la ménagerie royale de Versailles à Paris. En effet, les dépenses qu'elle induit ne sont légitimées qu'à partir du moment où elle est mise au service de l'étude scientifique. Elle est installée au Jardin des Plantes qui avait déjà ouvert ses portes en 1635. La démocratisation des musées en France est ensuite particulièrement liée au mouvement révolutionnaire. C'est la confiscation des biens du clergé le 2 novembre 1789 puis ceux de la Couronne et de la noblesse émigrée le 8 avril 1792 qui marque la constitution des collections publiques. Les nombreuses collections présentes dans les cabinets et les galeries privées constituent une part de cet ensemble de biens, meubles et immeubles, devenus nationaux, qui sont confiés aux différents services administratifs de l'État naissant. Il s'agit de les protéger du vandalisme et du pillage révolutionnaires qui les cible en tant que symboles de pouvoirs politique ou religieux. L'entrée au musée de ces biens s'accompagne d'une transformation de leur valeur et de leur statut qui devient patrimonial.

À Paris, les premiers musées ouvrent leurs portes dès 1793 : le Muséum national d'histoire naturelle est fondé le 10 juin et le Muséum du Louvre le 10 août. Ils témoignent du renforcement des classifications déjà élaborées autour des collections et du maintien du grand partage entre nature et culture sous-tendu par des principes scientifiques. Le Louvre est consacré aux arts et le Muséum aux sciences. Le Muséum d'histoire naturelle est lui aussi installé au Jardin des Plantes et devient l'institution de tutelle des deux jardins - botanique et zoologique. L'ensemble conserve cette même double vocation qui était au cœur des cabinets de curiosité et des ménageries : la délectation, notamment d'un public populaire adepte de ces nouvelles activités de loisirs, et l'étude, notamment par la communauté scientifique du Muséum qui mène des observations directes dans les jardins botaniques, zoologiques et plus tard dans les zoos humains (BANCEL et BLANCHARD, 2002). Après l'ouverture de ces deux premiers modèles et représentants, les musées connaissent un essor d'une ampleur considérable et immédiate sur le

territoire français. Pour les alimenter, les circulations de plantes, d'animaux et de biens culturels s'intensifient. Les objets arrivent en masse, ramenés en Europe à l'occasion des missions maritimes et scientifiques d'exploration du monde, elles aussi conçues comme des projets encyclopédiques tout autant irréalistes que démesurés.

La prétention à l'exhaustivité de ces lieux ne résiste pas longtemps à l'analyse détaillée. Les jardins zoologiques par exemple sont loin de présenter un état des lieux fidèle et représentatif de la diversité biologique (BARATAY et HARDOUIN-FUGUIER, 1998). Les insectes qui constituent près de 96% de la faune mondiale n'y sont que peu présents. Ce sont surtout les oiseaux qui constituent la moitié des espèces en captivité. Les mammifères, qui représentent moins de 1% de la faune mondiale, constituent bien souvent le quart des animaux gardés en captivité. Les cirques et les ménageries foraines qui se développent en parallèle au cours du XIX<sup>e</sup> siècle possèdent un nombre encore plus grand de ces mêmes catégories d'animaux mis en scène dans des spectacles de dressage et de domptage, les fauves constituant le clou du spectacle. La notion de délectation doit alors être perçue selon un double mouvement. D'abord un premier mouvement antérieur à l'arrivée d'un spécimen qui oriente son acquisition par une prise en compte des goûts des visiteurs et des visiteuses. Puis un mouvement postérieur avec la mise en scène des spécimens de façon à satisfaire les exigences du public, avec par exemple des cages très étroites pour s'assurer que les animaux restent visibles à tout moment. Les productions culturelles provenant de ces mêmes régions extra-européennes font elles aussi naître un intérêt scientifique, avec malgré tout une indécision quant à leur statut. Déplacées de musée en musée, elles finissent par être rattachées, de manière directe ou indirecte, à un muséum : c'est le cas à Paris du musée d'ethnographie du Trocadéro qui dépend dès son ouverture du MNHN (DIAS, 1991). Ce choix s'explique par les orientations théoriques de l'ethnologie naissante et de sa perspective évolutionniste qui conçoit l'humanité selon des étapes d'évolution depuis un stade sauvage vers un stade civilisé en fonction du développement de la production matérielle d'un peuple (DELIÈGE, 2013). Les différences culturelles sont alors perçues comme des degrés sur l'échelle de l'évolution propices à une étude comparatiste avec les collections préhistoriques et archéologiques. Les objets des peuples considérés comme proches d'un état de nature rejoignent des musées d'histoire

naturelle. Là encore, le projet encyclopédique est sous-tendu par un impératif scientifique et il se décline auprès du public comme une possibilité d'effectuer un tour du monde sans quitter Paris (ESTOILE [DE L'], 2007). Et là encore, la recherche d'exhaustivité n'est qu'illusoire. Certes, ces collections à caractère « ethnographique » proviennent aussi bien d'Amérique, d'Asie, d'Afrique et d'Océanie mais cette diversité est avant tout le produit de l'expansion militaire des puissances occidentales et de la constitution de leurs empires coloniaux (BENNETT, 2004 ; SARR et SAVOY, 2018 ; SAVOY, 2023 ; BODENSTEIN, OSWALD [VON], OTOIU, et al., 2024).

La création du muséum d'histoire naturelle de Toulouse en 1865 s'inscrit dans ce contexte de grand partage entre musées d'art et musées de sciences tout en rattachant les collections dites ethnographiques aux sciences naturelles. Si un muséum, en tant que « [m]usée consacré aux sciences naturelles »<sup>13</sup>, conserve généralement des spécimens naturalistes mobilisant la géologie, la minéralogie, l'ostéologie, la botanique, la zoologie, la paléontologie ou encore l'anthropologie biologique, certains établissements, comme le muséum de Toulouse, peuvent donc aussi conserver des collections culturelles de préhistoire et de biens extra-occidentaux catégorisés comme ethnographiques. Parmi les deux millions et demi d'items conservés au MHNT se trouvent ainsi 6000 objets provenant essentiellement d'Afrique, d'Océanie, d'Amérique et dans une moindre mesure d'Asie. La pertinence de l'insertion de ces collections culturelles dans un ensemble naturaliste est délicate à mettre en œuvre, notamment lorsqu'il s'agit de ne pas reproduire les clés de lecture socio-évolutionnistes à l'origine de cette coprésence. C'est l'un des enjeux auquel est confronté le muséum de Toulouse dans la mise en dialogue des sciences naturelles avec les sciences humaines et sociales au sein d'un parcours muséographique interdisciplinaire.

---

<sup>13</sup> Définition du Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mus%C3%A9um/53397> (consultation le 7 septembre 2019).

---

## Un terrain au muséum

J'ai mené l'enquête ethnographique qui nourrit cette thèse entre 2017 et 2022. Il s'agissait d'analyser la production, la transformation et la transmission des savoirs dans une perspective transversale, dans l'ensemble des services patrimoniaux de l'établissement, depuis la conservation jusqu'à la médiation.

Lors de mon entrée en thèse, en 2017, j'étais salariée du muséum depuis deux ans déjà. La mise en œuvre de mon travail de recherche s'est alors appuyé sur une immersion au sein des différents services patrimoniaux du musée facilitée par mon statut de salariée. J'ai mis en œuvre les outils classiques de l'enquête ethnographique. D'abord l'observation participante : elle allait de soi au sein des équipes de médiation au sein puisque j'y travaillais pour financer mes années de thèse. Je me suis ensuite impliquée au sein du service des collections, notamment avec Sylviane Bonvin Pochstein, assistante de conservation en charge des collections d'anthropologie culturelle, grâce à un contrat de bénévolat.

À partir de ces deux points d'entrée, je me suis efforcée de suivre les projets en cours qui relient les différents services, comme la préparation des expositions temporaires. J'ai suivi en particulier les réunions préparatoires de l'exposition *Oka Amazonie* qui rassemblaient les membres de différents services des collections, des expositions et des publics. En parallèle, j'ai suivi au sein du service des publics les réunions dédiées à la conception des offres aux publics autour de l'exposition sur Rapa Nui - Île de Pâques. J'ai enfin suivi les événements de la saison culturelle : les conférences, les projections de films documentaires mais surtout les échanges auxquels ces temps de rencontre donnaient lieu avec le public. À mes observations s'ajoutent les échanges informels avec l'ensemble des équipes ainsi que des entretiens semi-directifs réalisés avec l'équipe de médiation sur leurs pratiques de transmission autour des collections dites ethnographiques. En effet, les premières années, mes observations s'articulaient principalement autour de ces collections. Progressivement, à partir de 2020, mes réflexions à partir de ces premières données m'ont conduit à inclure plus largement l'ensemble des collections.

En 2018, une nouvelle doctorante, Anouk Delaître, a fait son arrivée au laboratoire pour étudier les modalités de valorisation numériques des collections provenant d'Amazonie brésilienne du muséum de Toulouse. Même directeur, même équipe de recherche, même lieu d'enquête, des collections communes à nos deux sujets. Passée la première inquiétude, nous réalisons que nos approches et nos questionnements sont conciliables. Le travail se fait moins solitaire, Anouk devient d'une certaine manière une binôme avec qui je peux évoquer mes lectures, en découvrir de nouvelles, discuter de nos situations de terrain. En 2018 et 2019, nous allions ensemble tous les mois à Paris assister au séminaire de l'EHESS consacré à l'héritage colonial dans les musées puis participer à l'atelier doctoral qui lui était associé sur *Le musée comme terrain*. Nous nous inscrivons progressivement dans un réseau de jeunes chercheurs et chercheuses qui se posent des questions similaires et partagent leurs réflexions. Cette dynamique d'échanges est un élément crucial dans ma conception du travail de recherche.

L'arrivée d'Anouk m'a conduit à remettre en question les implications de mon statut de salariée : est-ce que ma plus grande proximité avec les équipes du muséum ne constitue pas un frein pour garder une perspective critique sur mon travail ? Oscillant entre engagement et distanciation (ELIAS, 1993), je me suis efforcée de développer dans mon travail une perspective critique toujours concertée au sein du musée, notamment avec Sylviane Bonvin Pochstein, qui nourrissait de nouvelles expérimentations autour des collections en provenance du Brésil. À l'exemple du sociologue Pascal Nicolas-Le-Strat, je considère que :

« la critique est indissociable d'une expérimentation. S'opposer et expérimenter, s'opposer et travailler autrement, s'opposer et forger des alternatives, s'opposer et manifester des possibles. Ces deux moments de la critique sociale sont consubstantiels l'un à l'autre. Chacun est en quelque sorte le présupposé de l'autre. La critique assume à la fois sa portée négative (défaire, contredire, destituer), à la fois sa portée positive (imaginer, créer, instituer). Ces deux moments forgent donc une même dynamique, celle qui tente, à l'occasion d'une coopération ou d'une occupation, à la fois de formuler le refus, à la fois d'explorer concrètement un souhaitable, à la fois de destituer des formes institutionnelles, à la fois d'en inventer de nouvelles » (NICOLAS-LE-STRAT, 2019 : 126).

Parce que les anthropologues ne pensent pas tout seuls (VIDAL, 1978), il faut ici considérer Sylviane comme une collègue qui, à chaque étape de mon travail de recherche, participait directement à la co-construction des axes d'étude. Nous avons par ailleurs à plusieurs reprises communiqué ensemble dans des colloques ou publié des articles écrits conjointement. À ce titre, elle ne peut décemment pas être anonymisée dans la thèse comme il est d'usage de le faire lorsque l'on fait référence à des « informateurs ». Ce choix m'a incité à considérer de manière plus globale le statut de l'ensemble des équipes du musée dans ma recherche. Conservateurs, préparateurs, médiateurs et chargés de projet, c'est l'ensemble des équipes du muséum qui participent à la co-construction de savoirs pluriels, incarnés, critiques et situés. Distinguer Sylviane plus que les autres dans ce processus reviendrait à reproduire une démarcation entre des savoirs - et des personnes - valorisés pour leurs apports scientifiques reléguant les autres dans une posture subalterne. C'est un mécanisme bien inscrit au musée que je m'attache pourtant à déconstruire et à dépasser. Je préfère alors rendre hommage à l'expertise de chacun et chacune tenant compte des enjeux grandissant de participation citoyenne dans l'élaboration des savoirs (PARTICIP-ARC, 2019).

C'est ainsi une posture à l'interface des musées et de la recherche qui se dessine et que je défends ici, une posture « impliquée » en tant qu'elle me « conduit à privilégier une proximité de l'action et une distance de l'analyse » (FASSIN *in* BECKER, DOZON, OBBO, *et al.*, 1999 : 59). Au contraire d'une anthropologie appliquée dont la « retenue » et la neutralité (BARÉ, 1995 : 11) privent de distance critique par rapports aux politiques publiques et d'une anthropologie critique qui quant à elle manque d'engagement pratique, « l'implication suppose la transgression de la ligne symbolique entre la connaissance et l'action, tout comme elle amène à une mise en cause des institutions, des professionnels et des politiques qui conduisent cette dernière » (FASSIN *in* BECKER, DOZON, OBBO *et al.*, 1999 : 60).

Cette recherche manifeste donc une posture impliquée, construite dès l'origine du projet de recherche comme un dialogue entre pratiques professionnelles et perspectives critiques, à mettre en lien avec l'émergence à l'échelle internationale d'un mouvement de redéfinition du rôle social des musées et d'essor de la muséologie sociale (GOUVEIA, CHAGAS, DUARTE CÂNDIDO *et al.*, 2022).

---

## Une monographie du muséum

En menant ce travail, je partage la conviction du directeur du muséum lorsqu'il affirme que les collections constituent le cœur d'un musée. C'est la raison pour laquelle les biographies d'objets (APPADURAI, 1986 ; BONNOT, 2004) tiennent une place si importante. Chaque chapitre s'ouvre ainsi sur le cas particulier d'un objet de collection qui s'est trouvé, pour une raison ou pour une autre, mis sur le devant de la scène dans les projets muséaux que j'ai pu observer. Néanmoins, de la même manière que les collections deviennent lors d'une exposition des « objets prétextes et manipulés » pour illustrer un discours (HAINARD et KAEHR, 1984), il deviendra vite évident qu'ils sont interchangeable. Pris dans des processus multiples de production, de transformation et de circulation des savoirs, ces cas d'étude servent en réalité le propos de plusieurs chapitres à la fois. Si les collections jouent un rôle nécessairement central dans les activités du muséum, c'est bel et bien sur les personnes qui interviennent tout autour que se concentre ce travail. J'ai restreint mes observations aux services patrimoniaux mais, comme le souligne le directeur du musée, il ne faut pas négliger le rôle que jouent les services ressources :

Le 23 septembre 2017, Assemblée générale du muséum, Francis Duranthon

*« [L]orsqu'on a un spécimen qui rentre, il y a toute une série de documents administratifs sur lesquels il faut travailler : la lettre de don, l'acceptation, le passage en commission métropolitaine pour accepter le don officiellement au sein de la ville de Toulouse. Donc tout ça, ce sont des conventions. Bref, il y a un énorme travail aussi qui est mené pour les collections par nos équipes des services ressources ».*

À travers ces propos, le muséum revêt un statut d'« être social » à part entière, « un "organisme vivant" en perpétuel mouvement » (GAILLARD, 2016 : 135) qui déploient des formes très diverses d'« associations » (LATOUR Bruno, 2006) et qui me conduisent à puiser des inspirations dans les études de sociologie des sciences et des techniques.

Toutefois, cette recherche s'inscrit avant tout dans le domaine de l'anthropologie des savoirs dont l'enjeu consiste « à se déprendre des partages

abrupts ou des hiérarchies apparemment universelles » (ADELL, 2011 : 11). J'entends ici le terme savoir dans une acception générique large qui va au-delà des oppositions entre savoirs théoriques et savoirs pratiques, savoirs scientifiques par et non scientifiques. En suivant la formule de Boumediene, j'inclus également dans les savoirs les collections en tant que « matériaux-savoirs ». Dans le cadre de son étude sur les savoirs médicaux des sociétés précolombiennes et leur appropriation par les colons, il évoque ainsi sa prise en compte des plantes :

« Plutôt que des végétaux possédant des propriétés thérapeutiques, elles sont des connaissances ou, si l'on veut, des matériaux-savoirs. [...] Autrement dit, si ce savoir peut s'apparenter à un ensemble d'énoncés sur les choses, il renvoie aussi à une façon d'interagir avec le monde, d'intégrer à une pratique tout ce que l'on estime important pour résoudre un problème ; en somme, il est une "manière de vivre", selon une formule que j'emprunte à la littérature morale de l'époque moderne » (BOUMEDIENE, 2016 : 25).

Cette définition présente l'avantage de prendre en compte une forme d'agentivité (GELL, 2009) des végétaux - ou dans le cas de cette recherche des collections - qui n'est pas nécessairement prise en compte dans le cadre des savoirs dits scientifiques sur la nature mais qui peut être déployée dans d'autres récits sur les collections dès lors que le musée leur ouvre l'accès.

Je propose d'envisager les savoirs - aussi bien les matériaux-savoirs que sont les collections que les connaissances et récits qui leur sont associés - à travers la manière dont ils sont mobilisés dans l'action par les différentes pratiques professionnelles. J'articule alors mon analyse en trois temps qui correspondent à trois modalités opératoires dans les différents moments de la vie au musée. D'abord, les savoir-penser : j'entends par là les processus par lesquels le musée produit des savoirs inscrits dans une tradition perspective ontologique naturaliste (DESCOLA, 2005). Depuis sa conception, l'établissement se définit comme un « musée de sciences » et ce paradigme « scientifique » reste prégnant. Il est au cœur de la catégorisation des collections organisées selon des logiques propres à chaque discipline et produit des effets structurants (ADELL, 2011 : 13) sur l'organisation des espaces, la répartition des missions et l'association des personnels à une discipline. Dans le même temps, il génère des effets excluants envers une diversité de savoirs considérés comme non scientifiques - qu'ils soient associés aux collections (c'est le

cas des savoirs autochtones) ou qu'ils soient mis en œuvre dans les divers projets de valorisation (c'est le cas des savoirs pratiques liés à la scénographie ou encore à la médiation scientifique). Les savoir-penser sont conçus comme une mise en ordre du monde pour le rendre intelligible mais, ce faisant, ils restreignent le registre des savoirs en disqualifiant ceux qui relèvent d'autres modes de classification et d'autres ontologies. Ils ne sont par ailleurs pas seulement observables dans le service de conservation qui procède à l'inventaire, à la documentation et au conditionnement des objets dans les réserves. Mis en œuvre au moment même de la création du musée, ils font partie de son identité et irriguent l'ensemble des services.

Dans un deuxième temps, je déclinerai la question des savoir-faire. Loin d'être en opposition avec les savoir-penser, dans une perspective qui reproduirait une distinction entre savoirs théoriques et savoirs pratiques, les savoir-faire les accompagnent à différents niveaux. S'ils recourent la question des processus techniques qui entrent notamment en jeu pour « fabriquer » les collections ou les expositions, ils se déclinent aussi sur le plan immatériel. Les savoir-faire désignent alors l'ensemble des recompositions patrimoniales : les préparations naturalistes comme la taxidermie ou le moulage, les dispositifs scénographiques mais aussi les diverses narrations autour des collections.

Enfin, dans un dernier temps, j'évoquerai les savoir-dire qui ne recourent pas tout à fait la question des pratiques discursives qui dépendent également des savoir-penser et des savoir-faire. Cette dernière forme de savoir s'attache plutôt à décrire dans quelle mesure le musée peut - ou non - mettre en dialogue une diversité de récits, discordants, contradictoires voire polémiques et conflictuels. Dans un contexte de débat international sur le rôle social des musées, il s'agit d'analyser si le musée peut véritablement se positionner de manière plus engagée sur des enjeux sociétaux et environnementaux. Il s'agit de mettre en lumière les tensions qui traversent le musée dans une tentative paradoxale de concilier engagement et neutralité.

Les ressources bibliographiques sur les études muséales sont si fournies qu'il est illusoire de prétendre les maîtriser. Elles sont par ailleurs fortement compartimentées entre différentes traditions académiques ou écoles de pensée que

j'ai tenté d'articuler. Aussi, au regard de certains travaux qui se concentrent sur une dimension particulière de la vie du musée, par exemple les problématiques d'indexation (BELTRAME, 2012a et b), mes analyses souffrent de la comparaison et manquent parfois de consistance. La plupart des chapitres se terminent sur de possibles axes d'approfondissement et chacun d'eux aurait pu donner lieu à un travail de thèse proprement dit. La particularité de mon approche tient dans le fait de m'être plutôt attachée à décrire comment toutes ces dimensions si différentes du musée tiennent ensemble, nécessitant parfois d'aller faire quelques incursions hors de ma zone de confort, par exemple dans les sciences de l'information et de la communication, notamment les travaux du LERASS concernant la réception des expositions du muséum (LEFEBVRE, RENARD, RUEDA et al., 2018). Je ne me suis en revanche pas plongée dans les sciences de l'éducation malgré le dynamisme du GIS « Bébé, Petite Enfance en Contextes » (BECO) implanté à Toulouse. Ces études auraient sans doute pu éclairer plus encore les questions d'adaptation des savoirs aux capacités cognitives des différentes classes d'âge et des différents niveaux scolaires. Cette volonté de concilier dans une même recherche l'ensemble des facettes de la vie du musée ne doit cependant être perçue comme une absence de choix ou pire une forme de dispersion. Elle est indissociable de mon parcours académique et professionnel, de mon investissement dans différentes structures muséales depuis 2009 et de mon engagement dans le débat sur le rôle social des musées.

---

# I. Savoir-penser : patrimoines catégorisés

Le muséum d'histoire naturelle de Toulouse se définit comme un musée de sciences. Cette spécialisation trouve son origine dans l'histoire de sa création - qui vient le dissocier des musées d'art - et elle continue d'être fortement mobilisée. Les catégorisations dites scientifiques des collections - qui dans l'histoire des musées sont réputées constituer une mise en ordre du monde à visée universelle (SCHAER, 2007 ; POULOT, 1997, 2001 et 2008 ; POMIAN, 2020, 2021 et 2022) - s'effectuent en fonction des disciplines académiques. Lors des temps de la vie représentationnelle du musée où sont présentes les autorités administratives et politiques, telles que les inaugurations d'exposition ou lors des assemblées générales annuelles, l'analyse des « pratiques discursives » (FOUCAULT, 1966 et 1969) témoigne d'une forte mobilisation du concept de scientificité du musée. Cette scientificité est entendue comme la transmission d'un héritage du milieu XIX<sup>e</sup> siècle au cours duquel la ville crée le musée : un établissement dédié aux sciences, qui acquiert des collections à caractère scientifique et dont la gestion est confiée à des personnalités scientifiques. Pourtant, sur le plan empirique, ces catégorisations disciplinaires sont plus poreuses qu'il n'y paraît, les collections moins ordonnées qu'on ne le croit, les acquisitions plus opportunistes que le discours officiel ne le laisse entendre. Les conceptions du caractère scientifique du musée et de ses collections par les équipes sont multiples et ne font pas consensus. Elles vont des représentations les plus conservatrices d'une science à caractère positiviste, objectif et universel jusqu'à des perspectives - plus rares mais bien présentes - que l'on pourrait qualifier de postmodernes en tant qu'elles cherchent à rompre avec l'héritage moderniste du musée.

Il s'agit ici d'éclairer les modalités d'intégration des savoirs dans un paradigme scientifique issu d'une conception philosophique moderniste et positiviste ainsi que

dans une ontologie naturaliste (DESCOLA, 2005). La notion de savoir-penser se perçoit ainsi dans les logiques classificatoires. Les catégorisations disciplinaires en vigueur au musée ont des effets structurants bien au-delà de l'ordonnement et de l'étude des collections. Elles se prolongent dans l'organisation même des pratiques professionnelles et viennent également s'appliquer aux individus qui vont porter telle ou telle « *casquette* » scientifique. Pour autant, cette thèse ne se limite pas à produire une explication de la manière dont le musée construit et maintient sa crédibilité scientifique. Elle s'attache aussi à montrer comment la désignation et la mise en avant de ce qui fait du musée un établissement « scientifique » produit des effets excluants pour d'autres catégories de savoirs. Il s'agit alors d'inclure les catégories de savoirs et d'experts qui ne sont pas nécessairement pris en compte dans les pratiques discursives du musée parce qu'ils ne sont pas associés à un savoir dit scientifique, c'est-à-dire à une discipline académique.

Trois objets de collection, une girafe, une urne funéraire et un masque d'épaule serviront de point d'entrée pour illustrer cette dynamique. Le premier chapitre nous plonge dans les origines de la création du musée liées à la volonté des sociétés savantes toulousaines de dissocier les arts et les sciences. Le deuxième chapitre expose les enjeux du chantier colossal que représente l'étude des collections et surtout la réidentification de savoirs bien souvent perdus au moment de l'acquisition même des collections. Le troisième chapitre, issu des questionnements initiaux de ce projet de thèse, met en évidence l'ambivalence de la place des collections culturelles dites ethnographiques et des savoirs ethnologiques dans un musée dédié aux sciences naturelles. Il s'agit, à travers ces trois chapitres, de rendre visible les pratiques professionnelles qui reproduisent un savoir-penser naturaliste au sein des différents services patrimoniaux (de la conservation à la médiation) et d'inciter à s'extraire de ce cadre, autrement dit à dénaturiser le musée.

---

## Chapitre 1 - Zarafina (MHNT.ART.4)<sup>14</sup> et la division des savoirs

« Jusqu'alors, l'unique but de sa vie avait été que son *Orbe universel*, son chef d'œuvre encyclopédique, l'élève au sommet de la botanique. Poursuivre la gloire, la reconnaissance inquiète de ses pairs, le respect des savants naturalistes disséminés partout en Europe, n'était que vanité. Il avait consumé ses jours et ses nuits à décrire minutieusement près de cent mille "existences" de plantes, de coquillages, d'animaux de toutes espèces au détriment de la sienne. Or il fallait bien admettre que rien n'existait sur terre sans une intelligence humaine pour lui donner un sens ».

David DIOP, *La porte du voyage sans retour*, 2021 : 13-14.

---

<sup>14</sup> Il s'agit ici de l'actuel numéro d'inventaire de Zarafina, la jeune femelle girafe naturalisée. J'explique en quatrième partie de ce chapitre comment est construite la numérotation des collections au muséum de Toulouse.



Figure 3. La girafe Zarafina (MHNT.ART.4) dans la bibliothèque Émile Cartailhac (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

Dans ce chapitre, les données ethnographiques issues du travail de recherche sont mises en regard avec l'historiographie du musée (ASTRE, 1949 et 1950 ; DURANTHON et MENDIETA, 2015 ; DUBALD, 2019) afin de déployer un cadre de compréhension historique autour de la catégorisation des collections municipales entre arts et sciences puis au sein du muséum entre différentes disciplines. Une jeune girafe, baptisée Zarafina, devient un spécimen prétexte à dérouler l'histoire du musée en raison du rôle qu'elle a tenu dans les débats en faveur de l'ouverture d'un musée de sciences. En tant qu'institution scientifique, le musée est structuré en diverses catégories disciplinaires qui s'affinent à mesure que ces disciplines affirment leur autonomie institutionnelle (en académies et sociétés), méthodologique (modalités de recueil de données propres à chacune) et théorique (modalités d'interprétation des données récoltées pour élaborer les savoirs fondateurs de la discipline). Cette catégorisation des sciences et des collections qui leurs sont associées produisent à leur tour des effets structurants sur les modes d'organisation du travail muséal qui viennent renforcer le statut de musée de sciences. L'étude de quelques cas-limites me permet de témoigner de la porosité de ces catégorisations et de montrer que les catégorisations n'opèrent pas une « mise en ordre du monde » mais une « restriction des mondes » contenus en potentialité dans les collections.

---

## Une girafe à l'origine de la création du musée

En octobre 2015, la nouvelle saison culturelle met à l'honneur un animal en particulier : la girafe. Ce choix se justifie pour deux raisons. D'abord, le muséum ouvre au premier étage, dans l'espace dédié aux expositions-dossiers situé à l'issue du parcours permanent, une exposition intitulée *Girafawaland*. Conçue par les artistes Albert et Kiki Lemant, elle consiste en une adaptation scénographiée de leur ouvrage jeunesse *Lettres des isles girafines* (2003) qui met en scène un peuple imaginaire, les Girafawaras, et le lien particulier qu'il entretient avec les girafes. Dans le même temps, le muséum organise pour la première fois une campagne de financement participatif destinée à rendre possible la préparation d'un nouveau spécimen de girafe naturalisée<sup>15</sup>. Pour développer la programmation « girafe »,

---

<sup>15</sup> Le cas de ce spécimen mâle adulte nommé Twiga est abordé plus en détails dans le chapitre 4.

l'équipe de médiation propose différentes activités : par exemple un quizz intitulé « Questions pour une girafe » organisé dans l'espace ouvert « CHAMPS LIBRE ». Situé au premier étage, au carrefour entre les salles d'exposition, les deux bibliothèques, l'auditorium et l'escalier d'accès aux autres étages, c'est un lieu de passage stratégiquement investi par la médiation. L'équipe crée aussi pour l'occasion une nouvelle visite thématique sur les girafes rattachée au cycle des « *Histoires d'objets* » c'est-à-dire de courtes visites de moins de trente minutes qui se concentre sur l'histoire d'un spécimen ou d'un artefact.

Cette *Histoire d'objet* consacrée à la girafe débute dans l'espace CHAMPS LIBRE. Il s'agit d'abord de présenter l'animal sous un angle naturaliste et de souligner les caractéristiques de cette espèce unique en son genre. En effet, la girafe est actuellement la seule représentante de son genre et espèce *Giraffa camelopardalis* (Linnaeus [von], 1758). Comme il est d'usage au musée, le propos s'appuie dans la mesure du possible sur du matériel pédagogique. En l'occurrence, la table de médiation est recouverte juste avant la visite d'un tissu au motif évoquant la peau de l'animal pour y disposer un moulage de crâne de girafe. Il permet d'illustrer la principale caractéristique génétique de la famille des Giraffidés - dont la girafe et l'okapi (*Okapia johnstoni* [Sclater, 1901]) sont les deux seuls actuels représentants : les ossicones, ces excroissances osseuses recouvertes de peau qui sont bien souvent confondues avec des cornes ou des bois. La visite se poursuit ensuite dans la bibliothèque attenante avec une approche plus historique.

La bibliothèque Émile Cartailhac est baptisée en référence au célèbre préhistorien, indissociable de l'histoire du musée. Elle occupe l'ancienne galerie de préhistoire, la seule salle relativement préservée par les travaux de réaménagement des années 2000. Le parquet et les anciennes vitrines de collections - devenues des étagères de présentation - lui confèrent une atmosphère légèrement surannée. Elle rassemble à la fois des ouvrages scientifiques et plus grand public sur des thématiques en lien avec les collections et les rend gratuitement disponibles à la consultation. Mais elle n'est pas uniquement fréquentée pour son fonds bibliographique et multimédia. Son attraction majeure demeure incontestablement la girafe qui est installée au milieu des tables de lecture. Sa présence dans la bibliothèque plutôt que dans les salles d'exposition a de quoi surprendre. Ce choix

est là encore à mettre en lien avec les travaux de réaménagement du musée suite à sa fermeture en 1997. La girafe est le seul spécimen de l'ensemble des collections à ne pas être évacué en raison de sa fragilité. Une caisse de stockage est alors réalisée pour la protéger pendant cette période et elle est placée dans la salle la moins investie pendant les travaux, la galerie de préhistoire. Depuis la réouverture, elle attire inmanquablement l'œil des publics à travers la porte vitrée qui donne accès à la bibliothèque. Nombreux sont ceux qui se rapprochent pour la contempler mais qui hésitent à entrer. Certains se contentent de l'observer à distance, d'autres se risquent à passer la porte et à demander l'autorisation d'aller la voir. Lors des visites *Girafe*, certaines personnes du public se laissent déjà distraire par sa présence. A l'invitation du médiateur ou de la médiatrice, le groupe traverse de manière peu discrète la bibliothèque, le parquet crissant sous les chaussures, et s'arrête devant le spécimen, prêt à écouter le récit de son arrivée à Toulouse alors que le muséum n'existait pas encore. Il est d'abord fait mention de la première girafe arrivée en 1827 sur le sol français, offerte par le pacha d'Égypte Méhémet-Ali au roi Charles X. Elle fut nommée Zarafa en référence au terme arabe qui désigne l'animal. En hommage à son illustre devancière et en référence à sa plus petite taille, la jeune girafe de Toulouse est baptisée à l'occasion de la visite Zarafina. Au sein de l'équipe de médiation, c'est un prénom qui perdure encore pour la désigner.

Zarafina est une jeune girafe femelle « de Nubie »<sup>16</sup> d'approximativement trois ans qui n'a donc pas atteint l'âge adulte. Aucune archive ne permet à l'heure actuelle de connaître exactement les lieux et conditions de sa capture. Elle est décrite comme provenant d'Abyssinie - actuelle Éthiopie - et arrivée à Toulouse le 1<sup>e</sup> novembre 1843 accompagnée d'autres animaux à caractère exotique pour être présentée dans une ménagerie ambulante. Elle meurt deux mois plus tard, le 5 janvier 1844, succombant selon *La Gazette du Languedoc* (21 mai 1844) « à l'inclémence du climat ou à une patriotique nostalgie » (LABAILS, 2009a : 17) mais plus probablement d'une intoxication due aux émissions gazeuses provenant du poêle à charbon installé pour la réchauffer. La dépouille est rachetée à son

---

<sup>16</sup> Je fais ici référence à la sous-espèce à laquelle elle est rattachée, parmi les neuf sous-espèces existantes. Les noms communs d'espèces et de sous-espèces font bien souvent référence à une origine géographique correspondant à une zone d'habitat endémique mais qui dans certains cas n'existe plus aujourd'hui sous cette dénomination. C'est le cas pour les girafes « de Nubie » mais aussi pour celles « de Rhodésie ».

propriétaire, M. de Linages, pour la somme de 3 000 francs par la municipalité. La ville de Toulouse fait ainsi suite à la demande de Nicolas Joly, professeur de zoologie à la faculté des sciences, qui souhaite en faire l'autopsie et réaliser une étude complète et approfondie de cet animal jusqu'alors peu connu en Europe. Il publie ainsi la première analyse de référence (JOLY, 1844 ; JOLY et LAVOCAT, 1845) ce qui confère à Zarafina le statut de néotype (PETZOLD, MAGNANT, EDDERAI *et al.*, 2020). En cladistique, un type ou holotype est un spécimen sur lequel est fondée la définition classificatoire d'un nouveau taxon qui sert de référence à l'échelle internationale. Le néotype fait quant à lui référence au spécimen qui a permis une nouvelle description lorsque la première s'est avérée imprécise ou que l'holotype a disparu. La peau de la girafe est quant à elle confiée à Henry Traverse, taxidermiste qui a réalisé plusieurs des spécimens naturalisés aujourd'hui conservés au musée. Il exécute là une prouesse technique sans appui sur le squelette qui, toujours selon la volonté de Joly, est conservé à part (MHNT.OST.1996.121.2). Pour le reste des matières organiques, c'est l'occasion pour quelques familles privilégiées de la ville de goûter la viande de la girafe qui est accommodée à l'occasion du repas d'Épiphanie de 1844. Le 30 octobre 1912, une délibération du Conseil municipal décide de restaurer la girafe « dont l'état de vétusté affligeait les nombreux visiteurs » selon l'indication de L'Express du Midi en date du 3 octobre 1913. C'est à Philippe Lacomme qu'est confié le soin de la restaurer. Il démonte l'ouvrage en 1920, fait subir à la peau divers traitements chimiques puis il la remonte sur une structure composite en métal, en bois et en liège selon une technique de son invention qui permet un rendu encore plus réaliste. Ce souci de réalisme est effectivement l'objectif poursuivi par les taxidermistes du muséum afin de leur donner « l'apparence parfaite du vivant » (LABAILS, 2009 : 44). Elle fait aujourd'hui partie des collections patrimoniales et elle est indexée en mammalogie. Avant les travaux, elle était logiquement exposée dans la salle des mammifères. Lors de la réouverture du musée en 2008, elle intègre la bibliothèque après un léger « toilettage » plutôt qu'une nouvelle restauration (LABAILS, 2009). La base de données indique le constat d'un « État médiocre » mais c'est un choix destiné à garder une trace matérielle des techniques de préparation caractéristique du travail de Lacomme dans les années 1910.

Sous sa forme naturalisée, Zarafina intègre les collections municipales et rejoint dès le mois de mai le seul musée de la ville ouvert au public : le Musée des beaux-arts et des antiques. Elle fait alors partie des collections toulousaines les plus anciennes, antérieures à la création du Muséum tout en étant liée à sa fondation. En effet, sa présentation parmi les collections d'un musée principalement dédié aux arts raviva le débat sur l'ouverture d'un muséum dont je livre ici l'analyse résumée sous la plume de Gaston Astre, directeur du musée de 1944 à 1962 et qui en fut aussi le premier chroniqueur :

« Parallèlement à l'effort systématique de Noulet, aucun des savants de notre ville ne manquait une occasion de plaider en faveur du Muséum désiré. Il paraît d'ailleurs que le succès de curiosité amena autour, de la girafe empaillée, une foule de visiteurs : on en parla plus que jamais. Et les tableaux pendus aux murs ne durent pas assister, sans quelque sentiment de jalousie et de dépit, à cette éclipse de leur réputation devant celle de l'intruse, qui était ainsi venue les déranger de leur calme olympien. Le défilé de cette foule montrait encore à tous ce qui manquait à notre ville » (ASTRE, 1949 : 30-31).

La volonté d'ouvrir un musée dédié aux sciences naturelles n'était certes pas nouvelle mais le projet était resté à l'abandon depuis plusieurs décennies. Aussi, il est nécessaire de revenir sur la genèse du muséum et de présenter les grandes lignes de son histoire pour comprendre en quoi « l'affaire de la girafe » (ASTRE, 1949 : 29) est révélatrice de la nécessité défendue au sein des sociétés savantes toulousaines de dissocier arts et sciences dans les musées de la ville.

---

## **La spécialisation des musées toulousains**

L'essor des musées en France est fortement lié au mouvement révolutionnaire et à la confiscation des biens du clergé et de la noblesse. À Toulouse, en 1789, l'État devient propriétaire, entre autres, de deux bâtiments religieux : le couvent des Augustins et celui des Carmes déchaussés. Les deux bâtiments abritent par la suite les deux premiers musées municipaux ouverts à 70 ans d'écart. En 1793, alors que les deux premiers muséums ouvraient leurs portes à Paris, le Muséum provisoire du Midi de la République s'établit dans le couvent des Augustins. Il conserve cette appellation jusqu'en l'an VIII (1799-1800) avant de

devenir Musée de Toulouse puis Musée des beaux-arts et des antiques. Il correspond à l'actuel musée des Augustins. Il est choisi sous le Consulat pour faire partie du vaste réseau de musées destinés à recevoir des transferts de collections du Muséum du Louvre, une pratique destinée à désencombrer le musée parisien et à mettre en avant dans les régions les artistes locaux.

Dans le même temps, le couvent des Carmes déchaussés abrite d'abord pendant quelques années un abattoir et un atelier de salage de viande de porc. À la suite de la suppression des académies royales par décret du 8 février 1793, l'État laisse finalement la municipalité utiliser ce couvent pour réorganiser les sociétés savantes. C'est alors qu'un enseignement provisoire d'histoire naturelle, de botanique et de physique générale est établi dans ces locaux. Le jardin d'études et d'essais des cultures, fondé par l'académie des sciences en 1730, est transféré à l'arrière du couvent. En 1796, Philippe Picot de Lapeyrouse, un naturaliste dont la renommée s'étend déjà à l'international, est appelé à prendre la direction de ce qui devient brièvement l'École centrale de Toulouse. Il y apporte les collections personnelles de son cabinet, notamment ses herbiers et divers minéraux utilisés comme support d'enseignement. Entre 1800 et 1806, il devient maire de la ville et profite de ses fonctions pour créer une École spéciale des Sciences et des Arts rattachée à la municipalité et établissement de tutelle du Jardin botanique. L'empereur Napoléon I<sup>er</sup>, de passage à Toulouse en 1808, régularise la situation administrative en transférant la propriété du bâtiment des Carmes de l'Etat à la ville. En 1809, un décret institue à nouveau l'enseignement des sciences à une échelle étatique. C'est ainsi que naît la faculté des sciences de Toulouse. Picot de Lapeyrouse, figure scientifique incontournable, en devient en toute logique le doyen. L'espoir caressé par toute la communauté scientifique locale d'établir autour de Picot de Lapeyrouse et de ses collections un musée dédié aux sciences naturelles fut réduit à néant lorsque Lapeyrouse les emporta avec lui pour prendre sa nouvelle affectation. Jean-Baptiste Noulet, lui aussi naturaliste de renom, se fait alors le porte-parole de la communauté scientifique pour plaider, par des demandes répétées adressées à la municipalité, en faveur de l'ouverture d'un musée d'histoire naturelle.

Ces demandes s'inscrivent dans un contexte de difficultés croissantes rencontrées au musée des Augustins. En tant que seul musée de la ville, c'est en toute logique ce musée qui est destiné à recevoir tous les dons faits à la municipalité. Dédié aux beaux-arts, il reçoit aussi une grande diversité de collections naturalistes : fossiles, roches, défenses d'éléphants, etc. Le musée devient un lieu aux collections hétéroclites. La situation se complexifie lorsque le musée reçoit un don de Gaston de Roquemaurel. Second du commandant Dumont d'Urville lors de ses expéditions dans les mers du Sud à bord de l'*Astrolabe* puis commandant de la *Capricieuse*, il rapporte de ses voyages une collection d'objets et de coquilles dont il fait don à la ville (LECLERC-CAFFAREL, 2013). C'est dans ce contexte que Zarafina fait son arrivée aux Augustins en 1844. L'agitation dure une décennie. En 1857, le musée des beaux-arts ouvre finalement une galerie spécifiquement dédiée à l'ethnographie pour mettre un peu d'ordre dans son parcours d'exposition. L'idée de créer une annexe consacrée aux sciences naturelles est aussi envisagée. En 1861, Édouard Filhol, directeur de l'École de médecine et de pharmacie, propose plutôt d'investir ses locaux où se trouvaient déjà des collections d'études. C'est la solution qui est retenue et l'ouverture du muséum au public est actée en juillet 1865. Édouard Filhol cumule alors les deux charges de directeur de l'École de médecine et de pharmacie et de directeur du musée, de même que ses deux premiers successeurs. Un jeune conservateur, Eugène Trutat, est nommé pour s'occuper des collections. L'équipe est complétée par un gardien. En 1868, un quatrième employé rejoint l'équipe : il s'agit de Victor Bonhenry, taxidermiste, premier préparateur du muséum.

À la suite de Noulet et de Trutat qui furent respectivement les deuxième et troisième directeurs du Muséum, c'est une commission qui dirige l'établissement. Chaque membre, rattaché à une société savante, prend en charge une partie des collections en fonction de sa spécialisation. Le fonds du musée s'enrichit rapidement et il est donc progressivement réparti en différentes sections. En 1922, un important réaménagement est contraint par l'arrivée au musée d'un fonds en provenance du musée Saint-Raymond. Inauguré par la municipalité en 1902 afin de décharger le musée des Beaux-arts d'une partie de ses fonds, il était destiné à prendre en charge les collections d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines mais aussi des objets dits « ethnographiques » provenant d'Extrême-Orient. Les musées d'arts se spécialisent à leur tour et le musée des beaux-arts prend le nom de Musée des

Augustins pour éviter les confusions. Néanmoins, le problème d'une trop grande diversité des collections se pose tout aussi vite à Saint-Raymond. Les collections dites ethnographiques, notamment la fameuse collection de Roquemaurel déjà évoquée, sont alors transférées en 1922 au musée qui en possède déjà une partie « car il n'y avait pas de raison que l'ethnographie soit partagée entre deux musées différents, tous deux municipaux » (ASTRE, 1949 : 90). La collection rattachée aux explorations asiatiques de Roquemaurel est envoyée quant à elle au musée Georges-Labit, un établissement qui porte le nom du fondateur de la collection. Voyageur et collectionneur fasciné par les religions orientales, le parcours de Labit est comparable à celui d'Emile Guimet. Ses collections furent léguées à la ville et exposées dans un bâtiment d'architecture orientalisante à partir de 1893.

---

## La spécialisation des collections

Lors de l'ouverture du musée, un seul conservateur, le jeune Eugène Trutat, est nommé pour gérer l'ensemble des collections réparties en deux galeries. La première est divisée en deux étages : la galerie basse abrite les collections de zoologie et la galerie haute celles de paléontologie et de minéralogie. Vient ensuite la célèbre *Galerie des cavernes* - dédiée à la paléontologie du quaternaire et à l'archéologie préhistorique - la première de l'histoire des musées ce qui confère au musée de Toulouse un rôle majeur dans « l'invention de la préhistoire » (BON, DUBOIS et LABAILS, 2010). Comme le précise Gaston Astre, « l'établissement avait répondu à une aspiration réelle du monde intellectuel du Midi » (ASTRE, 1950 : 48). Aussi, les collections du musée s'enrichissent rapidement et notamment du fait de l'implication de collaborateurs bénévoles et de la forte mobilisation de leurs réseaux. En 1866, un an après l'ouverture du musée, la Société d'histoire naturelle de Toulouse est fondée à dessein pour renforcer ces collaborations. La majeure partie des collections paléontologiques et préhistoriques provient alors en toute logique des campagnes de fouilles qui se multiplient dans la région. Les nombreux spécimens découverts - par exemple d'ours des cavernes - permettent au musée de développer une politique d'échanges qui vient diversifier ses collections. Certaines personnalités originaires de la région, notamment des officiers comme le colonel

Galliéni ou le lieutenant de vaisseau Moura, font dons d'objets qu'ils ont rapportés de leurs campagnes militaires tandis que les ménageries de la région offrent ou vendent les peaux et les squelettes de leurs animaux morts. Quant aux musées nationaux – en l'occurrence le Muséum national d'histoire naturelle et le Musée d'ethnographie du Trocadéro –, ils contribuèrent à développer les collections du musée par une série de dons d'items qu'ils possèdent en différents exemplaires. De nouvelles galeries sont alors créées sous la direction de Noulet (1872-1890) : la zoologie est scindée en deux salles, la première présentant les mammifères et les oiseaux, la seconde expose les reptiles, les batraciens, les poissons, les coquilles et les insectes. La troisième galerie correspond au transfert des collections de la *Galerie des cavernes*. Les riches collections paléontologiques sont divisées en deux salles : la première rassemble les collections de l'ère primaire (aujourd'hui connue sous le nom de Paléozoïque), secondaire (Mésozoïque) ainsi que de minéralogie et de géologie. La dernière salle est exclusivement consacrée au tertiaire (Cénozoïque). Les collections d'ethnographie sont présentées dans un passage.

Après la mort de Noulet, Trutat prend la direction du musée jusqu'à sa retraite (1890-1900) et les premières tensions apparaissent avec la municipalité qui décide alors de la mise en place d'une Commission technique pour diriger l'établissement. En 1907, lors de ce remaniement administratif, la Commission désigne quatre conservateurs spécialisés pour gérer les « quatre sections principales de l'histoire naturelle » que sont la zoologie, la botanique et la géologie, la paléontologie et la minéralogie et enfin l'anthropologie avec ses « branches auxiliaires » c'est-à-dire la faune quaternaire et l'ethnologie. En 1912, une galerie de botanique est ouverte et présente notamment les herbiers mais aussi des « produits coloniaux ». C'est au cours des années 1920 qu'une modification de l'organisation des galeries plus importante est envisagée en lien avec le don fait au musée en 1923 par Victor Besaucèle de l'une des plus importantes collections d'oiseaux naturalisés d'Europe qui comprend plus de 4 500 spécimens. Le fonds est d'une telle ampleur qu'il est nommé conservateur de sa collection. Ce don oriente le réaménagement des galeries. En 1926, la séparation officielle du Muséum et de l'Université de médecine libère les espaces du rez-de-chaussée jusqu'alors réservés à l'enseignement. Les collections de géologie y sont déplacées, ce qui permet d'inaugurer à leur place la nouvelle galerie Besaucèle. La première galerie devient exclusivement consacrée

aux mammifères. La spécialisation des collections de zoologie se poursuit en 1930 avec l'ouverture d'une galerie d'entomologie. En 1932, c'est l'ethnographie qui s'émancipe de la préhistoire avec l'inauguration de la *Galerie Gallieni*.

En 1944, la gestion administrative collective sous forme de commissions successives prend fin et le muséum retrouve un directeur en la personne de Gaston Astre. Sous sa direction, les collections sont divisées en six sections, le directeur étant l'un des conservateurs. La zoologie comprend les collections ostéologiques et naturalisées mais aussi la gestion du Jardin zoologique. La botanique comprend les herbiers et les produits coloniaux mais aussi la gestion du Jardin des plantes à partir de 1946. Les deux nouvelles sections correspondent à l'entomologie qui est dissociée de la zoologie et la minéralogie qui prend son autonomie. La paléontologie et géologie forment la cinquième section et l'anthropologie la dernière. Elle continue de rassembler dans un même fonds la préhistoire, l'archéologie et l'ethnographie sous la vigilance d'un seul conservateur. Les salles sont réaménagées en 1950 en galeries toujours plus spécialisées en fonction de subdivisions disciplinaires et sont au nombre de 22. Le rez-de-chaussée compte ainsi une galerie d'ethnographie africaine (1), deux galeries consacrées à l'anatomie et aux squelettes des mammifères, l'une présentant des modèles et des écorchés (2), l'autre des collections ostéologiques (3), deux galeries de paléontologie, l'une dédiée aux fossiles du primaire et du secondaire (4), l'autre aux fossiles du tertiaires (5) et une dernière galerie de minéraux et de roches (6). Dans l'escalier d'accès au deuxième étage, comme il est d'usage, sont présentés « les cornes et massacres » (7), ces têtes ou crânes issus de trophées de chasse qui « se prêtent merveilleusement à l'ornementation des murs » (Astre, 1950 : 79). Le deuxième étage comprend une galerie généraliste de mammifères (8) et une seconde plus locale dédiée aux mammifères et oiseaux des Pyrénées (9). Elle présente également deux galeries dédiées aux oiseaux (10) dont l'une aux oiseaux domestiques (11) avec notamment une vitrine sur l'oie de Toulouse. La galerie d'anthropologie (12) rassemble des collections de paléanthropologie présentant la diversité du genre *Homo* mais aussi des moulages de bustes soutenant des théories racialistes (BOURRASSE, 2012 et 2016) ainsi que des restes humains momifiés en provenance notamment d'Égypte et du Pérou. La galerie de paléontologie dite du quaternaire (aujourd'hui associée au tertiaire sous la dénomination de Cénozoïque) est dissociée d'une galerie d'art

préhistorique (14) qui présente des fac-similés reproduisant les décors des grottes les plus célèbres telles que celle d'Altamira. Une galerie est dédiée à l'ethnographie asiatique et océanienne (15) tandis que l'ethnographie américaine (16) est présentée dans un passage. La dernière galerie rassemble les squelettes des oiseaux ainsi que les collections de reptiles, de batraciens et de poissons (17). Au troisième étage, à la galerie de botanique et de produits coloniaux (18) existante viennent s'ajouter deux galeries d'entomologie (19) dont l'une est plutôt un laboratoire (20) ouvert à la demande. Une autre galerie est ouverte pour présenter les invertébrés autres que les insectes c'est-à-dire les mollusques, les coraux et les éponges (21). Enfin, les herbiers, c'est-à-dire les collections de plantes sèches, sont disposés à part des collections botaniques dans la dernière galerie (22).

Lorsque Claudine Sudre succède à Gaston Astre en 1962, le Muséum fait face à une situation difficile : il est amputé d'une partie de ses locaux, et notamment de son grand amphithéâtre, réaménagés pour l'ouverture du théâtre Sorano. Les collections de Muséum, présentées dans leur intégralité dans les galeries organisées par discipline, se trouvent encore plus contraintes en termes d'espace. Par ailleurs, le bâtiment ancien et fragilisé par les travaux du Sorano finit par présenter des signes inquiétants de vétusté et un risque d'effondrement. Malgré des travaux de consolidation de la toiture, le Muséum ferme ses portes au public en 1997. C'est l'occasion de faire peau neuve et de repenser intégralement l'établissement : le projet est confié à un cabinet d'ingénierie culturelle et en particulier à Jean-François Lapeyre qui succède à Claudine Sudre en 2000 à la direction du musée. Après dix années de travaux, le musée présente depuis janvier 2008 un nouveau parcours qui n'a connu que peu de modifications. Dans un ouvrage paru à l'occasion de l'exposition *Savanturiers* (2015-2016) commémorant les 150 ans d'ouverture du musée, Francis Duranthon, directeur du musée (2011-2025) et Santiago Mendieta, journaliste, retracent l'histoire récente de l'établissement. Ils précisent que le parcours permanent est envisagé de manière transversale :

« La principale difficulté est de concevoir un parcours avec des collections réunies essentiellement au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, classées et exposées par disciplines séparées et le plus souvent étanches, avec nos préoccupations du XXI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de

réorganiser le tout selon une conception pluridisciplinaire et transversale, sans les catégorisations d'autrefois. Le programme architectural et scientifique se centre donc sur la relation entre la nature, l'homme et son environnement. Le terme de sciences naturelles disparaît au profit d'une vision plus globale autour des sciences et des dernières connaissances acquises. » (DURANTHON et MENDIETA, 2015 :162).

Difficile néanmoins de s'affranchir entièrement des catégorisations disciplinaires. Malgré une volonté de mise en regard transversale, les collections permanentes demeurent organisées par discipline mais sans galeries pour les formaliser : TERRE PLANÈTE ACTIVE rassemble la minéralogie et la géologie ; ORDRE DU VIVANT rassemble l'ostéologie, la botanique, l'entomologie et la zoologie ; CONTINUUM & RUPTURES rassemble la paléontologie et la préhistoire. Seule la salle GRANDES FONCTIONS présente des collections pluridisciplinaires : en majorité des collections dites ethnographiques mises en regard avec des collections zoologiques et botaniques. J'analyse cette exception comme une manière de contourner la problématique de la présence de collections culturelles extra-européennes dans un musée de sciences naturelles dont je parlerai un peu plus loin. S'il est si difficile de s'affranchir de ces catégorisations disciplinaires, c'est certainement parce qu'au-delà des collections, elles sont apposées à l'ensemble des espaces du musée, de ses modes d'organisation et même à un certain nombre d'individus qui y travaillent.

---

## **Les effets structurants de la catégorisation des collections**

Dans les réserves situées au centre-ville, dans les sous-sols du musée, les collections sont explicitement catégorisées. Un long couloir dessert de part et d'autre les accès sécurisés à des réserves dévolues à chaque discipline : une réserve pour la botanique, une autre pour l'entomologie, une pour l'ethnologie, et ainsi de suite. Chaque réserve présente ensuite des subdivisions propres à chaque discipline, par exemple taxonomique ou aréale. Les espaces souterrains sont néanmoins insuffisants pour accueillir les deux millions et demi d'items que comptent les collections. Lors de la fermeture du musée pour travaux en 1997, un vaste chantier des collections a opéré le transfert dans des réserves externalisées, à « *BD* »<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Pour des raisons de sûreté des collections, je ne mentionnerai pas la signification de ce verbatim qui dévoile la localisation des réserves.

comme elles sont désignées en interne selon une référence topographique. Une partie des collections y est encore conservée, par exemple celles dites d'ethnographie qui se trouvent donc scindées : une partie en centre-ville et une autre à Bd. La réserve du centre-ville est alors plutôt utilisée comme un lieu de transit, avant d'intégrer une exposition temporaire par exemple. À Bd, elles sont divisées en deux salles. La réserve principale est organisée par origine géographique renvoyant ainsi à une subdivision aréale classique de l'ethnologie et de l'anthropologie culturelle. L'autre conserve plus particulièrement les nombreuses collections contemporaines issues de la mission Brésil, surtout les artefacts de grande taille et certaines typologies d'objets dont l'encombrement est particulier comme les flèches. Certains spécimens naturalistes sont aussi entreposés là, comme un lion de l'Atlas (MHNT.CARN.63)<sup>18</sup>. Il existe donc bien sûr des exceptions à ces catégorisations qui se justifient par des contraintes liées aux objets comme la taille particulière d'un spécimen ou la vulnérabilité d'un matériau. Mais même dans ce cas, l'objet n'échappe pas à une catégorisation qui l'identifie : celle du numéro d'inventaire. Qu'il s'agisse de la numérotation ancienne ou de la numérotation normée mise en place à partir de la nouvelle législation de 2002, elle est porteuse de cette catégorisation disciplinaire. Ce numéro commence plutôt par un ensemble de lettres : le sigle MHNT désigne leur rattachement au Muséum d'histoire naturelle de Toulouse. Quelques lettres viennent préciser la discipline qui y est associée : ETH pour l'ethnologie, ANT pour l'anthropologie qui reste comprise au musée comme exclusivement biologique (BOURRASSE, 2016). La zoologie n'apparaît sous le sigle Zoo qu'avec la numérotation normée, auparavant la catégorisation mentionnait directement l'ordre classificatoire : Zarafina porte le numéro MHNT.ART.4 car elle appartient à l'ordre des artiodactyles, Punch (cf. chapitre 4) le numéro MHNT.PRO.1 pour l'ordre des proboscidiens, le lynx (cf. chapitre 8) le numéro MHNT.CARN.1 pour l'ordre des carnivores, le Pangolin (cf. chapitre 8) le numéro MHNT.PHOL.1 pour l'ordre des pholidotes. Une bonne connaissance des taxonomies est alors nécessaire pour les déchiffrer. De même en ethnologie, la précision de la zone géographique peut apparaître après la mention Ac qui désigne les anciennes collections, celles présentes dans les salles au moment de la fermeture du musée en 1997. Les mentions géographiques

---

<sup>18</sup> Comme pour la girafe de Nubie, le lion de l'Atlas renvoie avant tout à une sous-espèce, endémique dans les massifs de l'Atlas, aujourd'hui disparue à l'état sauvage et dont seuls une dizaine de spécimens vivent encore en parcs zoologiques.

reprennent celles des galeries dans lesquelles les objets étaient présentés, Af pour l'Afrique et Oc pour l'Océanie. Parmi les collections océaniques, les mentions peuvent être plus précises lorsque leur origine est mieux connue : Nc pour la Nouvelle-Calédonie, Ca pour les îles Carolines, Md pour Madagascar<sup>19</sup>. Cette catégorisation se donne également à voir de manière numérique. Depuis les années 1990-2000, les inventaires manuscrits ont laissé place à des bases de données plus exhaustives. Cette migration ne s'est pas faite sur le mode d'un simple transfert comme le montre Tiziana Beltrame (BELTRAME, 2012a et 2012b ; BELTRAME, HOUDART, JUNGEN *et al.*, 2017). Dans son analyse de la mise en place de la base The Museum System - TMS - au musée du quai Branly - Jacques Chirac, elle met en évidence les tensions entre logiques intellectuelles et régionales qui sont révélées au cours des débats sur la mise en place d'un thésaurus normé pour l'ensemble des collections. Christine Jungen souligne aussi le caractère situé des logiques de catalogage (JUNGEN, 2013). Au musée de Toulouse, les bases de données manifestent surtout l'impossibilité de concilier les logiques scientifiques des sciences naturelles d'un côté et des sciences humaines et sociales de l'autre. En effet, impossible de réunir collections naturelles et culturelles sous une même nomenclature. Les entrées d'informations à caractère scientifique ne sont pas du même ordre : d'un côté la nomenclature reprend celle de la taxonomie, de l'autre une indexation commune à celle des musées d'art (désignation de l'objet, de l'usage, des matériaux, des techniques de fabrication). Il existe donc deux bases de données : SNBASE pour les collections de sciences naturelles et Micromusée pour les collections de préhistoire, d'archéologie et d'ethnologie. Elles ne sont pas interopérables ce qui n'est pas sans poser problème si l'on étudie des collections mixtes (BONDAZ, DIAS et JARASSÉ, 2016) rassemblées par un même individu, par exemple Gaston de Roquemaurel qui a tout autant fait don d'objets culturels que de roches et de coquillages. Elles sont par contre en lien avec les bases de données nationales comme Joconde où les informations sont régulièrement téléversées.

La catégorisation des objets induit celle des espaces qui les conservent, des bases de données qui les documentent et finalement des individus qui en ont la

---

<sup>19</sup> Je rappelle que les collections en provenance de Madagascar étaient présentées dans les galeries océaniques, probablement en lien avec « le phylum linguistique austronésien » (Bonvin-Pochstein *et al.*, 2021 : 54).

charge. Le muséum compte six chargés de collections, chacun en charge d'une catégorie disciplinaire héritières des différentes sections historiques : classiquement un chargé de « collections botaniques », un chargé de « collections zoologiques », un chargé de « collections entomologiques » et un chargé de « collections paléontologiques ». Le chargé de « collections anthropologiques » - que l'on pourrait plutôt qualifier de paléoanthropologiques - s'occupe également de collections associées aux premières formes de vie humaines donc des collections paléontologiques qui témoignent de la faune du cénozoïque contemporaine des premiers hominidés et des collections préhistoriques qui témoignent de leurs productions culturelles. Le terme d'« anthropologie » reste au muséum de Toulouse associé à une conception biologique dont est issue la discipline :

« La discipline anthropologie à l'origine en France affichait comme objet l'étude du corps humain, et elle a longuement conservé ce sens. Lorsque cette science est devenue aussi culturelle et sociale, on a substitué à l'ancienne dénomination d' "anthropologiste" celle d' "ethnologue", et plus récemment celle d' "anthropologue" » (CONKLIN, 2015 : 20).

La chargée des collections culturelles extra-européennes est donc désignée comme chargée des « collections ethnographiques ». En désaccord avec ce terme, elle se présente plutôt comme chargée de collections d'anthropologie culturelle dans le monde académique et dans ses publications mais elle n'est jamais désignée comme telle en interne. Dans un muséum inscrit depuis 160 ans dans l'histoire des sciences naturelles et dont une grande partie du personnel est issue des formations associées, l'anthropologie est avant tout biologique. Depuis 2012, l'équipe est complétée par une chargée de documentation qui travaille sur l'ensemble des fonds. C'est avant tout comme cela qu'elle est identifiée et beaucoup ignorent qu'elle est aussi chargée des collections de miscellanées c'est-à-dire d'un ensemble d' « objets manufacturés anciens ne relevant pas directement ou exclusivement de l'ethnographie, des sciences naturelles ou de la préhistoire »<sup>20</sup> tels que des bustes, des maquettes, des instruments scientifiques ou du matériel pédagogique. Les autres membres du service des collections sont les préparateurs, l'un d'eux ayant une double casquette puisque le chargé de collections paléontologiques est aussi

---

<sup>20</sup> Voir la présentation des miscellanées sur le site internet du muséum d'histoire naturelle de Toulouse : <https://museum.toulouse-metropole.fr/exploration-des-collections/miscellanees/> (consulté le 15 décembre 2024).

préparateur en sciences de la Terre et travaille en particulier sur les matériaux issus de fouilles locales ou régionales. Il est alors identifié comme une personne ressource qui peut être consultée au sujet de cette discipline de même que le nouveau chef de service, conservateur du patrimoine et paléontologue de formation, ainsi que le directeur, lui aussi conservateur et paléontologue. Les autres préparateurs, en charge de la réalisation des spécimens naturalisés, des montages ostéologiques, des soclages, des moulages de spécimen ou de leur conservation en fluide sont moins identifiés en fonction de savoirs disciplinaires que de savoir-faire techniques. Ceux liés à la taxidermie se distinguent par la récurrence de leur mise en avant, notamment lors des Journées européennes du patrimoine ou à l'occasion de la naturalisation d'un nouveau spécimen dont certaines étapes sont réalisées « *en face public* ». Cette forte valorisation de la taxidermie et des personnels qui en sont spécialistes tend à devenir un facteur de tensions qui met en évidence la faible reconnaissance des autres techniques de préparation et des personnels qui les mettent en œuvre.

De la même manière, la question des identifications disciplinaires divise l'équipe de médiation entre ceux qui ont un profil considéré scientifique et les autres. Elle recoupe plus ou moins la division de statuts entre les agents qui sont assistants de conservation de la filière culturelle de la fonction publique territoriale et ceux qui sont animateurs de la filière sociale. Les médiateurs qui sont assistants de conservation ont bien souvent en poche un DEA, un master de recherche ou même un doctorat dans une discipline qui constitue le cœur de leur vocation. La catégorisation disciplinaire peut alors s'apposer sur eux. Si une offre d'animation est envisagée sur cette thématique, ils vont être sollicités parce qu'ils ont cette « *casquette* » disciplinaire. Ils ont finalement des diplômes équivalents et un grade identique à ceux de leurs collègues du service des collections. Ils pourraient tout à fait faire évoluer leur carrière dans ce domaine et c'est même le souhait de certains qui ne s'épanouissent plus toujours dans leurs missions dédiées non pas aux collections mais aux publics. Bien souvent, ils aimeraient se consacrer pleinement à leurs collections de prédilection sans avoir à sortir de cette zone de confort. Lorsqu'ils commencent à exercer en 2008 à la réouverture du muséum, juste au sortir de leurs études ou parfois même en contrats étudiants, ils s'accommodent de ce rythme particulier lié au « *face public* ». Mais quinze ans plus tard, leur rythme de

vie a évolué, certains sont devenus parents. Ils se passeraient bien de travailler un week-end par mois ou pendant la moitié des vacances scolaires. Plus que par des observations de terrain, c'est en faisant partie de l'équipe pendant cinq années que j'ai appris à repérer diverses stratégies mises en place pour éviter le « *face public* ». Une autre partie de l'équipe vient du monde de l'animation. Ils sont moins associés à des catégorisations scientifiques qu'à des typologies de public. C'est d'ailleurs explicite pour les trois médiatrices qui se consacrent exclusivement à un type de publics empêchés - handicap visuel, handicap auditif et un handicap cognitif. D'autres sont plus aguerris aux spécificités que présente le jeune public c'est-à-dire les moins de 6 ans ou vont avoir des compétences particulières pour mener des activités plastiques et artistiques. Ces savoir-faire ne sont cependant pas toujours reconnus comme des savoirs spécialisés qui leur confèrent un statut de référent au même titre que les « *scientifiques* » de l'équipe. Une médiatrice témoigne ainsi :

*« Moi typiquement, j'ai ma formation en valorisation et médiation des patrimoines. C'est très rare qu'on m'ait posé des questions sur des techniques de médiation. On fait de la médiation, hein ! [...] un jour, on a fait un tour de table. On a présenté "machin, spécialiste en ceci, [elle], spécialiste en rien." Ah ok ! Juste en médiation, mais bon, tout le monde s'en tape. »*

Les catégorisations scientifiques opèrent ainsi à tous les niveaux - les collections comme les individus - et excluent de leur champ une partie des acteurs humains et non humains du musées. Hors champ les collections pédagogiques, elles ne sont pas inscrites à l'inventaire et sont donc moins contraignantes. Hors champ également les miscellanées dont peu de monde en dehors du service des collections connaît l'existence ou saurait dire qui en a la gestion. Hors champ certains individus qui travaillent au plus près des collections mais dont les savoirs - que l'on va dire non scientifiques mais qui participent de la vie du musée - n'ont pas véritablement de statut ce qui génère un sentiment de manque de reconnaissance.



Figure 4. Jenny Haniver (MNH.T.Zoo.2012.0.275) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## Le trouble dans les classifications

Pourtant, à y regarder de plus près, ces catégorisations disciplinaires ont leurs limites et sont plus poreuses qu'il n'y paraît. Le cas de la Jenny Haniver (MNHT.Zoo.2012.0.275) est tout à fait révélateur. Il s'agit d'un spécimen naturalisé de sorte à lui faire prendre une apparence de dragon. Il ne s'agit pas exactement d'une chimère en tant que les Jenny Haniver ne sont généralement créées qu'à partir d'un seul spécimen, bien souvent à partir d'une raie encore à l'état juvénile. Je suis confrontée à ce spécimen pour la première fois lors de l'exposition *Savanturiers*. Elle est présentée dans une salle nommée la Crypte qui témoigne de l'intérêt d'une partie de la communauté scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle pour l'étrange, le difforme, le monstrueux à travers la tératologie. Cette « science des monstres » trouve son origine dans ce même goût pour les curiosités qui est à l'origine des premières collections, avant la création des musées. On peut citer aussi la présence courante d'individus atteints de nanisme dans les cours européennes à des fins de divertissement. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce goût pour les curiosités organiques - humaines mais pas seulement - donne naissance à de nouvelles formes de spectacles itinérants dans les foires et les *freak shows* (BANCEL, BLANCHARD *et al.*, 2002). Cet intérêt, loin de n'être qu'un phénomène de voyeurisme circonscrit à une culture populaire de masse en lien avec le développement des foires et cirques ambulants, se donne aussi à voir dans le monde scientifique. Aussi, nombreux et nombreuses sont celles et ceux qui furent disséqués après leur décès pour comprendre l'origine de leurs malformations ou maladies. Ces curiosités de la nature alimentent aussi les collections muséales sous la forme de foetus en fluide ou de moulage anatomique.

La Crypte présentait ainsi, non loin de la Jenny Haniver : un spécimen naturalisé d'agneaux siamois (MHNT.ART.98), une momie de jeune fille d'origine péruvienne (MHNT.ANT.2014.0.16) et une grande quantité d'animaux ou d'organes en fluides évoquant une accumulation caractéristique des débuts des muséums et que l'on trouve encore dans ceux qui sont restés « dans leur jus » selon la formule des conservateurs comme dans la Galerie de paléontologie du Muséum national

d'histoire naturelle ou dans l'exposition permanente du muséum de Lille. La tératologie est présentée dans cette salle comme une pseudo-science aujourd'hui dépassée mais qui fait partie de l'histoire des sciences en tant qu'étude des étrangetés de la nature. C'était l'occasion de présenter la supercherie à l'origine du développement des collections de Jenny Haniver. Elles étaient réalisées par des marins habitués à parcourir le monde qui trafiquaient les spécimens pour les vendre comme des bébés dragons. Le discours associé à l'exposition de l'objet, loin de porter sur les caractères spécifiques ou le mode de vie des raies, mettait en avant cette pratique culturelle de transformation d'un spécimen dans une perspective mercantile fondée sur la crédulité des acheteurs ainsi que le rôle des scientifiques dans la mise en lumière de cette supercherie. Aucune des informations délivrées au public par le cartel, le dispositif numérique interactif associé ou le contenu des visites effectuées par les médiateurs et médiatrices ne figure dans la fiche d'inventaire. L'objet n'est d'ailleurs pas inventorié comme un artefact culturel mais comme un spécimen naturaliste. L'entrée par « discipline » mentionne « ichtyologie », c'est-à-dire la branche de la zoologie qui étudie les poissons et les animaux marins, le « nom scientifique » énonce « *Rajiformes sp.* » et le « nom commun » précise à la fois « Jenny Haniver » et « Raie ». Or, le spécimen se trouve justement à l'interface des deux bases de données et montre les limites de ces thésaurus normés qui sont dans ce cas très réducteurs et insuffisants pour décrire l'objet sous toutes ses facettes. La catégorisation même de cet objet dans la base de donnée prend par ailleurs le contrepied du discours qu'il supporte. L'étude scientifique de cette Jenny Haniver permettrait-elle à un spécialiste de l'ichtyologie d'apporter des éléments de compréhension sur l'animal et son mode de vie alors même qu'il est presque méconnaissable, avec les deux billes noires insérées dans les fentes branchiales pour figurer les yeux du dragon ? Le rattachement à la base de données des sciences naturelles me semble constituer un biais de classement qui tend à privilégier la désignation du matériau organique au détriment de l'usage de l'objet. C'est certainement en raison de son origine organique que la Jenny Haniver est gérée comme un spécimen naturel.

Pourtant, tous les matériaux organiques ne sont pas nécessairement catégorisés en fonction d'une discipline des sciences naturelles. C'est le cas d'une petite fiole contenant de l'huile de palme (MHNT ETH AC 1351) inventoriée dans la base

Micromusée. J'ai appris son existence lorsque la chargée des collections d'anthropologie culturelle a réalisé une extraction des collections associées au Bénin ou au Dahomey alors que je m'apprêtais à me rendre à Porto-Novo dans le cadre d'un séjour doctoral en juillet 2018<sup>21</sup>. L'étiquette de la fiole est partiellement imprimée et indique les mentions « Ministère des Colonies » et « Jardin colonial ». Une indication manuscrite précise « Huile de palme. *Elaeis guineensis*. Dahomey ». Achetée en 1912 au Jardin d'essai colonial de Nogent-sur-Marne, elle faisait probablement partie des collections de produits coloniaux mentionnés par Gaston Astre, rattachées aux collections de botanique. Alors comment expliquer son association actuelle aux collections dites d'ethnographie ? Les collections botaniques du muséum prennent des formes variées, depuis les herbiers renfermant des plantes sèches aux collections vivantes du jardin en passant par la carpothèque c'est-à-dire la collection de fruits et de graines séchées. Un large pan des collections est associé à la flore locale, tel que l'herbier de Picot de Lapeyrouse qui fait l'étude exhaustive des plantes inventoriées dans les Pyrénées. Un autre pan des collections trouve son origine dans l'histoire coloniale ainsi que celle des jardins d'acclimatation puis botaniques mis en place aussi bien dans l'hexagone qu'au sein des territoires sous domination française à des fins de développement agricole (BLAIS, 2023). Par l'entremise du ministère des Colonies et du jardin d'essai colonial, les musées sont devenus des lieux de justification de l'entreprise coloniale. La valorisation des produits agricoles constituait l'un des arguments privilégiés. Un certain nombre de cette collection de fioles provenant du Jardin colonial de Nogent-sur-Marne contenant des graines ou des fruits reste pourtant indexée dans SNBASE. Selon mon hypothèse, la fiole d'huile de palme est rattachée à l'ethnographie non pas seulement en raison de son origine coloniale mais parce qu'il s'agit là d'un produit transformé. Sans entrer dans les détails, Gaston Astre évoque le fait que quelques-uns des produits coloniaux sont accompagnés d'explications sur les procédés de transformation. Si une telle explication existait, la fiche d'inventaire n'en garde pas la trace. Mais il reste probable que dans ce cas, ce n'est plus la matière

---

<sup>21</sup> Séjour doctoral intitulé *Processus de patrimonialisation, usages et « muséification » du passé* organisé par les membres du programme de recherche *Museum and controversial collections* (France, Allemagne, Roumanie, Belgique, Italie, Grande-Bretagne) en lien avec l'Université d'Abomey-Calavi (Cotonou) et l'École du Patrimoine Africain (Porto-Novo).

organique qui justifie l'indexation de l'objet mais le potentiel discours qui peut être associé, à l'inverse du cas de la Jenny Haniver.

Les logiques de catégorisation des collections ne sont donc pas si uniformes qu'on le pourrait croire. Privilégier une classification liée à la nature organique des collections semble constituer une catégorisation non réfutable : une Jenny Haniver est une raie, l'huile de palme provient de la variété *Elaeis guineensis*. Cela dit, un grand nombre d'objets culturels indexés dans Micromusée sont réalisés à partir de matériaux organiques. Faudrait-il pour autant classer une statue en bois dans les collections botaniques en fonction de l'essence utilisée ? Privilégier les discours associés à l'objet ouvre à l'inverse un champ des possibles difficile à ordonner. Ils peuvent sortir du domaine scientifique privilégié du musée pour porter sur des savoirs techniques, dans le cas de la transformation de l'huile de palme. Le travail collaboratif mené en parallèle de cette thèse autour des collections en provenance du Bénin dans le cadre du laboratoire junior COLL-AB<sup>22</sup> laisse aussi entrevoir d'autres récits potentiels. Plusieurs interlocuteurs ont fait référence aux projets des rois du Dànxòmè Adandozan et Gézo de développer la production du palmier à huile pour l'exportation comme solution pour mettre fin au commerce esclavagiste mis en place sous le règne de leur prédécesseur Agonglo. L'huile de palme est donc historiquement porteuse de cette valeur mémorielle forte. Ce récit peut être ajouté sur la fiche d'inventaire mais il est peu probable qu'il soit mis en avant au muséum de Toulouse si la fiole venait à être exposée : cela ne correspond pas à son identité de musée de sciences. La catégorisation de l'établissement vient donc réduire les possibilités de discours. De même, si un tel objet était présent dans un musée d'histoire au Bénin, le dernier récit serait certainement privilégié aux dépens des autres.

L'exhaustivité recherchée par les musées dans leurs projets universalistes héritiers du XIX<sup>e</sup> siècle me semble tout entièrement, mais virtuellement, contenue dans les possibilités qu'offre un objet de collection, à l'exemple de l'exposition

---

<sup>22</sup> Le laboratoire junior COLL-AB : Collaborations - Collections d'Abomey et du Bénin est un programme financé par le Labex Structurations des Mondes Sociaux (Labex SMS, Toulouse), soutenu par les opérations structurantes OP3 Mondes scientifiques et OP10 Réseaux d'échanges matériels, mis en oeuvre par Anaïs Clara (Docteure en histoire de l'art, FRAMESPA), Anouk Delaître (Doctorante en anthropologie, LISST-CAS) et moi-même sous l'accompagnement bienveillant de Sébastien Rayssac (Maître de conférences en géographie, HDR, LISST-DR)

imaginée par Umberto Eco autour d'une seule oeuvre de Botticelli (Eco et PEZZINI, 2015). C'est la catégorisation scientifique - ou artistique - elle-même qui vient priver l'objet d'une part de ces récits potentiels. Sans compter l'impossibilité structurelle (matérielle, financière, humaine) d'un musée à mettre en œuvre un tel programme.

---

## Chapitre 2 - L'urne de Santa María (MHNT ETH 2017 0 4) et la réidentification des savoirs

« Des 96 bijoux en or [...], il ne reste plus que 22 pièces dans les réserves du quai Branly. Entre les vols de 1914 et de 1937, les objets disparus ou dont le numéro d'inventaire est manquant, c'est tout ce qui subsiste du trésor rêvé par Archinard pour justifier l'urgence de la prise de Ségou auprès de sa hiérarchie.

Comme au musée de l'Armée où plus de la moitié des objets ne peuvent être localisés dans les réserves, ici aussi, des bijoux restent introuvables, probablement pour cause d'étiquette perdue ou de numéro d'inventaire mal attribué.

"Tout récemment, on a retrouvé un des bijoux comme ça, raconte Lise Mész. Il avait été mal numéroté. On ne peut pas être fiers de cette perte de traçabilité, mais il faut dire que c'est un problème qui se pose dans tous les musées." »

Taina TERVONEN, *Les Otages*, 2022 : 233.



Figure 5. L'urne funéraire de Santa María (MHNT ETH 2017 0 4) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

Dans ce chapitre, j'utilise le cas d'une urne funéraire pour évoquer une réalité à laquelle doit faire face le service de conservation : les collections restent bien souvent muettes. Selon la chargée de collections qui envisage sa restauration, elle pourrait être rattachée à la mission scientifique de Créqui-Montfort. C'est à partir de cette hypothèse que je travaille à la documentation et au récolement des objets. Dans un musée de sciences, on pourrait s'attendre à ce que les collections issues de missions dites scientifiques conservent un corpus d'archives associées et des informations précises sur les objets. Mes observations attestent au contraire d'une grande déperdition d'informations. Elle n'est pas nécessairement le résultat d'un oubli progressif, elle date parfois du retour même de mission. Les collections sont aujourd'hui très dispersées voire mal attribuées et mal indexées. Le travail mené sur les fonds océaniques témoignent d'une situation similaire. Les chantiers de collections participent alors de cette dynamique des effets structurés et structurants de la catégorisation du musée comme établissement dédié aux sciences. Certaines collections sont catégorisées scientifiques parce qu'elles proviennent d'une mission déclarée comme telle (dimension structurée) mais cela ne signifie pas nécessairement que les résultats de la mission sont associés et que les objets sont documentés. Par contre, la présence au musée de ces collections inscrites à l'inventaire contraint à l'action. La documentation constitue l'une des missions définies dans la loi sur les musées et les personnels de conservation mettent en place des protocoles pour combler ce manque (dimension structurante). Au cours des chantiers de collection, ils mobilisent une diversité d'acteurs du monde patrimonial ou académique pour retrouver les informations perdues et redonner du sens à la présence de ces objets au sein de l'établissement. La scientificité des collections est alors moins un héritage associé à leur entrée au musée qu'un processus qui se construit au présent. Le parallèle avec la production des faits scientifiques dans le monde académique est éclairant : le muséum mobilise un réseau de partenaires reconnus pour leur expertise et s'attache à renforcer sa propre crédibilité scientifique. Les pratiques professionnelles qui se donnent à voir autour des collections du muséum de Toulouse sont alors partie prenante de tout un écosystème muséal et académique où se nouent à la fois des relations d'entraide et de rivalité.

---

## Sur les traces de la mission Créqui-Montfort

Au printemps 2017, avant même de mûrir ce projet de thèse, je me suis engagée comme volontaire au service des collections du muséum. Sylviane Bonvin Pochstein envisageait de préparer un dossier pour demander la restauration d'une urne funéraire. Tout comme les dossiers d'acquisition, elle doit en faire une présentation en commission à la DRAC et obtenir une validation. Afin de préparer un tel dossier, il est nécessaire de documenter l'objet et de justifier la nécessité d'engager cette intervention. Sylviane me propose de m'en charger. Il n'y a que peu d'informations rattachées à cette urne. Son numéro d'inventaire, MHNT ETH 2017 0 4, indique que l'objet fait partie des collections du muséum d'histoire naturelle de Toulouse et qu'il est rattaché au domaine de l'ethnologie. La numérotation - dite tripartite ou normée - témoigne d'une prise en charge récente. Cette numérotation fut élaborée par le muséologue Georges-Henri Rivière dès 1928 (MARTIN *in* DELPUECH, LAURIÈRE et PELTIER-CAROFF, 2017 : 285) : elle correspond à l'année d'acquisition suivie du numéro de la collection dans l'année et du numéro de l'objet dans la collection. Néanmoins, 2017 ne correspond pas à l'année d'entrée de l'urne au musée mais à l'année de son inscription dans l'inventaire. Dans un tel cas, c'est le chiffre 0 donné comme numéro de collection qui indique une entrée antérieure et un inventaire rétrospectif. L'urne est donc le quatrième objet des collections anciennes à être réattribué depuis le début de l'année 2017 dans les collections dites ethnographiques. Il possède aussi une étiquette antérieure qui comporte un autre numéro ne correspondant à aucune numérotation interne mais à ce que Sylviane suppose être un numéro de la « mission Créqui-Montfort ».

L'urne ferait alors partie d'un ensemble d'objets collectés en 1903 à l'occasion d'une mission scientifique dirigée par Georges Le Compasseur, Marquis de Créqui-Montfort, et Eugène Sénéchal de la Grange. Créqui-Montfort était un homme d'affaires qui travaillait dans la prospection minière et dont les voyages dans la Cordillère ont fait naître un intérêt scientifique (Broc, 1999). Eugène Sénéchal de la Grange a quant à lui voyagé au Chili et ramené diverses collections à cette

occasion. Ils organisent ensemble un projet de mission qu'ils financent intégralement mais pour lequel ils demandent en février 1903 l'appui administratif du musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) et du Muséum national d'histoire naturelle (MHNN). Ils s'engagent à leur remettre les objets collectés. La mission présente un caractère pluridisciplinaire et ambitionne de réaliser une recherche complète dédiée à l'« étude de l'homme des Hauts-Plateaux, de ses langues et de son milieu, dans le présent et dans le passé, depuis le Titicaca, au Nord, jusqu'à la région de Jujuy (Argentine) au Sud » (Créqui-Montfort et Sénéchal de la Grange, 1904 : 83). Le ministère de l'Instruction public, dont dépendent les deux musées, autorise par arrêté l'organisation de la mission le 10 mars 1903. L'équipage quitte Pauillac dès le 3 avril en direction de Buenos Aires et compte divers spécialistes parmi lesquels :

- Georges Courty, naturaliste rattaché au Muséum national d'histoire naturelle, chargé de mener une étude géologique et minéralogique des Andes depuis les côtes chiliennes jusqu'aux hauts plateaux boliviens. Il prend par la suite le relais de l'étude archéologique après le départ de Mortillet ;
- J. Guillaume, membre du service d'Alphonse Bertillon, chargé des études d'anthropométrie mais aussi de la photographie et de la phonographie ;
- Adrien de Mortillet, paléontologue rattaché à l'Ecole d'anthropologie de Paris, chargé de mener des fouilles paléontologiques à Tarija et archéologiques à Tiahuanaco. Il est remplacé par Georges Courty en fin de mission ;
- le docteur Neveu-Lemaire, préparateur rattaché à la faculté de médecine, chargé des études zoologiques et des collections d'histoire naturelle ;
- Créqui-Monfort est chargé des études linguistiques et ethnographiques. Il mène également quelques fouilles archéologiques dans les nécropoles situées près de Jujuy et les *tumuli* mortuaires de l'Alto de Quitana ;
- Sénéchal de la Grange est chargé d'une enquête sociologique qu'il mène par un questionnaire en espagnol sur le folklore de la région (les légendes et les traditions) ;
- M. Bastide est chargé d'une étude des lacs.

Ils sont rejoints à Buenos Aires par d'autres savants et notamment par Éric Boman, archéologue, spécialiste des régions de Salta et Jujuy, qui avait déjà effectué des missions dans les Andes quelques années auparavant avec l'archéologue suédois Erland Nordenskiöld. À partir de Buenos Aires, l'équipage se divise et chacun suit un itinéraire différent. Le 30 octobre 1903 s'achève cette mission aux résultats

considérables. Chacun des membres prépare une publication spécifique, là encore financée par Créqui-Montfort et Sénéchal de la Grange. Les nombreuses collections sont présentées dans les galeries du Trocadéro de mai à août 1904 lors d'une exposition spéciale dédiée à la Mission française de l'Amérique du sud (LÉJÉAL, 1904). À la fin de la même année, elles sont officiellement remises à l'État. Puisque le projet d'ouverture d'un Musée américain au sein du Musée du Louvre échoue (SINGARAVÉLOU, 2023 : 84-94), les collections sont attribuées en 1907 au Muséum national d'histoire naturelle, à l'École d'anthropologie et au musée d'ethnographie du Trocadéro. Le MET organise des envois vers 14 musées en régions - parmi lesquels le muséum de Toulouse - pour se séparer des doublons et des pièces les moins intéressantes.

L'urne funéraire est probablement arrivée lors de cet envoi. Travailler sur ce dossier de restauration implique donc de travailler en même temps sur l'ensemble de la mission ainsi que des objets qui en proviennent et d'en profiter pour en effectuer leur récolement. Sylviane me remet pour cela la *Liste d'objets envoyés au Musée de la ville de Toulouse* (A06.04.12), un document rédigé par le MET. Elle me précise que, pourtant, l'urne n'y apparaît pas. Malgré tout, elle est certaine que l'urne est rattachée à cette mission : non seulement elle vient de la même région mais l'étiquette présente le même format, le même motif d'encadrement et la même écriture que celles des autres collections de la mission. Elle m'indique aussi que l'archéologue Pascal Riviale qui a étudié les collections d'archéologie américaniste conservées à Toulouse dans le cadre de sa maîtrise fait référence dans son mémoire (1984) à une autre liste qui semble plus complète et qui mentionne ce numéro figurant sur l'ancienne étiquette de l'urne. Manifestement, lors de la retranscription des listes pour les envois en régions, certains items ont dû être oubliés. Dès le retour de la mission en 1903, il y a donc déjà une déperdition des informations. Plus d'un siècle plus tard, l'urne comme le reste des objets provenant de cette mission restent mal connus et ils sont par ailleurs dispersés dans les réserves, voire non identifiés.

Cette urne est dite « Santa Maria » car elle présente toutes les caractéristiques de ces grandes céramiques - entre 50 et 60 centimètres de hauteur - à la panse globulaire et au col évasé retrouvées dans la vallée de La Paya, en

Argentine. Celle-ci est ornée d'une figure anthropomorphe appliquée en relief et peinte de pigments naturels. Selon la typologie établie par Boman (1923), elle correspondrait à la première des six séries, qu'il nomme « d'Aimacha ». Ces appellations stylistiques très figées sont aujourd'hui controversées (CORNELL et JOHANSSON, 1998 ; VELANDIA JAGUA, 2005). L'urne témoigne des pratiques funéraires des populations dites Diaguites établies dans le nord-ouest de l'actuelle Argentine entre 900 et 1400 de notre ère. Selon Boman, les Diaguites étaient organisés en différents groupes qui présentaient une unité culturelle et linguistique rattachée à la civilisation ando-péruvienne. Il estime qu'ils n'étaient pas nécessairement sous la domination directe de l'empire inca mais les sources linguistiques (dans la toponymie *quechua*), archéologiques (l'influence péruvienne perceptible dans leur culture matérielle) et historiques (les voies de communication vers les régions chiliennes de l'empire inca) indiquent selon lui une affinité ethnographique certaine (BOMAN, 1905, 1908 et 1923). Dans la vallée de Calchaquie était implanté le groupe diaguite éponyme, bien connu pour « leur résistance opiniâtre aux Espagnols » (BOMAN, 1908, tome I : 21). C'est dans la partie méridionale de cette vallée de la province de Jujuy, à la lisière du Grand Chaco, à Arroyo del Medio, que Boman découvre un cimetière d'enfants. Il explique que les sépultures diaguites présentent une grande variété de modes funéraires et que les squelettes peuvent être placés dans des positions différentes. Le matériel funéraire dédié aux libations présente quant à lui des traits communs à toute la région andine. Il précise néanmoins que les urnes calchaquies ne doivent pas être confondues avec les vases et poteries contenant des aliments. Elles contiennent exclusivement des squelettes d'enfants en bas âge - moins de deux ans - inhumés dans des cimetières spéciaux. Elles existent uniquement en région diaguite. Boman émet l'hypothèse qu'elles sont liées à des sacrifices généralisés effectués pour obtenir la clémence et la faveur des dieux. Il s'appuie sur l'existence de sacrifices d'enfants dans l'empire inca pour supposer son existence dans cet autre groupe rattaché à la civilisation ando-péruvienne. Il explique aussi que ces poteries au riche décor symbolique constituent un honneur difficilement compréhensible autrement pour des enfants à peine nés ou si jeunes. Enfin, il rappelle que ces cimetières d'enfants leur sont dédiés : aucun adulte n'y est inhumé. Ailleurs, d'autres cimetières accueillent des sépultures à la fois d'adultes et d'enfants enterrés de manière plus classique. Ces urnes funéraires ainsi que l'imaginaire morbide et violent qu'elles véhiculent ont fortement impressionnés les

archéologues de l'époque. Un grand nombre de ces poteries se trouvent alors aujourd'hui dans des musées : celui de La Plata à Buenos Aires en particulier, mais aussi à travers le monde. Pourtant, encore aujourd'hui, peu d'informations peuvent être établies avec certitude sur ces urnes (VELANDIA JAGUA, 2005 : 11).

En novembre 2017, lorsque je suis officiellement inscrite en thèse, j'intègre ce travail bénévole sur la mission Créqui-Montfort à mes données de terrain. Les collections sont conservées dans des réserves décentralisées. Je n'y ai donc accès que lorsque Sylviane s'y rend. Dans ce cas, je procède au récolement des objets de la mission. Je tiens deux carnets, l'un pour garder la trace de mes avancées dans l'identification des objets, l'autre pour écrire mes premières remarques de terrain. Sinon, lorsque Sylviane est à son bureau du centre-ville, je poursuis plutôt les recherches bibliographiques et tente de trouver dans les rapports, en particulier celui de Boman, des indications plus précises sur les collectes. Certains membres de la mission ont profité de leur séjour pour acquérir quelques pièces d'artisanat local. Les rapports ainsi que les deux premières pages de la *Liste* en témoignent. Parmi les collectes ethnographiques de Mortillet, certaines pièces sont achetées sur des marchés ou des foires. Il n'est pas à exclure que certaines pièces archéologiques proviennent aussi des réseaux marchands ou de trafiquants plutôt que de fouilles documentées en bonne et due forme. En effet, Boman mentionne lui aussi quelques achats à la foire de Copacabana. Après recherche, je découvre qu'il s'agit d'un village situé près du lac Titicaca. Je le précise à Sylviane puisque les annotations informatiques faites sur la *Liste*... mentionnent Copacabana, Rio Bresil : « *C'est une bonne nouvelle, annonce Sylviane, ça fait plus sérieux. Et puis, ça nous donne une leçon parce que tu vois sur la doc [on] a marqué Rio Bresil alors qu'en fait c'est ailleurs. Faudra [...] changer ça* ».

Dans les réserves, les objets sont rangés dans des compactus - c'est-à-dire des rayonnages métalliques montés sur rail. Lorsque le dispositif est fermé, il permet de stocker un plus grand nombre de collections ainsi que de les garder à l'abri de la poussière, de l'humidité ou d'un potentiel départ de feu. Je tourne la manivelle pour ouvrir le passage dans une travée et inspecter les objets répartis sur les étagères et dans les tiroirs. Je les passe en revue les uns après les autres, cherchant, selon les recommandations de Sylviane, des objets avec des étiquettes similaires à celle de

l'urne et dont le numéro correspond à la description de la *Liste...* Au fur et à mesure que j'en trouve, je les place sur un chariot à roulettes et les transporte dans la salle voisine dédiée à la consultation. Je procède pour chaque objet de la même manière. J'en dispose un sur la table, consulte ma copie de la *Liste...*, vérifie que le numéro de l'ancienne étiquette corresponde à un numéro de la mission et que la description soit également conforme. Ces descriptions restent malgré tout assez sommaires et plusieurs numéros indiquent le même terme : « dinette », « épingle », « cuillère ». Je garde aussi à portée de main le mémoire de Pascal Riviale et l'ouvrage issu de sa thèse paru en 1996, *Un siècle d'archéologie française au Pérou (1821-1914)*. Tous deux mentionnent certaines précisions absentes des archives du musée. Je notifie à Sylviane au moins trois objets qui sont absents de la *Liste...* mais tous les trois mentionnés par Riviale et originaires du même endroit que l'urne. Est-ce qu'ils auraient pu faire l'objet d'un envoi séparé ? Sylviane me répond qu'il faudra organiser une journée pour aller aux archives municipales et recontacter les collègues du musée du quai Branly - Jacques Chirac (MOB-JC) qui sont désormais en charge des archives du musée d'ethnographie du Trocadéro. La *Liste...* et les travaux de Riviale sont donc les deux sources qui me permettent de confirmer l'attribution des objets à cette mission. J'ouvre ensuite sur la base de données Micromusée la fiche associée à l'objet et je complète les informations liées à la collecte : les entrées « lieu de collecte », « collecteur », « date de collecte », « méthode de collecte », « notes ». Je vérifie aussi les « mesures » de l'objet, les corrige si nécessaire, les ajoute si la fiche n'en fait pas mention. Je prends toutes les dimensions à leur maximum (hauteur, longueur, profondeur et diamètre) et j'arrondis toujours un peu au-dessus (entre 0,1 et 0,5 cm selon la taille des objets). Alors que j'assistais à l'intégration des œuvres dans l'exposition *Rapaces*, quelques temps auparavant, j'avais noté que Sylviane n'avait pas pu placer un objet prévu pour la vitrine associé à l'aigle harpie. Une simple erreur dans le report des dimensions du spécimen naturaliste a faussé tous les calculs du scénographe. La vitrine était alors trop petite pour tout contenir. Au-delà de la déception de ne pas pouvoir exposer l'objet prévu, ce fut aussi un incident générateur de tensions au sein des équipes. Je suis donc par la suite restée marquée par l'importance de notifier les dimensions d'encombrement des objets pour donner une idée précise du volume que son exposition représenterait.

L'urne n'est pas le seul objet de la mission en mauvais état mais il est impossible de prévoir une restauration de l'ensemble de la collection. La priorité est donnée aux objets destinés à intégrer les prochaines expositions temporaires ou à être prêtés à d'autres établissements. Le reste fait l'objet d'un chantier des collections au long cours. Lorsque que je constate que certains éléments se sont détachés de l'objet, je les place dans un sachet transparent dit « mini grip » voire dans une boîte transparente dite « boîte lab » et j'y inscris le numéro d'inventaire, suivant là encore les directives de Sylviane. Parfois, il est nécessaire de reconditionner l'objet avec un matériau plus approprié pour le sécuriser. Une fois l'objet remis en place dans son compactus, je surligne sa mention sur la *Liste...* pour évaluer ce qu'il reste à faire. Vient le moment où j'ai parcouru visuellement tous les tiroirs et toutes les étagères des compactus « Amérique » et pourtant ma liste n'est pas terminée. Je la parcours du regard et je m'arrête sur la mention d'une guitare. La veille, j'en ai repéré une qui pourrait correspondre mais je l'avais délaissée parce qu'elle n'était pas rangée en « Amérique ». Je la retrouve, je l'inspecte et j'y trouve une étiquette identique à celle de la mission. Je reprends la *Liste...* et le numéro correspond bien à la désignation. Pour Sylviane, ce n'est pas une surprise. Elle m'avait déjà avertie que je retrouverai certainement des objets dans les compactus « Afrique ». Je réattribue ainsi certains objets qui portent des étiquettes et des numéros qui correspondent à la mission Créqui-Montfort : par exemple une cuillère en bois (MHNT ETH AC 1485) jusqu'ici rattachée à la mission de Henri Labouret au Gabon et qui vient en réalité de Pulacayo. De même, je réattribue des épingles elles aussi prétendument « africaines ». Lorsque je ne parviens plus à trouver d'objet par l'identification de son étiquette, la *Liste...* n'est toujours pas finie. Avec Sylviane, nous la parcourons pour voir si ça lui évoque quelque chose. En quelques minutes, elle retrouve une sculpture de lama en sel qui a perdu son étiquette de mission. Sylviane m'indique de noter cette attribution comme « probable ». Je m'étonne : la description correspond de manière exacte et c'est le seul objet de ce type conservé en réserve, n'est-ce pas suffisant pour établir cette réattribution ? Elle insiste sur l'importance de distinguer les possibles attributions de celles qui sont certaines, garanties par la correspondance des étiquettes avec les numéros de mission. Elle insiste aussi sur la nécessité de noter la date de cette réattribution et d'indiquer que c'est moi qui l'ai faite. Il s'agit de garder la traçabilité des identifications successives dans la base de données. De la même manière, pour les attributions des collections

auparavant indexées en Afrique, elle m'explique l'importance de ne jamais remplacer une information qui s'avère erronée de la basculer en « statut antérieur » sur l'onglet dédié et d'ajouter la nouvelle information.

---

## Des chantiers de collections infinies

La déperdition des informations liées à la collecte et la dispersion des collections de la mission Créqui-Montfort dans les réserves ne constituent pas un cas à part. En assemblée générale, le directeur du muséum évoque ainsi le travail colossal que représente le récolement et l'identification des collections :

Le 23 septembre 2017, Assemblée générale du muséum, Francis Duranthon  
« [N]os collègues du service de conservation font un énorme travail depuis plusieurs années. Ils ont conduit un chantier qui était extrêmement important, mais qu'il convient d'affiner maintenant, qui était le récolement des collections [...] notamment de repérer et d'identifier tous les fonds que nous avons et tous les objets que nous avons. Aujourd'hui, ce récolement est terminé à plus de 80% ! Ce qui est superbe, parce que c'était un récolement important, puisque nous gérons à peu près 2,5 millions d'objets dans nos collections. [...] ils ne se sont pas pour l'instant amusés à compter le nombre de papillons dans chaque boîte, le nombre de puces, le nombre d'artefacts que nous pouvons avoir sur un site historique où nous avons des milliers d'éclats. Donc tout ça, ça a été regroupé par lots. Mais maintenant, il va falloir aller dans les lots. Il va falloir rentrer dans le détail de chaque lot pour savoir exactement ce que nous avons et d'où ça provient. Donc c'est un travail de fond qui ne se voit pas, qui est mené au quotidien par l'ensemble de l'équipe de conservation, mais qui est absolument nécessaire pour que le muséum sache ce dont il dispose mais aussi pour remplir l'ensemble des dispositions légales. Donc ce travail va continuer et de toute façon c'est un travail qui est quasiment sans fin. »

Pour mener ces chantiers de collections, le muséum missionne parfois des prestataires qui interviennent en renfort des équipes de conservation sur un fonds de collection. C'est le cas des chantiers menés sur les collections de biens culturels océaniques qui sont planifiés depuis plusieurs années avec Hélène Guiot, ethno-archéologue associée au Centre de recherche et de documentation sur l'Océanie (CREDO, UMR 7308, Aix-Marseille Université). Les collaborations

académiques du muséum sont anciennes : ces chantiers de collections océaniques s'inscrivent ainsi dans la continuité de travaux antérieurs menés par Fritz Sarasin en 1929, Marie-Charlotte Laroche (1945, 1953) ou plus récemment Christian Coiffer, Roger Boulay et Emmanuel Kasarhérou (BONVIN POUCHSTEIN, DUFAU et GRANIER, 2021 : 56-57). Sylviane et Hélène organisent ces chantiers par typologies d'objets : d'abord les maquettes de pirogue (GUIOT, 2009), puis les pagaies et les massues (GUIOT, 2016) qu'elles ont traité ensemble car elles sont bien souvent mélangées dans les collections de musées et enfin les tapas (GUIOT, 2017) - ces étoffes réalisées sans tissage par une technique proche de la fabrication du papier. En avril 2019, elles viennent d'en finir avec les hameçons (GUIOT, 2019). Elles préparent désormais leur prochain chantier consacré aux vanneries. Sylviane en profite pour demander à Hélène si elle peut lui recommander des ouvrages de référence. Celle-ci répond qu'elle ne connaît que des ouvrages qui traitent de la vannerie à une échelle géographique plus large. Elle précise aussi qu'elle n'en a pas une connaissance approfondie et qu'il n'y avait pas beaucoup de tissages dans les musées pour qui elle a travaillé jusqu'à présent. Elles procèdent toutes les deux à un repérage des objets pour dresser la liste des collections concernées par le prochain chantier. Elle sert à estimer le temps de travail nécessaire. Les collections sont nombreuses, elles prévoient donc de les scinder en deux campagnes. Elles doivent aussi inclure une journée de travail un lundi, la journée de fermeture hebdomadaire du musée, pour tenir compte des collections exposées au public. Ce travail de repérage permet déjà d'identifier un problème de doublon dans la numérotation que Sylviane résout sur le moment.

Je demande à Hélène de m'expliquer la manière dont elle procède. Elle note un maximum d'informations parce qu'elle considère qu'il n'y en a jamais assez. Elle relève très précisément les dimensions et le poids mais elle mesure aussi des petits détails qui peuvent s'avérer intéressants pour de futures typologies. Sa mission en tant que spécialiste des collections océaniques consiste à identifier les objets de manière plus précise. Si elle n'y parvient pas sur le moment, elle fait des recherches bibliographiques pour trouver des informations supplémentaires. Parfois, elle ne trouve rien. Elle tient donc une liste personnelle d'objets inconnus et intrigants. Elle prend l'exemple d'un objet qu'elle vient d'inspecter au muséum et qui présente un mélange assez étrange qui lui évoque à la fois des objets kanak et de Polynésie

occidentale. Elle n'en a jamais vu de la sorte. L'objet pourrait bien rejoindre cette liste. Elle me précise qu'il faut être très humble dans ce travail d'identification car on ne peut tenir compte que de l'état des connaissances à un instant T. Elle fait aussi une veille sur l'état de l'objet et émet un diagnostic sur la nécessité de restauration. Les chantiers des collections fournissent en général l'occasion de reconditionner les collections autrement : par exemple, les nattes venant du Vanuatu qui sont pour le moment roulées ce qui tord les fibres.

C'est finalement après la pandémie, en mars 2021, que se déroule l'un des chantiers sur les vanneries. Elles procèdent ainsi : Sylviane dispose un objet sur la table de consultation, Hélène le scrute en lui demandant ce qu'indique la fiche issue de la base de données du musée. La réponse est bien souvent la même : « tu seras ravie d'apprendre qu'elle vient d'Océanie ». Elles en rient. Il est en effet bien rare que l'indication géographique soit plus détaillée. Elles partagent aussi leurs doutes sur certains objets dont elles ne pensent pas qu'ils viennent de la région. Ces doutes portent par exemple sur les matériaux. C'est le cas d'un objet censé provenir des îles Carolines confectionné avec des fibres qui, selon Sylviane, ressemble à de l'arouman. Elle se demande donc s'il ne provient pas plutôt du plateau des Guyanes. Néanmoins, elle le présente à Hélène pour recueillir également son avis, « on ne sait jamais ». De la même manière, elle présente à Hélène un tissu lui aussi donné comme provenant des îles Carolines (MHNT ETH AC CA 9) mais dont Sylviane trouve qu'il ressemble à un tissu venant d'Afrique centrale. Hélène explique qu'elle comprend pourquoi le tissu a été associé à cette région : la confection par petits carrés de tissu de ce genre existe par exemple à Kiribati mais ce qui diffère, c'est le matériau. Là, pour elle, il s'agit incontestablement de raphia. Sylviane est d'accord sur cette identification. Or, me précise Hélène, il n'y a pas de raphia en Océanie. Elle indique alors à Sylviane qu'elle va chercher d'où ça peut venir. Sylviane lui répond que ce n'est pas la peine. Hélène a confirmé ses doutes en éliminant la possibilité d'une provenance océanienne. Elle est quasiment sûre que ça vient de la région kuba (Congo) et elle va se charger elle-même d'effectuer des recherches en ce sens. Les collections textiles africaines constituent justement le cœur de sa spécialisation. Elles s'attardent aussi longuement sur les matériaux atypiques comme la laine, les poils d'animaux ou les cheveux humains qui peuvent renseigner plus précisément sur l'origine d'un objet. Les poils de roussette permettent par

exemple d'identifier avec certitude les collections provenant de Kanaky-Nouvelle-Calédonie. Les techniques de fabrication, de nouage, de tressage ou de tissage concentrent aussi leur attention. Une ceinture censée provenir de Nouvelle-Bretagne (MHNT ETH AC NB 6) est visiblement tissée ce qui semble étrange pour Hélène qui penche plutôt pour une origine des îles Salomon ou des îles Carolines. Il lui évoque un objet qui vient des îles Santa Cruz (Salomon) et qui est conservé à Dunkerque. Elle nous montre des photographies qui sont enregistrées sur son ordinateur. Le matériau, le tissage et les motifs sont en effet très similaires. Parfois, c'est une étiquette ancienne qui vient dissiper les doutes. Après le cas du tissu potentiellement Kuba inventorié MHNT ETH AC CA 9, c'est au tour de l'objet MHNT ETH AC CA 10 d'être inspecté. Hélène et Sylviane se demandent alors s'il ne présente pas la même problématique de mauvaise attribution. La fiche de l'objet annonce cependant une étiquette manuscrite de la main de Roquemaurel et effectivement, l'étiquette est présente. Les collections de Roquemaurel font partie des collections les plus anciennes et les mieux documentées du musée (LECLERC-CAFFAREL, 2013). L'origine ne peut plus être mise en doute. Cette ancienne étiquette ne suffit néanmoins pas à renseigner l'objet. Hélène ne sait pas s'il peut s'agir d'une ceinture ou d'une monnaie, l'usage lui est inconnu. Et quand il s'agit des usages, ces étiquettes ne sont pas toujours fiables parce qu'empreintes de stéréotypes. Leur valeur documentaire se trouve ailleurs. Hélène s'intéresse ainsi à des étiquettes carrées qui l'intriguent. De la même manière que j'avais fini par reconnaître la forme, le motif et l'écriture des étiquettes de la mission Créqui-Monfort, Hélène maîtrise une diversité d'étiquetages liés aux collections océaniques présentes dans les musées français. Mais dans ce cas, ni Hélène ni Sylviane ne parviennent à les identifier dans l'immédiat. La discussion s'oriente alors vers les récents travaux sur ce sujet développés par Angèle Martin, chargée des archives scientifiques au MQB-JC, (MARTIN *in* DELPUECH, LAURIÈRE et PELTIER-CAROFF, 2017 : 285-335). La consultation de cette ressource ne donne rien de plus. C'est donc un aspect sur lequel devra travailler la chargée de documentation du muséum quand elle en aura le temps. Hélène et Sylviane m'expliquent qu'il n'y a pas seulement des étiquettes associées aux missions scientifiques. Elles me désignent celles apposées par des spécialistes venus expertiser les collections toulousaines. Ainsi la mention JG suivie d'un numéro indique la numérotation personnelle de Jean Guiart. Trois objets venant de Kanaky-Nouvelle-Calédonie présentent aussi des traces de blanco avec un numéro

inscrit dessus. Sylviane nous explique que c'est l'ancienne directrice Claudine Sudre qui les a marqués mais que les numéros ne correspondent à rien de connu. Je suis très étonnée d'un tel marquage direct des objets. Hélène quant à elle rétorque qu'elle en a vu d'autres. Aujourd'hui un tel acte est inenvisageable : les principes de conservation préventive préconisent le marquage du numéro d'inventaire mais de la manière la plus discrète possible sur une face non visible et selon une technique réversible. Mais il y a quelques décennies encore, c'était une pratique assez répandue notamment chez les experts de collection, comme Jean Guiart, qui constituaient ainsi leur propre base de données inter-musées. Il me semble que cela peut témoigner aussi d'une forme d'appropriation des objets, par un spécialiste de collection ou une directrice de musée. Plus récemment, inscrites sur des étiquettes au crayon à papier, les lettres EKRB indiquent le passage d'Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay dans le cadre de l'inventaire du patrimoine kanak dispersé (IPKD) qu'ils ont mené entre 2011 et 2014 (BOULAY, 1990, 2021 ; BERTIN, 2019, 2020 et 2024)<sup>23</sup>.

En parallèle de ces chantiers de collection planifiés, Sylviane ne manque pas une occasion de présenter les collections dont elle a la charge à différents spécialistes de passage. En juillet 2018, Guillaume Odonne, ethnobotaniste basé en Guyane (UMR LEEISA, CNRS) et membre du comité scientifique de la future exposition *Oka Amazonie...*, est présent à Toulouse. Avec Stéphane Mountels, le chef de projet muséographique, ils doivent tous les trois passer en revue les collections pour sélectionner celles qui rejoindront l'exposition. Sylviane a sorti des réserves une sélection d'objets. Devant l'un d'eux, Guillaume Odonne s'étonne : celui-ci vient-il vraiment de Guyane ? Sylviane répond qu'il fait partie d'un fonds ancien d'objets indexés comme tel mais qu'il n'y a en réalité aucune information dessus. Pour certains, l'ethnobotaniste lui indique qu'il est sûr de la provenance, mais pour d'autres objets qu'elle lui présente, il dit que ce sont des formes qu'il ne connaît pas, tout en admettant qu'après tout, c'est possible, qu'il n'est pas spécialiste de la question. Sylviane admet qu'elle profite de sa présence « *pour tenter [s]a chance et*

---

<sup>23</sup> Débuté dans un premier temps par Roger Boulay en 1979 à la demande du leader indépendantiste kanak Jean-Marie Tjibaou et poursuivi en collaboration avec Emmanuel Kasarhérou dans les années 1990, le projet ne bénéficie d'un cadre officiel qu'à partir de 2011. Depuis 2015, cet inventaire est disponible en ligne sur une base de données hébergée et gérée par le musée de Nouvelle-Calédonie. Marianne Tissandier, conservatrice-restauratrice et responsable des collections, poursuit le suivi d'inventaire et peut être sollicitée en cas d'identification d'un objet kanak ne figurant pas encore sur la base de données de l'IPKD : <https://museenouvellecaledonie.gouv.nc/collections/linventaire-du-patrimoine-kanak-disperse-ipkd>

*voir s'il a un flash* ». Elle explique qu'elle travaille sur certains de ces objets qui auparavant étaient indexés comme provenant des îles Marquises. Elle mentionne aussi la problématique d'arcs et de flèches notés dans l'inventaire comme provenant de Guyane mais difficiles à identifier avec certitude. Tous les arcs et toutes les flèches des différents continents étaient auparavant réunis en un même fagot. Depuis son arrivée, un long travail de nettoyage et d'identification a commencé mais beaucoup reste à faire. Face à elle, le jeune chercheur ne masque pas son étonnement. Dans la même dynamique, en 2022, Sylviane et moi profitons de la venue à Toulouse de plusieurs spécialistes des collections provenant d'Afrique qui interviennent sur le campus de l'université Toulouse Jean Jaurès lors des Rencontres des études africaines en France (REAF). Nous sollicitons ainsi un peu en amont plus d'une dizaine de chercheurs et chercheuses et leur demandons de nous indiquer les aires géographiques concernées par leurs recherches actuelles. Nous organisons ainsi une journée de consultation des collections et des bases de données dans les réserves puis une demie-journée de visite de l'exposition permanente et des collections africaines qui y sont présentées. En si peu de temps, impossible de réaliser un travail approfondi mais quelques corrections sont déjà apportées concernant des objets attribués à l'Éthiopie. Mais il s'agit aussi et surtout d'établir le contact, de faire connaissance à la fois des chargées de collections et de documentation du muséum et des collections conservées au muséum. Suite à ces rencontres, des sessions de travail ultérieures sont envisagées.

---

## **Le muséum au sein de son écosystème patrimonial : entraide et rivalité**

Au muséum de Toulouse, comme dans la plupart des musées, beaucoup de collections restent alors insuffisamment documentées mais les fonds sont tellement riches que le personnel n'est pas assez nombreux pour traiter un si grand nombre d'items, d'autant que la documentation ne représente qu'une partie de leurs missions. L'inscription du musée dans un réseau collaboratif plus vaste, le mettant en relation avec d'autres musées ainsi que le monde académique, est alors salutaire. Ce réseau comprend des partenariats formalisés mais il se construit aussi

de manière informelle à une échelle individuelle au gré des projets et des rencontres. On peut rencontrer des collègues chargés de collections dans d'autres établissements lors des convoiements nécessaires aux nouvelles expositions temporaires. Les collections sont nécessairement transportées sous la vigilance d'un ou plusieurs agents du service des collections jusqu'à l'intégration dans sa nouvelle vitrine. Après la rédaction d'un constat d'état et de tout un dossier administratif, les collections sont confiées à leurs homologues jusqu'à leur retour au muséum. Ces convoiements, mis en œuvre par le personnel du musée vers d'autres établissements ou à l'inverse de ceux qui viennent au musée, maintiennent et renforcent les contacts et fournissent des occasions de discuter des projets en cours autour des collections. Le rôle de certains prestataires extérieurs qui sont sollicités par plusieurs musées est également précieux. C'est ce qui permet notamment à Hélène de comparer un objet des collections de Toulouse avec un autre conservé à Dunkerque. Il lui suffit de rouvrir les données associées à cette recherche sur son ordinateur personnel pour la confirmer ou l'invalider. De même pour les prestataires qui viennent participer au dépoussiérage, au conditionnement et à la restauration des collections. Construire ces relations et maintenir des partenariats est un enjeu crucial pour le musée.

Toutefois, dans ce réseau professionnel, le Muséum national d'histoire naturelle et le musée du quai Branly - Jacques Chirac ont une place prépondérante par leur statut de grands départements de références. Ce principe de grands départements est mis en place en 2002 : certains musées nationaux, sous la tutelle directe du ministère de la Culture, sont nommés référents pour certaines catégories de collections et sont nécessairement consultés par les musées au cours des procédures de dossier d'acquisition. De nos jours, ils sont au nombre de seize : ils correspondent principalement aux différents départements des collections du musée du Louvre (antiquités égyptiennes, département des peintures, cabinet des dessins...) mais comptent aussi le musée Guimet pour les arts asiatiques ou encore le musée national d'art moderne du Centre Georges-Pompidou pour les collections du XX<sup>e</sup> siècle. Ce qui donne à voir une catégorisation des collections qui n'est pas moins normée en ce qui concerne les collections artistiques<sup>24</sup>. En ce qui concerne le

---

<sup>24</sup> Pour plus de détails, voir la notice *Artefact* que j'ai rédigée pour le glossaire de l'ouvrage *Tracés du dé-colonial au musée* (Bodenstein et al, 2024 : VIII).

muséum de Toulouse, le Muséum national est donc référent pour les collections d'histoire naturelle et le musée du quai Branly pour les collections d'anthropologie culturelle. Ce système vient instaurer une forme de hiérarchisation entre les savoirs produits par les musées, certains étant valorisés plus que les autres, même si les agents ont généralement suivi les mêmes formations dans les mêmes établissements. Le concours de conservateur du patrimoine est par exemple organisé par l'Institut national du patrimoine (INP) y compris pour le compte du Centre national de la Fonction publique territoriale (CNFPT). Les épreuves et la formation sont donc rigoureusement les mêmes que l'on candidate pour devenir conservateur d'Etat ou conservateur territorial. Or, une fois en poste, le conservateur territorial doit solliciter l'expertise de son collègue travaillant dans un musée national. Dans le cas des collections dites ethnographiques, la prépondérance du musée du quai Branly - Jacques Chirac se ressent particulièrement lors de l'organisation d'une journée annuelle consacrée aux collections extra-européennes conservées en France. Si tous les établissements qui en conservent sont invités, l'organisation de l'événement et des prises de parole fait la part belle aux projets du musée du quai Branly - Jacques Chirac et aux autres établissements nationaux et/ou parisiens. C'est du moins le cas de la journée du 7 octobre 2019 à laquelle j'ai assisté et des suivantes dont j'ai simplement pris connaissance du programme. A travers les témoignages des responsables de collections en régions pourtant, les enjeux autour des collections se posent différemment. Par exemple, sur la possibilité même de partir en mission sur le terrain. Une responsable de collection souligne ainsi le faible soutien de ses collectivités de tutelle. Son témoignage pose clairement la question de la possibilité de mener à bien les missions d'un musée dans un contexte où les établissements nationaux captent la majorité des financements. Elle profite de sa prise de parole pour appeler à la mutualisation des ressources et à la collaboration entre musées en précisant qu'il est important que les opportunités de financements ne servent pas uniquement à documenter les collections nationales.

Il existe donc une forme d'ambivalence à faire à la fois partie d'un réseau potentiel d'entraide mais dans lequel les établissements se trouvent aussi mis en concurrence les uns avec les autres. Le muséum s'inscrit aussi pleinement dans cette ambivalence dans son positionnement de « *deuxième muséum de France* ». A l'échelle locale, la dynamique d'entraide et de concurrence entre musées pourrait

être résumée ainsi. Lorsque l'on considère les missions tournées vers le public, dans les services d'exposition et de médiation, les musées sont plutôt mis en concurrence les uns avec les autres pour attirer les visiteurs. Le nombre d'entrées - payantes ou non - est en effet l'un des principaux critères d'évaluation. Lorsque l'on considère les missions tournées vers les collections, en ce qui concerne la conservation et la documentation, les musées témoignent plutôt de rapport d'entraide, par exemple à travers le réseau régional PyGarMed du Comité français du Bouclier Bleu autour de la prévention et de la gestion des risques. C'est une schématisation qui doit bien sûr être relativisée. Ainsi, l'exposition *Rapaces* présentait en regard des collections de spécimens naturalisées des oeuvres provenant des plusieurs musées municipaux représentant la chouette d'Athéna (musée Saint-Raymond) ou encore la divinité égyptienne à tête de faucon Horus et l'aigle géant Garuda monture de la divinité Visnu. L'exposition sur Rapa Nui - Île de Pâques, je l'ai mentionné plus haut, était le fruit d'une collaboration avec deux autres musées de la région. A l'inverse, des formes de concurrence apparaissent parfois autour de la documentation des collections, notamment avec l'essor des recherches de provenance, mais je reviendrai sur ce point un peu plus loin. En ce qui concerne les deux premières exceptions mentionnées, elles se comprennent dans le premier cas par le renforcement des relations entre les musées municipaux et le muséum depuis la nomination de Francis Duranthon en 2018 à la direction de l'ensemble des musées de la ville et dans le second par les perspectives de financements que peut offrir la Région à l'occasion d'un projet fédérant plusieurs établissements du territoire. L'ambivalence de cette dynamique entraide-concurrence est finalement tout entièrement contenue dans cette formule du directeur du muséum : « *Nous ne sommes pas les meilleurs, même si nous sommes très bons* ». D'un côté, le musée est une référence, identifiée par d'autres musées qui peuvent en solliciter les conseils (entraide) :

*« le Muséum est une référence, parce qu'il a une excellence dans toute une série de domaines, et cette excellence, il la partage avec les autres, et c'est ça qui continuera à faire de nous des acteurs de référence. [...] Lorsqu'on a accueilli il y a quelques semaines une délégation de Rouen Métropole qui vient pour voir ce qu'on peut faire d'un muséum, c'est la preuve que nous sommes observés. C'est la preuve que nombre de collectivités regardent avec extrêmement d'attention ce que nous avons réussi à faire ici au Muséum de Toulouse, puisque nous servons aujourd'hui de référence pour énormément de structures qui souhaitent se développer. Nous avons accueilli Marseille, on a*

*accueilli La Rochelle, on a accueilli Nantes, on a accueilli énormément. On a même accueilli des collègues étrangers, je pense à nos collègues du pays basque espagnol, qui sont venus justement pour voir ce qu'on pouvait faire avec un muséum. Donc ça vous montre bien que nous sommes des acteurs de référence dans quelques domaines ».*

D'un autre côté, il ne faut pas se reposer sur ses lauriers parce qu'il y a une marge de progression (concurrence) :

*« Aujourd'hui, nous sommes dans le trio de tête. Si nous voulons y rester, il faut que nous continuions à développer des actions. Sinon derrière, il faut pas oublier qu'ils courent eux aussi et si nous on s'arrête, on va se faire dépasser. Donc on doit toujours être dans cette recherche d'amélioration et d'excellence que nous avons, mais que nous devons continuer à développer en harmonisant, en travaillant sur nos propres pratiques et en essayant toujours d'imaginer le coup d'après. [...] C'est-à-dire être dans une dynamique où on avance toujours parce qu'on a besoin de ça pour continuer à être reconnu comme un acteur de référence. »*

Au-delà du réseau muséal, les projets d'expositions fournissent également d'importantes occasions de renforcer le réseau de collaborations académiques autour des collections. Lorsqu'un chargé d'exposition est nommé sur un nouveau projet, l'une de ses premières préoccupations est de constituer un comité scientifique. Différentes personnalités, évaluées référentes sur la thématique envisagée, vont ainsi être sollicitées et, si elles acceptent, vont suivre les différentes étapes du projet jusqu'à sa réalisation et en devenir caution scientifique. Des réunions sont régulièrement organisées pour évoquer le contenu de l'exposition, les axes qui vont être privilégiés ou encore pour choisir les collections à exposer. Comme je l'ai montré avec l'exemple de Guillaume Odonne, les différentes rencontres organisées autour du projet d'exposition donnent l'opportunité de solliciter leur expertise sur l'identification des collections. Puisque le muséum s'inscrit dans une perspective pluridisciplinaire, le comité scientifique doit en témoigner. Ainsi, dans le cas de l'exposition sur Rapa Nui - Île de Pâques (2018-2019), qui constitue une grande partie de mes matériaux de terrain et dont je parlerai plus en détails dans la deuxième partie de la thèse, le commissariat général est confié à Nicolas Cauwe, archéologue belge et conservateur aux musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles. Le comité scientifique était complété par :

- l'expertise patrimoniale de Claude Stéfani, conservateur des musées municipaux de Rochefort et d'Elise Patole-Edoumba conservatrice et directrice du muséum d'histoire naturelle de La Rochelle,

- de la double expertise ethno-archéologique d'Hélène Guiot, associée à l'UMR PALOC et chargée de cours à l'INALCO,

- celle du climatologue Thierry Delcroix, directeur de recherche à l'IRD.

Ce commissariat était commun à trois expositions complémentaires puisque le muséum s'est associé à deux autres musées d'Occitanie, le musée Fenaille de Rodez et le musée des écritures du monde à Figeac. Les trois musées ont dirigé une publication (PIERRE, BLANQUER-MAUMONT et RAMIO, 2018) au caractère tout aussi pluridisciplinaire qui faisait intervenir les membres du comité scientifique mais également d'autres spécialistes qui ont pu apporter à différents temps du projet leur propre regard et expertise sur les collections et l'exposition : Jean-François Butaud en foresterie et botanique polynésiennes, Catherine et Michel Orliac en archéologie, Paul Horley et Konstantin Pozdniakov en linguistique et Diego Munoz en anthropologie culturelle. Dans le cadre de l'exposition *Oka Amazonie...*, le commissariat scientifique témoigne quant à lui de réseaux scientifiques déjà constitués avant le projet. La présidence d'honneur est attribuée à Lucia Hussak Van Velthem (Musée Goeldi, Belém, Brésil) qui collabore déjà avec le service des collections dans le cadre du projet Brésil (DELAÎTRE et ROBERT [DE], 2019 ; ROBERT [DE] et ATHIAS, 2024). La plupart du comité scientifique de même que deux experts autochtones guyanais qui font partie du commissariat étaient déjà en lien avec Isabel Nottaris, directrice adjointe du muséum, qui les avait rencontrés dans le cadre de ses précédentes fonctions en Guyane : l'écologue Jérôme Chave (directeur de recherches, LABEX CEBA), l'anthropologue Damien Davy (ingénieur de recherche, UMR LEEISA, CNRS), l'historien Dennis Lamaison (affilié à l'IMAF et chargé d'enseignant à l'Université de Guyane), l'ethnobotaniste Guillaume Odonne (chargé de recherches, UMR LEEISA, CNRS), l'anthropologue Marianne Pradem (INSERM et ARS, Guyane) ainsi que Claudette Labonté (membre de la communauté palikur, présidente de la fédération Parykweneh de Guyane et membre de la Coordination des organisations indigènes amazoniennes) et Siméon Monerville (membre de la communauté teko, animateur culturel et engagé politique). L'anthropologue Gérard Collomb (EHESS) est sollicité en cours de projet pour compléter le comité.

Une même dynamique ambivalente, entre entraide et concurrence, reste toutefois notable avec le monde académique. Il semble que le travail autour des collections génère parfois des expertises concurrentielles entre des individus associés à certains terrains géographiques et ceux associés à des fonds de collections qui n'est pas sans rappeler la situation de rivalité décrite par Martine Segalen (2005) au Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) entre chercheurs et conservateurs. Le savoir des premiers, issu d'observations directes sur le terrain, était là aussi plus valorisé que celui des seconds, relégués au statut de techniciens des collections. Aussi, lors des remaniements des musées nationaux dans les années 2000-2010, les chercheurs ont-ils été évincés. Le Centre d'ethnologie française, hébergé au MNATP, a fermé ses portes en même temps que le musée. Les collections transférées à Marseille font désormais partie, de même que les collections européennes du Musée de l'Homme, du nouveau Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée - MUCEM qui ouvre ses portes en 2013. En lieu et place d'un centre de recherche, un département de la recherche qui offre quelques financements pour des projets doctoraux et postdoctoraux en lien avec les collections mais pas de postes pérennes de chercheurs titulaires. Idem au musée du quai Branly - Jacques Chirac qui réunit les collections de deux musées : le musée de l'Homme, lui-même héritier des collections du musée d'ethnographie du Trocadéro, et le musée des arts d'Afrique et d'Océanie, héritier des collections du musée des colonies. En tant qu'institution rattachée au Muséum national d'histoire naturelle, le musée de l'Homme abrite encore différents laboratoires de recherche mais en ce qui concerne l'anthropologie culturelle, la logique de musée-laboratoire associant recherches et collectes a pris fin avec le départ des collections. Au musée du quai Branly - Jacques Chirac, comme au MUCEM, pas de laboratoire mais un département de la recherche qui organise des cycles d'enseignements et de conférences et octroie des financements là encore pour des personnels non permanents, masterants, doctorants ou post-doctorants. Il semble que ce soit là une solution qui a été privilégiée pour maintenir une forme d'indépendance et de reconnaissance des savoirs des conservateurs vis-à-vis de celui des chercheurs mais qui ne favorise pas l'interconnaissance et le dialogue au bénéfice de la documentation des collections. Aussi, au cours des séminaires et des colloques auxquels j'assiste, j'ai pu entendre certains propos à caractère méprisant à propos du travail des chargés de conservation dans le monde académique : « *il ne connaissent rien à leurs collections*

». Tout se passe comme si les nombreuses erreurs ou absence de documentation - qui constituent un héritage vieux de plus d'un siècle - leur étaient attribuables. Désormais éloignés de la réalité des musées, les chercheurs n'ont pas toujours conscience de l'ensemble des missions liées à la conservation qui relèguent le travail au long cours que nécessite la recherche sur les collections en bas de la liste des priorités. S'il reste du temps et des moyens humains et financiers. Une autre dynamique concurrentielle semble selon moi se construire autour des recherches de provenance. Autour de cet enjeu devenu crucial dans un contexte de demandes de restitutions de plus en plus nombreuses concernant les biens culturels spoliés en période coloniale, les musées semblent évoluer là aussi dans un milieu à la fois collaboratif - tourné vers un objectif commun - et concurrentiel qui peut donner lieu à des refus d'accès aux archives conservées dans d'autres structures. Ces refus ne sont sûrement pas sans lien avec la mise en concurrence des institutions muséales dans la quête de financements dédiés aux recherches de provenance mais aussi dans la quête de reconnaissance de leur expertise sur ces questions, le musée du quai Branly - Jacques Chirac se positionnant là encore comme tête de file. Plus surprenantes sont les demandes informelles de chercheurs faites aux chargés de collections afin qu'ils en refusent l'accès à d'autres personnels de recherche concurrents. Ce qui se joue ici est une rivalité plus individuelle à mettre en lien avec la précarité des chercheurs et la faible ouverture de postes titulaires. L'accès aux collections et la publication des résultats devient une course contre la montre pour les jeunes chercheurs dans leur stratégie de carrière afin de garantir de meilleures chances de sortir de cette précarité (COMBES, 2022).

---

## **La scientificité des collections**

La scientificité des collections est alors moins un héritage centenaire qu'un processus qui se met en place à partir de la fermeture du musée, de la nouvelle loi de 2002 et des nombreux chantiers de collections qui sont mis en place pendant cette période. Ces chantiers planifiés pour le traitement des collections - marquage, inventaire, restauration, sont l'occasion de densifier les savoirs autour d'objets dont on sait peu de choses si ce n'est qu'ils sont là, sans savoir avec certitude depuis

quand ni d'où ils viennent. Lors de ces séances de travail, les rares informations figurant sur les bases de données fournissent une piste de recherche mais sont loin d'être considérées comme fiables. C'est le cas lors des chantiers menés par Sylviane et Hélène : tel objet est mentionné comme venant des Carolines ou des Samoa mais cette indication peut être instantanément remise en question. La mise en œuvre d'un processus scientifique se donne alors à voir à travers les différentes méthodes mobilisées pour rechercher les informations manquantes. D'abord par les recherches de preuves matérielles, à l'exemple des étiquettes de la mission Créqui-Montfort. Elles permettent de rattacher l'objet à un corpus d'archives connu traité par ailleurs, notamment par Marcelle Bouteiller au musée d'ethnographie du Trocadéro (MARTIN *in* DELPUECH, LAURIÈRE et PERLTIER-CAROFF, 2017 : 312) ou plus récemment Frédérique Servain-Riviale au musée du quai Branly - Jacques Chirac. Elle se donne aussi à voir par le recours à une méthodologie comparative des formes et des styles par rapport à des collections de référence mieux documentées. Ce principe est par ailleurs valable pour les collections naturalistes avec le principe du type qui sert d'élément de comparaison pour tous les autres spécimens. L'analyse des matériaux peut aussi exclure des zones géographiques, par exemple s'ils sont endémiques d'une région en particulier. Enfin, la validation des pairs est critère de scientificité qui se donne à voir dans la construction et la mobilisation du réseau relationnel et collaboratif du muséum avec l'ensemble de la communauté muséale et académique. Il dépend en partie d'affinités personnelles et de compatibilité de caractère qui au fil du temps peuvent plus ou moins s'institutionnaliser et s'officialiser, dans une logique similaire à celle de l'administration de la recherche où la construction des réseaux professionnels s'effectue à l'occasion de divers événements scientifiques, colloques et congrès, et en fonction des affinités voire des amitiés qui peuvent naître entre deux cafés.

---

## Chapitre 3 - Nimba (MHNT.ETH.AF.127) et la transmission des savoirs

« 6 septembre.

A Kéméni (24 km de Bla) repérage d'une magnifique case non plus de *nya* mais de *Kono*. [...] Nous brûlons d'envie de voir le *Kono*. Griaule fait dire qu'il faut le sortir. Le chef du *Kono* fait répondre que nous pouvons offrir un sacrifice.

Toutes ces démarches prennent un temps très long. [...] Griaule décrète alors, et fait dire au chef de village par Mamadou Vad que, puisqu'on se moque décidément de nous, il faut, en représailles, nous livrer le *Kono* en échange de 10 francs, sous peine que la police soi-disant cachée dans le camion prenne le chef et les notables du village pour les conduire à San où ils s'expliqueront devant l'administration. Affreux chantage ! [...]

Devant la maison du *Kono*, nous attendons. Le chef de village est écrasé. Le chef du *Kono* a déclaré que, dans de telles conditions, nous pourrions emporter le fétiche. Mais quelques hommes restés avec nous ont l'air à tel point horrifiés que la vapeur du sacrilège commence à nous monter réellement à la tête. [...]

A peine arrivés à l'étape (Dyabougou), nous déballons notre butin : c'est un énorme masque à forme vaguement animale, malheureusement détérioré, mais entièrement recouvert d'une croûte de sang coagulé qui lui confère la majesté que le sang confère à toutes choses ».

Michel LEIRIS, *L'Afrique fantôme*, 1981 [1934] : 102-104.



Figure 6. Le masque d'épaules Nimba (MHNT ETH AF 127) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## Les mises en récit de Nimba

Nimba est sans conteste l'un des objets « *phare* » du muséum. Preuve en est, ce masque d'épaules compte parmi les illustrations sélectionnées pour figurer au dos des billets d'entrée. Mes premiers souvenirs de Nimba datent de l'exposition anniversaire *Les Savanturiers*. Elle était présentée de profil dans une vitrine visible depuis deux salles attenantes. Elle supportait alors un double discours selon la salle où on l'on se trouvait. Dans le désordre du circuit, elle était présente dans l'une des dernières salles à la scénographie très minimaliste, façon *white cube*. Elle servait alors à évoquer l'apparition et l'imposition, notamment à travers le marché, d'un regard artistique et esthétisant sur les collections qui certes, ne sont pas dépourvues de ces qualités, mais dont ce n'était pas la vocation première. Elle renvoyait ainsi à un mouvement de valorisation artistique né au début du XX<sup>e</sup> siècle notamment par l'intermédiaire d'importantes figures des milieux artistique et littéraire parisiens qui puisaient leur inspiration dans leurs visites au musée du Trocadéro et qui atteint son paroxysme avec l'entrée de ces collections longtemps considérées ethnographiques au musée du Louvre, dans le pavillon des Sessions puis leur transfert d'un musée-laboratoire, le musée de l'Homme, vers le nouveau musée du quai Branly - Jacques Chirac dédié aux arts extra-européens. James Clifford précise que le discours esthétique des galeries d'art et le discours anthropologique des musées ethnographiques coexistent de manière complémentaire autour des collections extra-européennes circulant dans les deux domaines et produisent des appréciations distinctes : la perspective esthétisante est promue par les galeries d'art comme universellement reconnaissable tandis que la perspective culturelle nécessite une érudition préalable<sup>25</sup>. Pour illustrer ce propos sur la dimension

---

<sup>25</sup> « In art galleries non-Western objects were displayed for their formal and aesthetic qualities; in ethnographic museums they were represented in a "cultural " context. In the latter an African statue was a ritual object belonging to a distinct group; it was displayed in ways that elucidated its use, symbolism, and function. The institutionalized distinction between aesthetic and anthropological discourses took form during the years documented at MOMA, years that saw the complementary discovery of primitive "art" and of an anthropological concept of "culture" (Williams 1966). Though there was from the start (and continues to be) a regular traffic between the two domains, this distinction is unchallenged in the exhibition. At MOMA treating tribal objects as art means excluding the original cultural context. Consideration of context, we are firmly told at the exhibition's entrance, is the business of anthropologists. Cultural background is not essential to correct aesthetic appreciation and analysis: good art, the masterpiece, is universally recognizable. The pioneer modernists

esthétique des collections dites ethnographiques et pour mettre en avant sa dimension sculpturale, Nimba était alors présentée comme dans la plupart des musées d'art sans son pagne de fibres destiné à cacher le porteur du masque.

Elle était aussi visible dans la deuxième salle du parcours, nommée « La conquête ». Le musée explicitait pour la première fois le lien de causalité entre l'enrichissement des collections et la politique d'expansion coloniale de la France avec ce texte de présentation :

« La colonisation se définit comme l'occupation d'une terre étrangère, sa mise en culture et l'installation de colons. Elle date de l'époque grecque et est apparentée à la notion d'"impérialisme". En France, le fait colonial débute au XVe siècle, à l'époque des Grandes Découvertes, mais c'est au XIXe siècle que le pays amorce une vaste campagne militaire aboutissant à la conquête de territoires en Océanie, en Afrique et en Asie. Tout au long de cette histoire coloniale se déploient aux quatre coins du globe des militaires, des scientifiques, des missionnaires, des marchands qui n'auront de cesse de prélever des objets issus des territoires explorés ou conquis, parfois directement sur les champs de bataille. Leurs motivations diffèrent en fonction de l'époque et interrogent ainsi l'évolution de notre rapport à l'Autre. De fait, une large part des collections du Muséum est issue de cette période de conquête et d'occupation ».

Le musée mettait ainsi en lumière un contexte global d'enrichissement des collections qui s'inscrivaient dans des rapports de domination se déclinant aussi bien dans les sphères militaire, religieuse et administrative. Nimba était rattachée à la dernière partie pour évoquer l'intérêt de certains administrateurs coloniaux pour les populations locales au point de devenir des « gouverneurs-ethnologues » (DESCHAMPS, 1959). C'est le cas d'Henri Labouret qui s'est d'abord engagé comme soldat en 1897, est devenu officier en 1907 puis est détaché en 1916 dans l'administration suite à de graves blessures. Il apprend différentes langues d'Afrique de l'ouest, le peul, le mandingue, le lobi, qu'il enseigne par la suite à l'École des langues orientales. Devenu ethnologue renommé, il prend part à la création puis aux activités de la Société des Africanistes. Le masque Nimba faisait partie de sa

---

themselves knew little or nothing of these objects' ethnographic meaning. What was good enough for Picasso is good enough for MOMA. Indeed an ignorance of cultural context seems almost a precondition for artistic appreciation. In this object system a tribal piece is detached from one milieu in order to circulate freely in another, a world of art-of museums, markets, and connoisseurship » (CLIFFORD, 1988 : 199-200).

collection personnelle et la fiche d'inventaire précise que Labouret l'a collectée à Monchon, dans la préfecture de Boffa, en Guinée en 1932. Nimba est associée à différentes pratiques rituelles chez les populations Baga de Guinée : mariage, rites agraires, culte de fécondité, pratique funéraire, protection - toujours selon la base de données Micromusée. Dans l'encart de description analytique diffusable au public figure le texte suivant :

« Nimba protège les fondements de la communauté en intervenant lors des cycles agricoles importants – semailles, récoltes – des mariages ou encore des funérailles. Il sort également pour honorer la venue d'un personnage important. Ce masque incarne un idéal féminin, évoqué par les seins de la femme nourricière. Le nez en forme de bec de calao symbolise la fertilité, la croissance et la fécondité. Le danseur est dissimulé sous la garniture de fibres. Il porte la sculpture sur les épaules et regarde par les trous percés entre les seins. La danse du masque alterne pas lents et pirouettes au rythme des chants et cris de la foule. »

De ce côté de la vitrine, un dispositif audiovisuel en deux parties venait compléter le propos. Il présentait d'abord le témoignage d'une femme qui fait partie d'une société prestataire qui gère la surveillance et l'entretien du musée et dont la famille est originaire de Monchon. Elle avait attiré l'attention du service de conservation sur le fait que, d'ordinaire, ces masques sont cachés et que seules les personnes initiées y ont accès. Selon elle et sa famille vivant encore à Monchon, un tel masque n'aurait jamais été vendu et encore moins donné, à moins qu'il s'agisse d'un faux. Lors de la conception de l'exposition, cette interprétation alternative sur le masque est ainsi intégrée dans une vidéo puis suivie d'un clip dans lequel une chanteuse guinéenne glorifie Nimba donnant à voir son potentiel d'inspiration dans la scène artistique et musicale.

Lorsque Nimba est d'ordinaire exposée dans le parcours permanent, le pagne de fibres est cette fois-ci bien présent et vient souligner la dimension usuelle et symbolique du masque. Le cœur du discours consiste alors à expliquer sa présence dans la zone « Se nourrir » en mettant en avant son rôle dans les cérémonies de fertilité dans les cycles agricoles et de fécondité lors des mariages : « *Nimba, je la présentais comme une déesse de la fertilité et mère nourricière* » me confie une médiatrice.

Je soutenais un peu plus haut que les catégorisations disciplinaires qui s'appliquent au sein du musée témoignent moins d'une « mise en ordre du monde » que d'une « restriction des mondes » contenus en potentialité dans les collections. Le masque Nimba et les discours produits lors de sa monstration illustrent la mise en oeuvre concomitante et/ou successive de certaines de ces potentialités : le récit sa valorisation sur le marché de l'art pour ses qualités plastiques, celui de son acquisition en période coloniale dans un contexte de grande proximité entre l'ethnologie naissante et l'administration des populations dominées, celui du secret initiatique qui vient questionner le statut de l'objet, ou encore celui de son usage dans la société baga en lien avec différents cycles cérémoniels. Le muséum se rapproche d'une muséologie tournée vers le récit plutôt que vers l'objet selon une typologie formulée par Bergeron (BERGERON, 2010) qui vient distinguer les orientations des musées nord-américains (tournés vers le récit) des musées européens (tournés vers les objets). Il me semble que cette distinction est aussi au cœur de ce qui oppose les musées dits de sciences (tournés vers le récit) aux musées d'art (tournés vers les objets). Du moins, pour nuancer cette opposition, il semble qu'au muséum de Toulouse, comme dans les musées étasuniens, la valeur scientifique des objets prime et leur caractère esthétique est seulement un bonus ce que James Clifford qualifie de « scientisme esthétisé »<sup>26</sup>. L'objet de collection est plutôt « prétexte » (HAINARD et KAEHR, 1984) à déployer un discours structuré en premier et qui est par la suite illustré par des collections intégrées dans ce cadre.

Les médiateurs ne présentent alors pas les collections de la même manière en fonction des espaces dans lesquels ils sont présentés. Dans le cas de Nimba, une médiatrice me confie ainsi que lors de l'exposition *Les Savanturiers* : « *Je ne la présentais pas beaucoup, en fait, la Nimba. J'encourageais les personnes à regarder la vidéo et le témoignage que je trouvais assez pertinent* ». Elle n'est pas la seule. La plupart des médiateurs m'expliquent au cours de nos entretiens qu'ils s'arrêtaient surtout pour mentionner la présence de la vidéo et inviter le public à revenir la consulter. Finalement, ils considéraient le dispositif plus parlant que le contenu qu'ils

---

<sup>26</sup> « At the American Museum of Natural History ethnographic exhibits have come increasingly to resemble art shows. Indeed the Hall of Pacific Peoples represents the latest in aestheticized scientism. Objects are displayed in ways that highlight their formal properties [...] In the anthropological Hall of Pacific Peoples non-Western objects still have primarily scientific value. They are in addition beautiful » (JAMES, 1996 : 203-204).

pouvaient apporter. Ici, la médiation était possible sans eux et le reste de l'exposition était vaste et riche en contenu. Les médiateurs préféraient aller éclairer un autre aspect de l'exposition qui pouvait rester plus obscur. Ils s'adaptent à ce qu'ils jugeaient nécessaire. Il y a là le reflet d'une conception de la médiation caractéristique de l'établissement : les médiateurs sont destinés à accompagner la visite en donnant des informations qui normalement ne seraient pas acquises autrement. À l'inverse de l'exposition temporaire, ils présentent tous Nimba dans le parcours permanent en soulignant le lien avec le discours de la salle sur les Grandes Fonctions du vivant. Un médiateur m'indique :

*« C'est la fertilité de la terre qui est demandée pour avoir de meilleures moissons. Donc, on est bien dans la fonction "se nourrir" [...] la fonction dans laquelle il se trouve me permet d'expliquer son positionnement et de dire à quoi il sert dans la société où il est utilisé ».*

Là encore, l'objet est prétexte au discours. Finalement, qu'il s'agisse de Nimba ou d'un autre objet, les médiateurs utilisent ici les collections pour expliquer le concept de la salle. D'autant qu'il leur reste généralement peu de temps pour parler en détail des objets. Lors des visites générales, ils ont souvent atteint l'heure de visite en arrivant dans cette salle et ils s'accordent à dire qu'ils y passent seulement 5 à 10 minutes. La visite de l'espace est alors « sacrifiée » : Grégoire, un médiateur formé en écologie, explique par exemple que « *la plupart du temps, dans Grandes Fonctions, [il] explique comment fonctionne la salle et puis après, [il] laisse les gens regarder* ». Fiora, une médiatrice formée en sciences politiques qui a développé une appétence pour les arts plastiques dans ses pratiques de transmission précise quant à elle :

*« Je donne les clés de muséographie et je laisse le public vaquer dans l'espace spontanément vers l'objet qui lui plaît le plus, quitte à rester un petit peu dans l'espace à donner quelques infos s'il a encore envie ».*

Les médiateurs expliquent donc le propos de la salle, la mise en regard de collections botaniques, zoologiques et dites ethnographiques, le système des couleurs et, s'ils ont le temps, un objet par fonction comme exemple non pas d'une classification rigide mais d'une clé de lecture mouvante en soulignant que les objets auraient tout à fait pu se trouver dans une autre fonction.

---

## Les GRANDES FONCTIONS DU VIVANT : une salle difficile à investir

L'adaptabilité des médiateurs joue un rôle crucial dans la transmission des différents discours autour des collections. En dehors des offres programmées (visites générales ou thématiques, avec les scolaires ou les accueils de loisirs), les médiateurs sont libres de « marauder » dans le musée. Le maraudage est une technique de médiation qui consiste à circuler dans le musée et venir apporter quelques informations aux visiteurs concernant les vitrines devant lesquelles ils se sont arrêtés. Ce sont les espaces dédiés aux collections zoologiques (mur des squelettes et animaux naturalisés) qui sont privilégiés à la fois par les publics et les médiateurs. La salle GRANDES FONCTIONS est réputée être la moins fréquentée. Une partie de l'usage même de la salle par les médiateurs est décorrélée des collections comme me confie Grégoire :

*« Par contre, là où j'utilise la salle, c'est comme espace de regroupement, parce que des fois, on est obligé. C'est un espace qui est calme, parce que moins fréquenté... Tu peux asseoir une classe entière, pour faire des débats ou faire des conclusions d'offres. C'est plutôt pour ça que j'y vais. C'est jamais pour parler d'ethno, franchement ».*

La plupart des offres qui s'y déroulent n'ont pas forcément de lien avec un discours ethnologique mais servent à mobiliser cet espace pour désengorger les autres salles, comme en témoigne Aurore. Formée en histoire de l'art, c'est elle qui a longtemps hérité de la « casquette ethno » et qui a été chargée de concevoir des offres dans cet espace :

*« C'est qu'au début, en fait, il ne se passait quasiment rien dans GRANDES FONCTIONS. On était tous quasiment en visite dans ODV, en tout cas au rez-de-chaussée. Et à un moment, on a eu tellement de groupes ! Au niveau du bruit, de la gestion des groupes, ça devenait compliqué. Et là, on s'est dit "ok, il faut répartir les groupes dans toutes les salles et il faut exploiter GRANDES FONCTIONS". [...] Donc typiquement, tu as des offres qui s'y déroulent. Alors oui, les gamins, ils vont regarder des objets et tout, mais il n'y a pas de discours vraiment ethno. Ces visites, on pourrait les faire dans n'importe quelle salle. Elle est juste là en tant que support ».*

Les raisons de ce désamour sont multiples. L'espace est situé en fin de parcours d'une visite déjà dense. Les médiateurs s'accordent à dire qu'en visite libre comme en visite guidée, les gens arrivent dans cette salle fatigués. Clotilde, une médiatrice venant du monde de l'animation et spécialisée dans les offres à destination du jeune public, souligne que si cet espace était « *en début de visite, ça serait peut-être différent* ». Anne-Cécile, une médiatrice devenue depuis coordinatrice des offres scolaires, me confie ainsi :

*« Moi, j'essaie de montrer un objet par grande fonction. Et après, je leur dis, "écoutez, faites un tour, si vous voulez, je reste au milieu de la salle, vous venez me poser des questions et je vous aide". Mais ils en ont marre. Et après, quand les gens sont en visite libre, c'est vraiment un espace qu'ils n'arrivent pas du tout à s'approprier. C'est vraiment... C'est trop complexe ».*

Or, il s'agit certainement de la salle la plus complexe à appréhender parce qu'elle est très « *diffuse* ». Il s'agit d'une salle à deux entrées qui n'a pas de parcours privilégié à l'inverse du reste de l'exposition permanente. Le document interne *Programme scientifique des expositions permanentes. Admettre l'évidence. Les grandes fonctions du vivant* précise qu'il s'agit de laisser un « cheminement libre à la découverte », sans « itinéraire didactique contraint » (2009 : 5). Mais la plupart des visiteurs et visiteuses s'y sentent déboussolés et ne font que traverser l'allée centrale en observant les vitrines de part et d'autres mais sans s'aventurer dans les différents recoins. Pour Marien, un médiateur naturaliste particulièrement féru d'ornithologie et d'herpétologie, une telle salle ouverte constitue plutôt un avantage favorable à la médiation :

*« tu peux circuler librement, chose qui est plus compliquée à faire quand tu es à ODV où [...] tu peux perdre ton visiteur de vue. Alors que dans GRANDES FONCTIONS, tu ne peux pas le perdre de vue. Même si c'est un groupe, tu sais où sont les gens, tu les vois. Et ça c'est, je trouve plutôt intéressant, parce que du coup, tu peux plus facilement recapter tes visiteurs dans cet espace. Là, c'est de la médiation pure ».*

Cela dit, tous admettent que le principe de la salle n'est pas clair : d'une part pour les visiteurs s'il n'est pas explicité par une médiation humaine mais parfois pour eux-mêmes. La salle fut conçue, toujours selon le même document interne, comme un échiquier géant :

« La structure unique de cet espace est basée sur le principe de l'échiquier décrit par Roger Caillois dans son "Etude d'un échiquier" [R. Caillois, *Cases d'un échiquier*, Paris, 1970, pp. 36-39]. Il employait cette métaphore pour rendre sensible qu'à travers les trois règnes – minéral, végétal, animal – l'univers est un vaste maillage qui répond à une même logique (ou grammaire), selon des règles rigoureuses, en nombre limité, comparables à celles qui président au jeu d'échecs où toutes les pièces interagissent » (2009 : 5).

Lorsque le principe de l'échiquier a été présenté à l'équipe avant l'ouverture du muséum, certains étaient quelque peu déconcertés comme en témoigne une médiatrice :

*« Nous on avait rencontré le concepteur de la salle au tout début, ils avaient pensé cette salle comme étant un échiquier mental [...] Mais déjà la façon dont il nous présentait la salle, déjà c'était très obscur. Donc c'est pas du tout lisible pour le public. [...] c'est vraiment un concept intellectuel de représentation de la salle [...] "Oui c'est un échiquier mental et de toute façon tout le monde va pouvoir s'y retrouver". Ok mais je n'ai jamais parlé d'échiquier mental au public quand il venait : "vous allez rentrer dans un échiquier mental". [...] C'est un modèle intellectuel. Mais pourquoi avoir donné un modèle intellectuel à quelque chose déjà que les gens ont du mal à aborder ? [...] Je pense que la salle a été pensée et qu'après on a essayé d'y mettre les objets de collection ».*

Certains, comme Bertrand, un médiateur botaniste de formation et enseignant en biologie végétale, ont été un peu plus séduit par le concept tout en reconnaissant que ce n'est pas nécessairement compris par le public :

*« Je ne suis pas sûr que la manière dont c'est présenté, ce soit très clair. C'est-à-dire le fait que ce soit classé par rapport aux fonctions du vivant. Ça, c'est pas forcément évident au premier abord. [...] Par contre, je trouve que le concept muséographique est chouette parce qu'à la base, le mec qui est venu présenter ça, c'était le délire ! C'était un échiquier avec des pièces, avec des cases. C'est pour ça qu'il y en a un peu partout. C'est comme si tu te déplaçais sur un échiquier avec les objets autour [...] en fait tu grignotes quoi, [...] c'est pas directif ».*

Ce manque de clarté est la conséquence d'une ambivalence perceptible dans le document interne qui dans une même page mentionne que la salle présente les trois règnes – minéral, végétal, animal - mais précise aussi que ce sont avant tout « les collections ethnographiques du Muséum de Toulouse qui ont été intentionnellement

mises en valeur » (2009 : 5). On retrouve alors cette ambivalence dans le discours de Marien :

« Cette salle, en fait, pour moi, ce n'est pas une salle d'ethnologie. C'est une salle qui est transversale. [...] alors nuance, parfois on demande aux visiteurs ce qu'ils ont envie de voir parce qu'on voit qu'ils sont perdus, ils demandent un plan, tout ça. Et donc, je dis ce qu'ils peuvent trouver dans les différentes salles et effectivement, [...] je dis, là, il y a une salle où vous verrez des collections d'ethnologie. Je le présente comme ça. Mais quand je suis dans *Grandes Fonctions*, ce n'est pas ma façon de le dire. Parce que j'ai construit un discours autour des différentes salles et on a abordé des notions. Et donc là, je l'aborde comme la salle des Grandes Fonctions. Avec dedans, oui, des objets d'ethno, mais pas que. Pour moi, c'est une globalité, c'est un tout dans le message ».

Pour lui, le discours d'unicité autour des grandes fonctions du vivant est intéressant, toutefois :

« il y a une sorte d'incohérence quand je présente la salle en disant, ben voilà, on est tous pareils, on est tous uniques, on partage toutes ces cinq fonctions. Et en même temps, je ne présente que des objets... Alors les objets naturalistes, eux ils proviennent des quatre continents. Il y en a des européens si tu veux. Mais les objets ethno ne sont pas du tout occidentaux. D'une certaine façon, on dit qu'on est tous pareils, mais on ne s'inclut pas dans le discours. Je ne sais pas si c'est perçu par le public, mais en tout cas, quand le public entre dans cette salle, c'est clair que pour lui, les objets naturalistes ne sont pas forcément perçus au premier plan, et qu'il a des objets qui sont quand même impressionnants en rentrant, avec le costume de Kiribati, les masques ».

Anne-Cécile, l'une des rares médiatrices plutôt formée en sciences humaines et sociale, choisit justement de mettre en évidence les incohérences d'une telle salle lors de ses visites :

« j'aime bien montrer la râpe à manioc parce que je fais la référence avec la râpe à fromage : "il faut vous dire que c'est un objet du quotidien et est-ce que vous ne trouveriez pas étrange que dans un musée on vous mette votre râpe à fromage par exemple ?" [...] ils trouvent ça débile. Et je dis, pourtant, vous êtes en train d'observer comme un objet artistique quelque chose du quotidien. Donc oui, quand tu les fais réagir, quand ils arrivent à se rendre compte que finalement c'est du quotidien et que nous on voit ça comme des objets d'art ou des choses exotiques, tu les fais revenir un peu sur leur monde à eux ».

En plus de reproduire une frontière culturelle entre nos sociétés et celles des Autres (ESTOILE [DE L'], 2007), la présentation des collections mêle différentes époques avec aux deux extrêmes un objet archéologique mochica datant d'une période pré-inca (Pérou) et des collections très contemporaines achetées dans les années 2010 (Brésil). Une médiatrice souligne ainsi l'absence de contexte historique qui fait défaut à la salle :

*« Pour moi, il manque une donnée essentielle ici. C'est qu'en fait, ce n'est pas clair que c'est contemporain. [Les collections] ont maximum 150 ans. On sort de Continuums et ruptures où on a une notion de temps qui nous imprègne... Et on sort, après on arrive sur la partie ethno où là, on est quand même dans une notion de... Il y a beaucoup moins de notions de temps qu'il peut y avoir. Et pour moi, là, c'est pas clair ».*

Elle induit souvent une interprétation primitiviste de la part du public. En entretien, une médiatrice m'interroge à ce sujet : *« tu as dû l'entendre, des gens dire "Ah, on est chez les sauvages, là !" T'as pas entendu ça ? »*. Je lui réponds que j'y ai été confrontée avant même d'intégrer l'équipe de médiation. Lors de ma première visite au muséum, alors que je déambulais entre les vitrines, j'ai entendu une mère dire à son fils : *« Tu vois, ça, ce sont des objets fabriqués par les hommes préhistoriques »*. Comme la plupart des musées d'histoire naturelle, celui de Toulouse a longtemps présenté des galeries rapprochant les collections préhistoriques, archéologiques et ethnographiques alors même que les principes de l'archéologie comparée étaient déjà dépassés. Cela dit, c'est évidemment un discours désormais bien révolu. Tous les agents de médiation s'accordent à dire que c'est la proximité du kiosque consacré à la préhistoire qui génère une certaine confusion et qui induit une lecture évolutionniste involontaire qu'il faut corriger en visite guidée.

---

## **L'ethnologie au musée : embarras et stratégies d'évitement**

Dans cette salle, les médiateurs s'attardent plus ou moins sur les mêmes collections. Nimba est incontournable parce qu'elle est centrale sur le parcours et qu'elle est bien documentée. Tout comme la girafe Zarafina (cf. chapitre 1), elle faisait partie du cycle *Histoire d'objets*. Ces visites font l'objet d'un travail de

conception formalisé et retranscrit sur une « grille-fiche » qui sert d'outil de formation avant de mener une offre. Fiora énumère aussi :

*« Les mêmes que tout le monde, j'imagine. L'habit de chaman. Moi, j'aime bien tout ce qui est costume, en fait. C'est un fil, aussi. La tenue d'Inuit, avec l'anorak. Ça les fait rigoler, les gens, de savoir qu'il y a un mot qu'ils utilisent fréquemment et qui vient de l'inuit. J'aime bien jouer sur les rapports comme ça aussi ».*

Avec Nimba, ce sont la tenue de guerrier Kiribati et le manteau de chamane qui ont le plus de succès. D'abord, parce qu'ils se trouvent aussi en ligne droite au milieu de la salle comme le souligne Olivier, un médiateur auparavant impliqué dans une association d'éducation populaire :

*« Ça peut être la tenue... les casse-têtes ou la tenue de Kiribati. C'est vraiment parce qu'elles sont à côté de moi et qu'on arrive dans cette salle, que je présente les codes couleurs, le damier ».*

Ce sont aussi des objets bien documentés par des offres comme la visite *Costumes* qui se concentre justement sur les trois tenues kiribati, sibérienne et inuit. En dehors de ces deux critères, ce sont les goûts personnels des médiateurs qui interviennent dans le fait de présenter un objet ou un autre. Grégoire explique ainsi qu'il « *les guide vers des objets qu'[il] aime bien, comme le costume Kiribati, soit si jamais ils ont des questions, [il] essaie d'y répondre* ». Bertrand confie lui aussi procéder de la sorte :

*« Moi, j'aimais bien présenter tout ce qui était armes : les casse-têtes, le trident, les hameçons, les boomerangs, les sarbacanes. J'aimais bien présenter ça. J'aimais bien aussi le truc chamanique parce qu'à un moment, j'aimais bien le côté spirituel, alors oui, j'expliquais que le chamanisme, ça venait de Sibérie à la base et que là, on l'associe aussi aux cultures amérindiennes. C'est la même fonction et le même mot, le rôle est un peu le même. J'aime bien aussi tout ce qui est lié aux parures, tu vois ».*

Ce qui transparait dans l'explication de ces choix, c'est aussi un relatif embarras vis-à-vis de la discipline ethnologique. Pour certaines personnes formées aux sciences naturelles, c'est leur méconnaissance de la discipline qui leur impose certaines limites. Ils m'expliquent que ce n'est pas leur « spécialité », qu'il n'y

connaissent « *pas grand-chose* » et qu'ils n'y sont pas forcément « *à l'aise* ». Ce qui les conduit à mettre en place des stratégies d'évitement, notamment le fait de laisser le public explorer la salle seul en se tenant à disposition :

« D'une certaine façon, j'ai détourné le problème, puisque ça arrive à la fin de la visite en général, et que c'est pour moi une façon aussi de souffler et de laisser souffler les visiteurs. Donc c'est ma technique, c'est mon truc à moi que j'ai trouvé pour ne pas me mettre en difficulté entre guillemets ».

La relative méconnaissance des collections dites ethnographiques et des concepts anthropologiques associés est assumée par les médiateurs dans la mesure où ils ne peuvent pas maîtriser l'intégralité des objets du musée, y compris dans leur discipline de prédilection. Marien explique ainsi :

« *Je crois qu'il ne faut pas être complexé par rapport aux choses qu'on ne connaît pas. On a tous nos particularités, nos points de force et nos points de faiblesse. [...] Et j'ai beau avoir un cursus en biologie, en écologie et être naturaliste, dans chaque vitrine, il y a des dizaines d'objets. Je ne peux pas dire un mot sur tous les objets. Il y en a que je ne connais pas. [...] Je ne pourrais pas répondre à toutes les questions, de toute façon* ».

Fiora tient un discours similaire :

« *On ne peut pas, de toute façon, dans le musée, tout connaître. C'est vraiment... Enfin, il y a quelques médiateurs qui sont plus encyclopédiques que d'autres. Genre Mathieu, il est assez impressionnant pour ça. Il connaît plein de choses sur les collections que ce soit dans les différentes catégories, en bota, en zoologie. Et les minéraux aussi il connaît bien. [...] Mais moi, je suis pas encyclopédique quoi. Moi je suis plus sur des clés de compréhension, en médiation* ».

Le rôle du médiateur ne consiste pas à tout connaître mais à donner aux publics les clés de lecture essentielles à la compréhension des salles. Pour cela, rien ne sert de maîtriser toutes les subtilités disciplinaires qui peuvent être perçues comme trop scientifiques comme l'explique Bertrand :

« *J'ai envie de dire, à l'instar des cartels pour la zool' ou la bota, au final, il y a beaucoup de mots qui sont trop compliqués. Je pense que les trois quarts des gens ne lisent pas. Après, c'est intéressant ! Mais bon, c'est très scientifique. Pour moi, c'est destiné à un public averti et instruit. Ou en tout cas, qui connaît un peu le vocabulaire, un petit peu. C'est pas toujours très*

*évident, tu vois. Les rites : [Sylviane] utilise du vocabulaire qui est très ethno mais que tout le monde ne comprend pas. C'est un vocabulaire spécifique associé à la discipline. Et comme en bota : tu le lis, ce n'est pas très clair. Si tu n'as pas fait de biologie végétale, en gros, tu ne comprends rien ».*

Toutefois, les médiateurs issus de formations en sciences humaines et sociales doivent nécessairement se mettre à l'étude des sciences naturelles pour maîtriser les concepts abordés dans les expositions. La réciproque n'est pas toujours vraie comme le reproche une médiatrice :

*« Ici, tous ceux qui sont issus de formations soit en histoire de l'art, soit en histoire, soit artistique, etc., effectivement, on a tendance à en parler plus. Mais on a fait, de fait, des efforts pour intégrer toute la partie scientifique. Ce qui n'est pas le cas pour les autres à l'inverse ».*

C'est aussi par relatif désintérêt pour cette discipline que la plupart des médiateurs n'a pas envie d'approfondir la question. Un médiateur me confie ainsi :

*« Après, j'avoue, je suis assez casanier sur cette partie-là, par manque d'intérêt et de temps, je ne me suis pas documenté. [...] Mais je sais que c'est un défaut que nous avons tous, j'imagine, de ne pas se documenter sur les choses qui nous font défaut. Ou alors on le fait quand on en a la nécessité ».*

Un constat dont me fait également part une médiatrice formée en sciences humaines et sociales :

*« Ça ne les intéresse pas, parce qu'on est dans un musée de sciences. Sauf que les sciences humaines, ça fait partie des sciences. [...] Clairement, ici, on va porter plus d'intérêt et de soin sur des techniques scientifiques "dures" que sur le reste. Il y en a plein [des médiateurs] qui arrêtent leur visite générale au kiosque des Derniers venus [de préhistoire] et qui des fois n'y rentrent même pas ».*

L'embarras face aux collections ethnographiques et la manière dont elles sont exposées dans cette salle me semble cependant plus profond que la simple question de la formation en SHS. Je l'ai aussi expérimenté alors que je suis familière à la fois des contenus d'ethnologie (master de recherche en ethnologie générale) et des collections culturelles (diplômée de l'Ecole du Louvre). J'ai toujours éprouvé une

gêne dans la manière d'aborder cette salle. C'est pourquoi selon moi, cette gêne est décorrélée du fait d'être formé ou non aux sciences humaines et sociales.

---

## **« Malaise dans la culture » ethnologique au musée**

La présence de l'ethnographie au sein du musée de Toulouse ne posait nullement question lors de son ouverture en 1865 puisque le courant évolutionniste dominant à cette époque justifiait le recours à l'ethnographie des peuples dits sauvages pour comprendre les vestiges passés des anciens peuples de notre territoire considérés eux aussi comme primitifs. C'est d'ailleurs Émile Cartailhac, préhistorien de renom et correspondant à l'Institut de France, qui s'occupe à la fois de la section préhistorique et de la section ethnographique. Gaston Astre témoigne de cet intérêt de l'étude des peuples perçus comme proches d'un état de nature et de son rattachement aux sciences naturelles :

« Ses collections concernent le domaine des sciences naturelles, soit les trois règnes : animal, végétal et minéral. Comme faisant partie du premier de ces règnes, l'homme y trouve sa place, mais uniquement sous son aspect naturel, c'est-à-dire envisagé dans son être physique et dans son mode de vie à l'état spontané (races préhistoriques et, actuellement, races sauvages ou dites primitives) » (ASTRE, 1950 : 7).

À la mort de Cartailhac en 1921, c'est Henri Begouen, secrétaire général de l'Institut international d'anthropologie, qui le remplace et prend en charge les collections de préhistoire et d'ethnographie. La situation dure jusqu'en 1932-1933, date à laquelle les galeries de préhistoire et d'ethnographie sont séparées même si la charge en était confiée au même conservateur :

« Les objets relatifs aux races primitives ou sauvages furent alors centralisés dans l'ancienne galerie Frizac et Lassus, à laquelle on donna le nom de galerie Galliéni, mise en état en 1932-1933. Là aussi tout est trop serré ; mais la galerie de préhistoire fut effectivement allégée par le départ des séries ethnographiques qui jusque là y avaient trouvé abri. » (ASTRE, 1949 : 97).

Avec les remaniements initiés sous la direction de Astre, Begouen reste le conservateur chargé de la préhistoire, de l'ethnographie et de la géographie

divisées en différentes galeries. L'ethnographie est scindée en 1950 par régions géographiques : au rez-de-chaussée, la galerie Galliéni pour les collections africaines, à l'étage la galerie Roquemaurel avec les collections asiatiques et océaniques et dans un passage donnant accès au second étage, les collections américaines.

La création de l'espace des Grandes fonctions lors de la réouverture après travaux en 2008 et le discours associé dans les documents internes inscrivent le parcours dans une clef de lecture fonctionnaliste tant sur le plan des sciences naturelles que des sciences humaines et sociales. Du point de vue naturaliste, la salle met ainsi en avant un héritage darwinien qui fait toujours consensus dans la sphère académique : les espèces qui survivent ne sont pas les plus fortes ou les plus intelligentes mais celles capables de s'adapter. Du point de vue socio-culturel en revanche, le propos est daté :

« Dans cette espace [sic], [le public] découvre que l'ensemble des êtres vivants – espèce humaine comprise – répond à des principes similaires qui régissent la nature. Les réponses, bien que variées, montrent une certaine unité du vivant. La culture est une de ces réponses et s'intègre donc pleinement à cette unité. Ainsi, l'Homme appartient au Vivant et partage avec les autres espèces cinq grandes fonctions : se reproduire, se protéger, communiquer (fonctions cognitives de percevoir, communiquer et apprendre), se déplacer, se nourrir » (2009 : 4).

Ce discours aux accents déterministes évoque l'héritage du fonctionnalisme britannique, en particulier sous sa déclinaison malinowskienne. Dans ce cadre théorique, la diversité culturelle des sociétés humaines est expliquée par une réponse déterministe à des « besoins primaires » puis « secondaires » induit par l'environnement :

« Les problèmes sont dus au fait que le corps humain est l'esclave de divers besoins organiques et qu'il vit dans un milieu qui est à la fois son meilleur allié, puisqu'il fournit les matières premières de son travail manuel, et son pire ennemi, puisqu'il fourmille de forces "hostiles". Par cette affirmation [...], nous entendons d'abord que la théorie de la culture doit s'appuyer sur la biologie. Les êtres humains constituent une espèce animale. Ils sont soumis à des conditions élémentaires qui doivent être remplies si les individus doivent survivre, la race se perpétuer, et les organismes demeurer en état de fonctionner » (MALINOWSKI, 1944).

Au-delà du programme interne, les cinq grandes fonctions sont aussi décrites dans le fascicule de visite vendu à l'accueil et à la boutique : *Le Muséum de Toulouse s'ouvre à vous... Petit guide pour une visite libre de l'exposition permanente*<sup>27</sup>. Voici, à titre d'exemple, la description qui est faite de l'une de ces fonctions :

« Se protéger : la peau, la membrane cellulaire, la cuticule végétale ou celle des insectes constituent la première protection, à l'origine de très nombreuses variations, comme les piquants de l'oursin ou l'échidné (mammifère australien). Les hommes se vêtent, s'abritent et se font la guerre. » (p.30).

Les descriptions qui renvoient aux collections d'artefacts culturels et aux sociétés humaines sont très expéditives et se réduisent à chaque fois à une seule phrase qui énumère une série de verbes :

- pour se nourrir, « [I]es hommes collectent, cueillent, pêchent, chassent, cultivent, récoltent... »,
- pour se déplacer, « [I]es hommes marchent, vont à cheval, conduisent... L'esprit lui-même voyage : dans un état de conscience modifiée, le chaman perçoit "l'autre monde" »
- pour communiquer, « [I]'homme communique par le geste, par la parole ou par les ondes, avec le monde visible ou invisible... »
- rien n'est mentionné pour la fonction se reproduire.

Là encore, ces descriptions, sans faire de référence directe à Malinowski, sont proches des énumérations qu'il fait des activités humaines destinées à satisfaire les « besoins primaires » :

« [L'homme] doit créer des dispositifs et déployer des activités pour se nourrir, se chauffer, se loger, s'habiller, pour se protéger du vent, du froid et des intempéries. Il doit se protéger et s'organiser contre les ennemis et les dangers extérieurs, nature, hommes, animaux. Tous ces problèmes élémentaires de l'individu sont résolus par les objets travaillés, par la constitution de groupes de coopération, et également par le progrès du savoir, par le sens des valeurs et par le sens éthique. Nous essaierons de montrer qu'on peut lier les besoins élémentaires et leur satisfaction culturelle à la dérivation de nouveaux besoins culturels; que ces nouveaux

---

<sup>27</sup> Ce fascicule, coordonné par le responsable du développement du muséum de Toulouse, fut élaboré par un comité scientifique constitué de maîtres de conférences, professeurs et chargés de recherches exerçant à l'université Paul Sabatier (dédiée aux sciences de la nature et de la matière) et de docteurs exerçant à l'Ecole vétérinaire de Toulouse. Les descriptions des collections naturalistes y sont logiquement précises. Elles relèvent même parfois d'une terminologie plutôt destinée à des spécialistes qu'à un grand public : « chloroplastes », « ecdysozoaires », « lophotrochozoaires », etc.

besoins imposent à l'homme et à la société un type de déterminisme secondaire »  
(MALINOWSKI, 1944).

Influencé par sa formation en biologie, Malinowski développe des théories anthropologiques aux accents naturalistes aujourd'hui largement contestées. Il en fut de même au sein du comité en charge de l'élaboration de « Grandes Fonctions », des voix se sont opposées à l'élaboration d'un tel discours socio-fonctionnaliste, à commencer par celle de la chargée de collections, sans succès. Elle a sollicité l'appui de muséologues de renom, tel que Jacques Hainard, qui ont également émis leurs réserves. Là encore, sans succès. Elle explique qu'elle a dû « *lâcher l'affaire et remplir les cases* » de l'échiquier. C'est ainsi qu'au muséum, elle a appris à « *s'en tenir à des petits projets cohérents, pour le reste, tu les laisses faire leurs trucs* ».

Je fais alors l'hypothèse que la nature de l'embarras face aux collections dites ethnographiques réside avant tout dans la présence de ces traces matérielles d'une discipline dont on peut questionner aujourd'hui la pertinence à figurer dans un muséum d'histoire naturelle. D'ailleurs, c'est la seule salle transdisciplinaire de tout un parcours voulu comme tel mais qui montre une toute autre réalité : chaque espace du musée est en lien avec une discipline (cf. introduction) et un propos scientifique. L'espace *Grandes fonctions* témoigne selon moi d'une volonté institutionnelle de contourner les problématiques posées par les collections dites ethnographiques. D'abord, celle de constituer un ensemble culturel associé à une discipline qui s'est émancipée de son origine naturaliste. Ensuite, celle de présenter des collections devenues controversées successivement pour leur dimension essentialiste (années 1980/1990), exotisante (1990/2010) et coloniale (2010/2025) qui font se demander s'il ne faut pas « brûler » les musées d'ethnographie (JAMIN, 1998) ou les « vider » (VERGÈS, 2023). Le discours universaliste autour de l'unicité du vivant autour de quelques grandes fonctions et le concept intellectuel d'échiquier me semblent alors constituer eux-mêmes des stratégies d'évitement non plus individuels mais institutionnalisés pour détourner l'attention de cette question que les muséums détenant des collections culturelles et d'origine coloniale devrait pourtant se poser plus clairement - et qui constituait le point de départ de ma recherche, né de mon propre embarras - comment conserver et valoriser des collections culturelles au sein

d'un musée dédié aux sciences naturelles ? Fiora me confie ainsi que les enjeux de médiation n'ont pas les mêmes implications autour des collections culturelles :

*« Je pense que ce n'est pas anodin que tout le monde s'excuse [de ne pas avoir de formation en ethno]. Là, on évoque l'humain. Et c'est peut-être plus difficile pour un humain de parler d'une autre culture humaine que de parler d'un animal. À mon sens, il y a plus de gêne à dire des conneries sur un frère humain, peut-être, que sur un papillon ou, enfin tu vois ce que je veux dire. [...] C'est que j'ai peut-être plus de gêne, si tu veux, à présenter un objet qui a une symbolique très forte pour une culture, mais que moi j'ignore à moitié. J'ai plus peur de dire des bêtises finalement que si je dis que telle araignée, elle pratique le cannibalisme post-coital. Parce que bon, c'est pas grave, si tu te trompes d'espèces ou quoi... Pour moi, ça me fait un truc plus gênant ».*

Bertrand quant à lui me parle de son refus de traiter la question de l'héritage colonial du musée :

*« Tu vois, là, tu avais le truc de Gallieni, c'était du pillage, voilà. On récupérait, rien à foutre, ils ont demandé l'avis à personne, rien du tout. Moi, j'ai pas envie de mettre ça en avant ».*

Pour lui, difficile de présenter ces objets sans mentionner le contexte de la colonisation ou cela équivaldrait à ne pas remettre en question les conditions d'appropriation. Or le muséum de Toulouse n'est pas un musée d'histoire et lui n'est pas historien. Il n'envisage pas d'aborder de tels sujets avec un groupe même s'il reconnaît la pertinence d'éduquer les publics sur ces sujets.

Si les questions de décolonisation des musées sont désormais bien identifiées par les anciens musées d'ethnographie devenus musées de civilisations ou musées d'arts extra-européens, elles commencent seulement à émerger dans les muséums d'histoire naturelle à l'échelle internationale (KAISER et MADRUGA, 2024). À Neuchâtel, c'est dans le cadre d'un projet baptisé *Naming Nature* que le muséum d'histoire naturelle organisait en mars 2023 un colloque intitulé *Decolonizing Natural Histories : Critical and practical perspectives in museum contexts*. Il réunissait des intervenants issus du monde muséal et du monde académique basés dans divers pays européens (Allemagne, Autriche, Belgique, France, Royaume-Uni, Suisse) et aux États-Unis et dont beaucoup travaillent en Amérique du Sud ou en sont originaires. Ce projet a donné naissance à l'exposition *Naming Nature: Natural*

*History and Colonial Legacy* (2024-2025) qui mêle aux collections naturalistes des regards de plus d'une dizaine d'artistes majoritairement originaires du Pérou. À Berlin, un centre intitulé *Humanities of Nature* rassemble une équipe mixte de professionnels de musées et d'universitaires spécialisée en histoire et sociologie des sciences ou encore en études culturelles et muséales qui s'attachent à engager une réflexion critique au sein des muséums d'histoire naturelle et des sciences de la biodiversité pour développer des outils théoriques et pratiques destinés à l'étude des relations entre nature, culture et politique et créer des nouvelles pratiques collaboratives de recherche<sup>28</sup>. Les questions de provenance et d'origine coloniale des collections scientifiques sont centrales mais s'étendent aussi à d'autres enjeux d'actualité tel que l'essor des méthodologies de recherches participatives.

Face à une crise durable autour de l'exposition des collections dites ethnographiques et à la particularité de les présenter dans un musée de sciences, la piste de réponse proposée dans « Grandes fonctions » est aujourd'hui unanimement reconnue comme insatisfaisante par l'ensemble du personnel du musée, depuis le terrain jusqu'à la direction. Le projet de reprise muséographique de cet espace est considéré comme prioritaire depuis au moins trois ans mais il peine toujours à se concrétiser, notamment parce que le budget nécessaire implique une planification anticipée sur plusieurs années et une validation par les tutelles administratives. En attendant, il s'agit pour les médiateurs de trouver dans cet espace un fil narratif en cohérence avec le reste du parcours et avec l'identité du musée. Une piste intéressante réside dans l'approche écologique : elle lie les questions de biodiversité et d'environnement aux activités humaines. Le développement du champ de l'écologie politique est grandissant à mesure que les questions environnementales s'imposent dans le débat public. Les collections culturelles permettraient d'aborder d'autres modalités de relations des humains à leur environnement.

---

<sup>28</sup> En version anglaise sur le site internet du muséum : « They focus on the politics, histories and cultures of nature through original research and public engagements in the field of knowledge transfer. Their objective is to support critical self-reflection within natural history museums and biodiversity sciences, to develop theoretical and practical tools for examining the relations between nature, culture and politics, and to advance novel collaborative knowledge practices » (<https://www.museumfuernaturkunde.berlin/en/science/center-humanities-nature>, consultée le 29 décembre 2024).

Ces premières analyses interrogent le statut de musée de sciences que le musée revendique. Longtemps considérées comme des objets témoins mis au service de discours scientifiques, les collections apparaissent enfermées dans des catégories étanches héritières de l'institutionnalisation des disciplines au cours du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle qui continuent d'être reproduites par ce que nous pourrions appeler des *habitus* professionnels. La mise en lumière de ces processus de production des savoirs inscrits dans une vision du monde structurée par une tradition philosophique universaliste, positiviste et naturaliste invite à se défaire de cette perspective : à dénaturiser le musée. Certains objets de collection sont plus propices que d'autres à venir troubler les catégorisations, déplacer leurs frontières et inviter à des lectures alternatives. Ces brèches nous permettent d'explorer plus précisément les processus de fabrique patrimoniale (HEINICH, 2009).

---

## II. Savoir-faire : patrimoines recomposés

L'une des particularités du rapport occidental aux sciences dites modernes tient au sentiment d'immédiateté, tant de sa « découverte » que de sa « diffusion ». Il suffirait de se plonger dans un bain ou de s'asseoir sous un pommier pour que, *euréka*, l'inspiration surgisse et devienne une maxime scientifique. L'histoire et la sociologie des sciences a permis de déconstruire cette idée d'une science déjà présente qui attend patiemment qu'on la découvre. À l'inverse, ces études témoignent d'un processus plus ou moins long d'élaboration des contenus scientifiques. La révélation de l'existence du boson de Higgs s'inscrit dans le temps d'un recueil de données très routinier (HOUDART, 2015). De la même manière, lorsque l'on parle de diffusion ou de valorisation des sciences, il ne s'agit pas de livrer un compte-rendu brut de données et de résultats de recherche. La transmission des savoirs hors du cadre académique tient en un processus de transformation des contenus en fonction notamment d'un public cible et d'objectifs clairement identifiés quant à ce qui doit être transmis. Cette deuxième partie s'attache ainsi à décrire une diversité de savoir-faire observables au sein du musée qui ne concernent pas seulement des gestes techniques de transformation d'un matériau en objet de collections. Je m'attache ici à éclairer les processus qui visent à transformer le patrimoine conservé et valorisé au muséum de Toulouse tant sur le plan matériel, en tant que les collections sont préparées et mises en scène, que sur le plan immatériel, en tant qu'elles sont racontées et scénarisées.

La collecte est un geste fondateur de la constitution des collections naturalistes (LEBLAN et JUHÉ-BEAULATON, 2019) qui nécessite une transformation pour conserver les matériaux organiques. Dans le cas des collections botaniques, les plantes doivent être soigneusement séchées avant d'être compilées dans des herbiers. Le plus ancien conservé au muséum fut constitué par Picot de Lapeyrouse à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à partir de la flore pyrénéenne. Certaines graines nécessitent également d'être préparées, comme celle de l'arbre bombardier - *Hura crepitans* - aussi connu sous le nom de pet du diable, qui finit par exploser violemment lorsqu'elle sèche. Pour l'éviter, une colle est alors injectée à l'intérieur de la graine. En ce qui concerne les collections zoologiques, la taxidermie est certainement la pratique la plus connue mais les techniques sont variées. Les collections d'herpétologie qui comptent les amphibiens et les serpents sont rarement naturalisables par taxidermie du fait de la finesse de la peau. Ils peuvent alors être conservés en fluide ou faire l'objet de moulage. Au MNHN, certains spécimens comme le calamar géant sont plastinés : une injection de silicone vient remplacer les liquides organiques et permet de conserver les tissus. Les collections issues de fouilles paléontologiques nécessitent quant à elles de longues heures de travail pour dégager le spécimen fossilisé. Sur le site des réserves externalisées, le paléontologue Pascal Tassy, professeur émérite et retraité du MNHN, vient bénévolement travailler un jour par semaine pour participer au dégagement d'une tête osseuse (crâne et mâchoire inférieure associée) de *Gomphotherium* aussi appelé mastodonte des Pyrénées - un animal apparenté aux éléphants - unique exemplaire connu à ce jour découvert en 2017 dans le Comminges par un éleveur<sup>29</sup>. Les collections d'anthropologie culturelle, quant à elles, ne nécessitent pas de préparation au même titre que les collections naturalistes mais elles font toutefois l'objet de contrôles réguliers pour surveiller les potentielles infestations d'insectes qui pourraient menacer leur intégrité et, si besoin, font l'objet de traitement par surgélation ou anoxie afin d'y remédier.

La formule « patrimoines recomposés » que j'emploie ici n'est pas sans rappeler celle de « corps recomposés » évoquée par Antoine Doré dans son étude sur la réintroduction des loups, notamment lorsqu'elle est appliquée aux spécimens

---

<sup>29</sup> Pour plus de détails, voir l'article de Pascal Tassy sur le site internet du muséum : <https://museum.toulouse-metropole.fr/un-mastodonte-decouvert-en-haute-garonne/>

naturalisés. Doré décrit trois « modes corporels » de leur présence : « le *corps entier* (en chair et en os), le *corps disséminé* (des indices) et le *corps recomposé* (le corps politique) » (DORÉ, 2010). Dans le cadre muséal, les étapes de taxidermie condensent ces trois modes : le corps entier de l'animal défunt est dépecé, expurgé des matières putrescibles, réduit en différentes parties - en quelque sorte disséminé - avant d'être recomposé en objet de musée. Chez Doré, le corps recomposé n'est pas matériel mais se donne plutôt à voir dans les pratiques discursives qui font du loup une « figure publique ». Il me semble que cette définition du corps recomposé, qui consiste en un processus « d'amplification de l'ensemble des unités minimales » peut correspondre à celle des spécimens naturalisés dans les musées et peut s'appliquer dans ce cas aux deux dimensions - celle matérielle de la taxidermie et celle immatérielle des discours qu'un objet de collection suscite.

La recomposition patrimoniale ne se restreint pas à la matérialité de l'objet mais se traduit aussi dans les modalités de son exposition. Différents dispositifs scénographiques sont utilisés pour mettre en scène l'objet de collection et l'insérer dans une ambiance - c'est-à-dire un espace qui engage les sens « ayant des effets sur le corps, l'esprit ou le comportement des individus » (THIBAUD, 2012 : 157) - qui oriente sa réception et sa compréhension. L'éclairage est par exemple une composante essentielle de l'expérience muséale : au MNHN, il permet d'évoquer les différents moments de la journée ou participe à recréer les milieux écologiques où prennent place les spécimens - savane, désert, forêt tropicale (GOBBATO, BLONDEAU, THÉBAULT *et al.*, 2020). Une réflexion sur les supports mériterait également d'être approfondie : à Toulouse, la présentation des collections entomologiques prend une dimension esthétique indéniable qui repose sur des supports conçus pour être invisibles. La recomposition patrimoniale concerne enfin les collections pédagogiques conçues comme des doubles des collections patrimoniales destinés au service de médiation qui peut les faire manipuler par les visiteurs dans leurs offres. Il peut s'agir d'objets authentiques que le musée conserve en série ou bien des fac-similés de collections trop fragiles dans le cas des collections culturelles et des morceaux d'animaux (peau tannée, crâne, griffes) ou de spécimens naturalisés.

Le service de médiation joue un rôle clé dans le processus de recomposition non plus sur le plan de la matérialité des collections mais dans la forme que prend la

transmission des savoirs auprès des publics. Il est essentiel de souligner que la médiation des savoirs ne consiste pas en une simple transposition des informations sur les collections qui pourraient se trouver dans les fiches d'inventaire. Elle n'est pas une explication directe mais le résultat d'un processus de conception qui intègre une multiplicité de savoirs – scientifiques, pédagogiques, narratifs – en fonction d'une catégorie de publics et d'objectifs de transmission ciblés. Lors de la création de nouvelles offres aux publics, les médiateurs puisent ainsi dans ces différents registres et composent une offre qui rend les collections accessibles et intelligibles. Les offres destinées au jeune public font bien souvent intervenir des éléments de fiction. Dans une étude sur la réception de l'exposition *Les Savanturiers*, les auteurs parlent ainsi de « fictionnalisation » des contenus. Il considère que cette pratique génère une « confusion entre les connaissances "officielles" transmises au sein de l'exposition et les informations "officieuses" portées par l'ambiance fictionnelle et les références à des imaginaires partagés, marquées par le sceau de l'émotion » (AMIRAULT et ROKITA, 2017 : 3). Pour ma part, j'y vois plutôt une utilisation des ressorts de la fiction mise au service d'une réception plus adaptée des contenus de l'exposition en fonction des catégories de public.

À partir de trois cas, celui d'un éléphant naturalisé, de la collection *rapanui* constitué par Pierre Loti et d'une coiffe amazonienne en pailles plastiques, je m'efforce d'éclairer ces processus de recompositions patrimoniales mis en oeuvre dans les différents services. Le chapitre 4 explore les enjeux scientifiques, narratifs mais aussi éthiques qu'implique la préparation des spécimens de taxidermie. Le chapitre 5 témoigne de l'ambivalence des représentations exotiques au sein des expositions à la fois héritières d'un ethnocentrisme scientifique et de mécanismes stratégiques de mobilisation des publics. Le chapitre 6 témoigne des efforts de déconstruction des stéréotypes qui sont pris en compte aussi bien dans les politiques d'acquisition les plus récentes (service de conservation) que dans les démarches pédagogiques (service de médiation).

---

## Chapitre 4 - Punch (MHNT.PRO.1) et l'adaptation des savoirs

*« Je me souviens de qui je fus. J'ai brisé corde et chaîne.  
Je me souviens de ma forêt et de ma vigueur ancienne.  
Je ne veux plus vendre mon dos pour une botte de roseaux,  
Je veux retourner à mes pairs, aux gîtes verts des taillis clos :*

*Je veux m'en aller jusqu'au jour, partir dans le matin nouveau.  
Parmi le pur baiser des vents, la claire caresse de l'eau :  
J'oublierai l'anneau de mon pied, l'entrave qui veut me soumettre.  
Je veux revoir mes vieux amours, les jeux de mes frères sans maître.*

Kala Nag — autrement dit Serpent Noir — avait servi le Gouvernement de l'Inde, de toutes les manières dont un éléphant peut servir, pendant quarante-sept années ; et, comme il avait au moins vingt ans lorsqu'il fut pris, cela lui faisait environ soixante-dix ans à cette heure, l'âge mûr des éléphants. [...]

Les éléphants ! le Gouvernement de l'Inde y veille avec un soin jaloux : il y a un service tout entier qui ne s'occupe que de les traquer, de les prendre, de les dompter, et de les envoyer à un bout du pays ou à l'autre suivant les besoins de l'ouvrage.

Kala Nag, debout, mesurait dix bons pieds aux épaules ; ses défenses avaient été rognées à cinq pieds, et, pour les empêcher de se fendre, on avait garni leurs extrémités avec des bandes de cuivre ; mais il savait se servir de ces tronçons mieux qu'aucun éléphant non dressé de ses vraies défenses aiguës ».

Rudyard KIPLING, *Le Livre de la jungle*, 1910 : 220-223.



Figure 7. L'éléphant Punch (MHNT.PRO.1) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## Un éléphant dans le hall d'entrée

J'évoquais en préambule un spécimen qui accapare l'attention du public dès son entrée dans le « GRAND CARRÉ » du muséum : il s'agit d'un éléphant naturalisé en position de marche, la trompe relevée. Les visiteurs dits individuels - ceux qui viennent visiter librement le musée - ont tout le loisir de l'observer alors qu'ils patientent en file pour accéder aux guichets et acheter leurs billets. Lorsqu'un groupe a réservé une activité de médiation, l'éléphant joue un rôle central dans la manière d'en rassembler les membres pendant la période de latence entre leur arrivée au musée et le début de l'activité. C'est un spécimen idéal pour éveiller l'intérêt et obtenir l'attention d'un groupe, et plus particulièrement des enfants qui viennent dans le cadre scolaire ou celui des accueils de loisirs.

C'est au cours du briefing matinal quotidien que le planning de la journée est transmis à l'équipe de médiation. Les activités de la journée sont passées en revue et les médiateurs prennent notamment connaissance des différentes offres qu'ils vont mener face au public. S'ils n'étaient pas présents la veille pour installer le matériel nécessaire dans les espaces qu'ils vont utiliser, ils ont une dizaine de minutes pour vérifier que des collègues s'en sont chargés. Les groupes commencent à arriver et les médiateurs cherchent à identifier le leur. En septembre 2018, le muséum reçoit ses premiers groupes scolaires deux semaines après la rentrée des classes. J'ai prévu de suivre une visite de Lucile, médiatrice recrutée au muséum après un parcours universitaire en préhistoire, qui s'apprête à mener une visite découverte - c'est-à-dire une visite générale se déroulant dans l'espace d'exposition permanente - de niveau C2 - c'est-à-dire dédiée aux classes de CP, CE1 et CE2. Voici comment elle organise le moment d'accueil de son groupe. Lorsqu'elle repère l'enseignante chargée de la classe, elle la dirige vers le guichet. Elle lui explique qu'elle doit y présenter son contrat de réservation pour obtenir les billets d'entrée. Ensuite, Lucile s'adresse aux enfants et leur recommande d'aller aux toilettes avant la visite s'ils en ont besoin. Elle indique à quelques parents la direction à suivre pour qu'ils les accompagnent. Pendant ce temps, Lucile commence à réunir le reste du

groupe et fait en sorte que les enfants s'approchent de l'éléphant. Le hall d'accueil est plutôt désert et calme, alors elle les fait s'asseoir en cercle juste aux pieds du pachyderme. Elle se présente et se place immédiatement dans une posture interactive :

« Lucile - *Est-ce que vous savez où est-ce qu'on est ?*

Les enfants (en chœur) - *Au musée !*

Lucile - *Oui, on est au musée de Toulouse. Et est-ce que vous savez ce qu'est l'animal juste derrière moi ?*

Les enfants (en chœur) - *C'est un éléphant !*

Lucile - *Un éléphant, mais alors est-ce que c'est un vrai ?*

Les avis sont partagés : la plupart pensent que non, seuls deux enfants répondent que c'est un vrai. Elle entame alors une explication qui sera approfondie plus tard au cours de la visite dans les espaces « ORDRE DU VIVANT » :

Lucile - *En fait, c'est un peu les deux. La peau est vraie, c'est celle d'un vrai éléphant qui travaillait dans un cirque. C'est sa vraie peau et ce sont ses vrais poils. Mais à l'intérieur c'est du bois et du liège. Alors, comment on l'a fait à votre avis ?*

L'un des enfants - *On garde les os à l'intérieur et on rajoute la peau par-dessus ?*

Lucile - *Alors pour lui, on n'a pas mis le squelette. En fait, on a fait une statue en bois il y a 100 ans. Approchez-vous, je vais vous montrer un secret, comment on a accroché la peau. Je vais vous montrer avec ma lumière magique, mais il faut d'abord que vous souffliez sur ma main pour l'allumer.*

Les enfants soufflent et Lucile allume la petite lampe laser qu'elle tient en main. Elle la dirige vers différentes zones de l'animal pour leur montrer les clous qui ont permis de fixer la peau.

Lucile : *Alors dans le musée, on peut trouver des éléphants mais quoi d'autres ?*

Les enfants tournent la tête et leurs yeux se posent très vite sur un autre spécimen naturalisé situé près de la banque d'accueil.

Les enfants (en chœur) - *Une girafe !*

Lucile - *Une girafe, elle s'appelle Twiga et elle a été faite il y a 3 ans.*

Une enfant - *Et l'éléphant, il a aussi un prénom ?*

Lucile - *L'éléphant, il s'appelle Punch. Il a été fait il y a 100 ans par un monsieur qui s'appelle Philippe Lacomme. Twiga elle a été faite par Brian, c'est le taxidermiste qui travaille ici. Mais il y a aussi au musée d'autres animaux qui existaient il y a longtemps - dit-elle en levant les yeux vers le Quetzalcoatlus suspendu au-dessus de leur tête.*

Plusieurs enfants en même temps - *Un dinosaure ! Un ptérodactyle !*

Lucile - *Alors là, ce n'est pas un dinosaure mais oui c'est proche du ptérodactyle, c'est un petit peu comme si c'était son cousin. Et est-ce que vous pensez qu'on va trouver des animaux vivants ?*

Les enfants (en chœur) : *Non !*

Lucile - *Non, sinon il faudrait aller dans un zoo. Ici, dans le musée, il y a juste les peaux des animaux ».*

En quelques minutes, Lucile a amorcé une discussion autour de ce qui constitue par la suite l'une des étapes de sa visite : le passage devant les vitrines des animaux naturalisés et l'explication plus détaillée de ce qu'est la taxidermie. Selon les activités de médiation réservées par les groupes, le sujet n'est pas nécessairement abordé à nouveau. Dans ce cas, les médiateurs détaillent d'autres aspects du spécimen. Plutôt que de parler de taxidermie, Punch peut offrir la possibilité de présenter les caractères qui distinguent les éléphants d'Asie (*Elephas maximus*, Linnaeus, 1758) des éléphants de savane d'Afrique (*Loxodonta africana*, Anonyme, 1827), notamment auprès des plus jeunes enfants de cycle 1 - petite, moyenne et grande sections de maternelle. Au renfort de figurines ou de photographies, les médiateurs attirent alors l'attention sur les oreilles de Punch, plus petites, ou alors la forme du dos plus convexe que chez les éléphants de savane. D'autres médiateurs racontent plutôt l'histoire individuelle de Punch, sa carrière d'éléphant de cirque et de vedette de numéro de dressage et les circonstances qui ont mené à sa mise à mort. Dans le cas de certaines offres scolaires dédiées aux élèves de cycle 1, il devient un personnage qui se situe à la frontière entre réalité et fiction. La présentation habituelle de l'éléphant de cirque se prolonge en un récit qui fait de Punch un « gardien du musée » grâce à un collier magique qui concentre la force des quatre éléments : l'eau, le feu, la terre et l'air. Ce collier étant déchargé, le groupe d'enfants a pour mission, au cours de sa découverte du musée, d'identifier des objets en lien avec ces éléments pour le recharger. En fin de visite, ils déposent le collier reconstitué aux pieds de l'éléphant, persuadés que c'est à cette seule condition qu'il pourra continuer à protéger le musée. Punch devient alors un ressort narratif qui implique les enfants, en leur confiant la responsabilité d'aider à la protection du musée, et qui maintient leur attention tout au long de l'activité.

L'introduction des offres de médiation autour de Punch condense ce qui fait la spécificité du métier de médiateur. Plusieurs récits sont envisageables, autour des

caractéristiques spécifiques d'un animal, des pratiques de conservation par les préparations de taxidermie, de l'histoire individuelle du spécimen, d'une fiction servant de fil directeur au contenu d'une activité. Il s'agit alors de s'adapter au type de public qui va déterminer le niveau de précision du contenu, à l'intérêt du groupe qui peut orienter le contenu dans une direction en particulier, à l'environnement de visite qui entre en compte. Le hall d'entrée est un espace où les bruits résonnent désagréablement, d'autant plus lorsque les groupes sont nombreux - parfois plus d'une dizaine arrivent en même temps. Dans ce cas, les médiateurs se hâtent d'entraîner leur groupe à l'intérieur du musée. De la même manière, si un groupe arrive en retard, les médiateurs ne s'attardent pas et commencent directement l'activité. En période scolaire, les activités sont réparties en deux créneaux adaptés aux horaires des écoles : le matin de 9h30 à 10h30 puis de 10h45 à 11h45 et deux créneaux l'après-midi de 13h30 à 14h30 et de 14h45 à 15h45. La marge de manœuvre pour rattraper le retard d'un groupe sans impacter le suivant est faible pour les médiateurs. Dans ce cas, la présentation de Punch est l'une des variables d'ajustement, sacrifiée pour aller à l'essentiel de l'offre programmée.

L'enjeu de la présentation de Punch par les médiateurs en début d'offre ne consiste pas uniquement à introduire des contenus d'informations scientifiques qui annoncent la visite. Il s'agit aussi très concrètement d'opérer la transition entre le temps d'accueil du groupe et le temps de l'activité dans le musée. C'est tout un éventail des capacités d'adaptation des médiateurs qui se donnent à voir lors de ce moment de latence : l'adaptation à une typologie de public, l'adaptation à la temporalité à la fois du groupe (retard éventuel, degré d'inertie) et de la journée (planning individuel et collectif).



Figure 8. La girafe Twiga dans le hall d'entrée (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## Du cirque au musée : l'individualisation d'un spécimen entre réalité et fiction

Dans la base de données SNBASE, la fiche d'inventaire précise que le spécimen est indexé en mammalogie et actuellement déterminé sous différents noms : un nom scientifique, *Elephas maximus* (Linnaeus, 1758) et deux noms communs, Punch et Éléphant d'Asie qui correspondent au prénom qu'il portait de son vivant et à la désignation commune de son espèce. Il est aussi fait mention de la détermination originale *Elephas indicus* (Cuvier), c'est-à-dire la détermination scientifique antérieure à l'identification faite par Linné, ce qui donne à voir une stratification des désignations scientifiques successives. La description de l'individu est peu détaillée : il s'agit d'un mâle adulte originaire d'Inde et provenant d'une « collection antérieure » qui indique le cirque Pinder. Punch était en effet la vedette d'un numéro de dressage au cirque Pinder qui prenait ses quartiers d'hiver non loin de Toulouse. Suite au départ de son dompteur, il est devenu agressif et jugé dangereux. Le directeur du cirque décide de le faire abattre, une tâche confiée à l'armée. Il entre dans les collections du muséum à la suite d'une délibération du conseil municipal le 7 mars 1908. Le taxidermiste Philippe Lacomme se charge de le naturaliser après réalisation d'une maquette préparatoire (aujourd'hui intégrée aux collections de miscellanées sous le numéro MHNT.MISC.2018.0.1).

Punch n'est pas le seul éléphant de cirque passé à la postérité au musée sous une forme naturalisée. Il s'inscrit dans la lignée de son célèbre prédécesseur Jumbo, vedette du cirque Barnum, mort dans un accident de train, naturalisé par Carl Akeley et conservé au National Museum of Natural History de Washington jusqu'à sa destruction dans un incendie en 1975. À leur exemple, nombre d'animaux naturalisés ont conservé au musée la mémoire de leur parcours individuel ainsi que le nom qu'ils portaient de leur vivant. Au delà des vedettes de cirque, c'est aussi le cas plus largement d'animaux devenus des célébrités (ESTEBANEZ, 2012) dans des parcs zoologiques comme Bobby<sup>30</sup>, le gorille du parc zoologique de Berlin mort en

---

<sup>30</sup> Un programme de recherche commun est mené depuis plusieurs années à Berlin entre le Museum für Naturkunde, le Zoologische Gärten et la Humboldt Universität sur le thème « Animals as Objects.

1935 d'une appendicite ou encore Alfred, le gorille du zoo de Bristol mort en 1948 (ESTOILE [DE L'] in CROS, BONDAZ et MICHAUD (dir.), 2012 : 84) qui sont tous deux conservés au musée dans leurs villes respectives. Il s'agit là d'une pratique bien ancrée et qui perdure entre zoos et muséums, comme en témoigne Knut, l'ours polaire né en captivité en 2006 au parc zoologique de Berlin et mort quatre ans plus tard d'une encéphalite sous les yeux des visiteurs. Le montage préparé au sein du laboratoire de taxidermie du Museum für Naturkunde, est aujourd'hui exposé dans les salles. De la même manière, en région toulousaine, certains animaux morts au Zoo African Safari, un parc zoologique privé situé à Plaisance-du-Touch, rejoignent par la suite le laboratoire de préparation du muséum. C'est le cas de Charly, le lion mascotte du zoo, qui s'est éteint en novembre 2017 et dont la dépouille a été proposée en don au musée. Comme l'indique Benoît de l'Estoile (ESTOILE [DE L'] in CROS, BONDAZ et MICHAUD (dir.), 2012 : 84) :

« Ce qui singularise ces [...] animaux naturalisés par rapport à la plupart de leurs semblables, c'est précisément qu'ils sont à la fois les représentants d'une espèce, occupant une place dans un système classificatoire, et individualisés par le rappel du parcours qui les a menés jusqu'aux galeries du musée ».

Le maintien de l'usage des prénoms marque un attachement affectif envers un animal - nécessairement un mammifère - qui renvoie à son statut de vedette de son vivant : en raison de son antériorité, de sa longévité ou de sa rareté (ESTEBANEZ, 2012). On peut d'ailleurs penser que c'est cet engagement émotionnel qui favorise la conservation de la dépouille d'un animal vedette et sa transformation en animal de musée. Suite à la mise en œuvre d'un programme de recherche collectif sur les émotions patrimoniales, Daniel Fabre (2013) analyse comment nos engagements affectifs peuvent devenir moteur dans le processus de patrimonialisation. Il distingue une palette d'émotions d'intensité variable parmi lesquelles la déploration. Si ses propos sont plutôt relatifs au domaine immobilier et monumental, ils résonnent partiellement avec le devenir de ces célébrités animales dont les dépouilles deviennent des objets de collection et des supports mémoriels : la déploration comme émotion « qui débouche toujours sur un projet d'effacement du traumatisme par reconstitution de l'objet perdu » (FABRE, 2013 : 72). Si le terme de traumatisme

---

Zoological Gardens and Natural History Museum in Berlin, 1810 to 2020 » qui a donné lieu à l'exposition *Highlights of taxidermy*.

peut sembler un peu fort dans ces différents cas, il devient tout à fait pertinent lorsqu'il s'agit de la mort de Cannelle (chapitre 9), dernière ourse de souche pyrénéenne, abattue en 2004 qui fait réagir non seulement la presse locale mais également la représentation nationale lorsque le président Jacques Chirac déplore en conseil des ministres la grande perte pour la biodiversité. Le lien établi par Fabre entre la situation de déploration et la dimension accusatoire à la recherche d'un coupable se donne à voir dans ce cas par l'autopsie de la dépouille et l'ouverture d'une enquête judiciaire. C'est d'ailleurs seulement au terme du procès que le corps de Cannelle quitte les congélateurs de la police judiciaire pour ceux du laboratoire de taxidermie, dans l'attente de sa préparation.

Néanmoins, si certains prénoms perdurent de manière immédiate, comme c'est le cas du lion Charly ou de l'ourse Cannelle, il faut souligner que le nom de Punch est tombé pendant plusieurs décennies dans l'oubli. En 2008, lors de la réouverture du parcours permanent et de l'arrivée de toute une équipe chargée de l'animation, c'est un autre prénom qui est utilisé. Finalement, c'est au cours du long travail de dépouillement des archives du muséum que la confusion entre deux prénoms est mise à jour et corrigée. Le rôle de l'équipe de médiation me semble alors jouer un rôle particulier dans ces individualisations animales : le souci d'identifier les spécimens par des prénoms n'était supposément pas si important avant la fermeture du muséum à la fin des années 1990. À cette époque, il n'y avait non seulement pas de service de médiation d'ampleur comparable mais la médiation scientifique et culturelle elle-même n'était pas encore constituée comme un domaine de formation, de professionnalisation et d'action aussi clairement identifié qu'il ne l'est aujourd'hui. Il faut alors tenir compte du fait que, si la trace de ce prénom existait dans les archives, c'est son usage à des fins de médiation qui vient le réactualiser. On peut de la même manière songer à la girafe Zarafina évoquée dans le premier chapitre : la mémoire de son parcours individuel est restée vive. Pourtant, personne à l'heure actuelle ne saurait dire si elle était dotée d'un nom. C'est seulement en 2015 au cours d'une saison culturelle consacrée aux girafes que celui de Zarafina apparaît. Dans le même temps, le muséum annonçait la naturalisation d'une girafe du Cap<sup>31</sup>, cette fois-ci un spécimen adulte mâle qui proviendrait d'une

---

<sup>31</sup> Il s'agit là encore du nom de la sous-espèce.

réserve sud-africaine et dont la peau fut achetée par le musée à un taxidermiste belge. Prénommé Twiga, un terme swahili qui signifie girafe, l'animal est préparé par les membres du laboratoire de préparation à partir d'octobre 2015 et entre dans les registres d'inventaire le 22 mai 2016. Pour réaliser cette girafe, le musée a lancé une campagne de financement participatif, conçue comme une nouvelle forme de mécénat, et différentes étapes de la naturalisation, comme le mannequinage et la couture de la peau, ont été réalisées face au public faisant office, en quelque sorte, de contrepartie à l'engagement financier d'une partie du public toulousain. Le texte de ce financement participatif met en avant une logique scientifique, il s'agit d'un « mécénat participatif au service de la science et du patrimoine » qui souligne le fait que ce projet permet d'« agir concrètement pour la diffusion d'une information scientifique sur la faune sauvage et son partage vers le plus grand nombre ». Mais plus étrange, le texte précise également que cette naturalisation pourra « permettre l'acquisition d'une pièce exceptionnelle et contribuer à l'enrichissement du patrimoine toulousain » construisant ainsi l'idée que cette girafe provenant d'Afrique du sud et dont le parcours individuel est beaucoup moins identifié que celui de Punch ou Zarafina peut devenir un patrimoine toulousain du fait de l'investissement financier que le musée demande. L'apposition d'un prénom au spécimen participe là, il me semble, d'une stratégie destinée à façonner une relation individuelle et affective du public similaire à celle qui existe pour d'autres spécimens, l'investissement émotionnel devenant le ressort d'un potentiel investissement financier.

Cette situation n'est pas sans rappeler celle que décrit Matei Candea dans son article « I fell in love with Carlos the meerkat » : Engagement and detachment in human-animal relations (2010). Son analyse de la mise en œuvre du Kalahari Meerkat Project (KMP, université de Cambridge) s'éloigne certes du principe de conservation post-mortem des spécimens sur un mode patrimonial mais le projet se déroule tout de même au sein d'une réserve naturelle sud-africaine, la Kuruman River Reserve, proche de la frontière avec le Botswana, donc dans un cadre qui reste dédié à un principe conservationniste de préservation des espèces et de la biodiversité. Candea met à jour les formes d'engagement et de distanciation qui se jouent dans les relations entre les suricates et les volontaires engagés dans le recueil des données mais aussi avec les téléspectateurs du programme télévisé

*Meerkat Manor* qu'il décrit comme un docu-soap et dont certaines vedettes sont ces mêmes suricates suivis dans le cadre du KMP :

« Le recours à des scénarios et à des personnages est une caractéristique reconnue de nombreux documentaires animaliers (Pierson 2009), mais le genre docu-soap a poussé cette approche à un niveau inédit. *Meerkat Manor* a gardé certains des éléments classiques du documentaire animalier, tels que le développement d'un intérêt populaire pour l'histoire naturelle, en particulier chez les jeunes, et la diffusion d'informations factuelles sur les animaux. Cependant, la série s'est également inspirée explicitement, et en toute connaissance de cause, du style et du langage du soap-opera, en désignant des héros et des adversaires, en développant les personnages dans le temps, en utilisant des effets de suspense à la fois à la fin des épisodes et avant les pauses publicitaires, et ainsi de suite. Ce qui est peut-être le plus frappant à cet égard, c'est l'étendue temporelle de la série : elle a réussi à développer l'histoire de ses personnages suricates sur quatre ans et 52 épisodes d'une demi-heure » (CANDEA, 2010 : 242).

Tout comme au musée, la situation présente des animaux vedettes - certains suricates du KMP, qui portent différentes désignations - y compris un prénom. Une photographie illustrant l'article montre d'ailleurs l'auteur accroupi, son carnet de note à la main, un suricate perché sur son épaule : la légende précise qu'il s'agit d'Alonzo Mourning, le prénom que ce suricate porte dans la série télévisée, aussi connu sous la désignation VWM100. Le principe d'identification est ainsi similaire à celui de notre vedette toulousaine Twiga et sa désignation dans l'inventaire sous le numéro MHNT.ZOO.2016.29.1 signifiant que cette girafe est le premier (et en l'occurrence le seul) numéro de la 29<sup>ème</sup> collection entrée dans le domaine de la zoologie au muséum de Toulouse en 2016. Le docu-soap *Meerkat Manor*, diffusée sur la *Discovery Channel International*, connaît un important succès et de nombreux admirateurs s'intéressent de près au devenir des suricates vedettes :

« Une organisation dénommée "Les Amis du Kalahari Meerkat Project" a été mise en place pour permettre aux fans de recevoir des informations détaillées sur leurs suricates et groupes de suricates préférés, émanant directement du projet de recherche, moyennant une cotisation annuelle allant de 25 livres sterling (pour des informations sur un groupe) à 250 livres sterling (pour des informations sur l'ensemble des groupes) : Les recettes ont permis de soutenir les chercheurs du KMP » (CANDEA, 2010 : 242).

L'auteur montre ainsi comment l'engagement émotionnel des admirateurs favorise leur engagement financier au bénéfice du projet de recherche. Il souligne aussi la complexité des formes d'engagement et de distanciation avec les suricates qui ne correspondent pas à une opposition entre l'engagement - notamment affectif - des admirateurs et la distanciation des techniciens et scientifiques travaillant sur le projet. Pour chacun des groupes, il relève un entremêlement de ces deux mouvements tout comme Jean Estebanez le relève chez les soigneurs travaillant dans les parcs zoologiques dont le discours « oscille entre une distanciation analytique [...] et l'affectivité de[s] relations au quotidien » (ESTEBANEZ, 2010 : 51). De la même manière au muséum de Toulouse, la question des engagements affectifs envers certains spécimens - mais aussi envers des artefacts culturels - n'est pas restreinte à la catégorie des visiteurs en opposition à une distanciation scientifique des professionnels de musée. Duranthon et Mendieta soulignent par exemple que « [p]our les conservateurs du muséum, la girafe d'Abyssinie de 1844 demeure une pièce exceptionnelle tant du point de vue patrimonial qu'affectif » (2015 : 126). Le chapitre 3 souligne aussi comment les goûts personnels des médiateurs et leur appréciation des artefacts - mais aussi des spécimens - entrent en jeu dans leur décision de présenter un objet de collection plutôt qu'un autre.

Ainsi, l'individualisation de certains spécimens incarne l'entrecroisement de plusieurs logiques muséales qui mêlent savoirs, affects et fictions. Les animaux devenus vedettes, avant ou après leur mort, ne constituent pas seulement des collections scientifiques dont les différents prélèvements peuvent être utilisés à des fins de recherche mais ils sont aussi des reliques animales porteuses à la fois de mémoire - celle de leurs vies passées - et d'émotion par l'attachement qu'ils continuent de susciter du fait de leur recomposition en collection de musée et en support de discours. Il semble alors y avoir dans l'attachement patrimonial à un animal individualisé deux logiques qui ne sont pas incompatibles : dans un cas un attachement à l'animal de son vivant qui mène à une logique de conservation de sa dépouille après sa mort et une mémoire de cette relation d'affect avec un public ; de l'autre un attachement qui est façonné au muséum et qui devient un dispositif d'intéressement pour attirer et impliquer les visiteurs.

---

## **Du corps mort à l'objet de collection : une recomposition par la taxidermie**

Revenons un instant sur la suite de l'offre au public menée par Lucile. Après un passage dans l'espace « TERRE PLANÈTE ACTIVE », la visite se poursuit parmi les collections zoologiques. Lucile ouvre la barrière qui indique normalement un sens interdit pour faire entrer le groupe directement devant les vitrines des mammifères. C'est le seul endroit suffisamment large pour faire asseoir son groupe. Là, elle leur donne un petit rendez-vous : elle explique qu'elle leur laisse le temps de découvrir les animaux et qu'elle les rappellera dans une ou deux minutes. Elle déplace le caddie de taxidermie, généralement stationné dans un recoin, et en sort le matériel qu'elle estime nécessaire : des matériaux bruts de préparation, des photographies, des morceaux de peaux ou d'animaux à demi naturalisés. Lorsqu'elle les rappelle et que les enfants sont assis, elle entame alors une explication plus détaillée de ce qu'est la naturalisation. Elle saisit un morceau de peau de renard et la fait circuler parmi le groupe. Elle explique qu'elle est préparée de la même manière que le cuir des chaussures. Il faut pour cela tailler la peau, enlever toute la graisse d'abord à la main puis en la faisant passer dans des bains chimiques de différentes matières, tout cela pour éviter que des petites bêtes comme les mites viennent la manger. Ensuite, il faut préparer une mousse pour le corps : elle prend l'exemple d'une mousse noire un peu souple en polyéthylène sur laquelle une tête est modelée. Les enfants reconnaissent une ébauche de perroquet. Là encore, elle le fait circuler. Elle précise que c'est sur ce genre de mousse que l'on enfile la peau de l'animal que l'on va clouer - comme sur l'éléphant - ou plus souvent coudre - comme pour la girafe. Elle leur fait aussi toucher le bois du liège utilisé avant l'invention de ces mousses en polymère, et leur rappelle, photographies à l'appui, que c'est ce qu'il y a à l'intérieur de l'éléphant. Elle leur demande ensuite s'ils jouent parfois aux billes à l'école pour faire le lien avec les yeux constitués de bille de verre. Il y en a de différentes tailles et différentes formes pour correspondre à tout type d'animaux : plus circulaires pour les oiseaux, plus globuleux pour les poissons, etc. Elle sent l'agitation gagner le groupe qu'elle a dû reprendre en diverses occasions pour les calmer. Elle a dû aussi insister sur la circulation du matériel quand certains enfants les gardaient trop longtemps en main. Tout en récupérant ses échantillons, elle conclut sur l'origine de

ces animaux. Elle leur explique qu'ils arrivent au musée une fois qu'ils sont morts. Ce sont les zoos ou les réserves naturelles qui appellent le musée pour prévenir qu'un animal est mort et demander aux équipes de conservation s'ils veulent le récupérer. Ainsi, elle précise qu'on ne les tue pas exprès pour les exposer au musée. Elle leur donne ensuite la mission de trouver un oiseau en particulier, le kiwi, le temps de ranger son matériel et de les rejoindre.

Chacun des grands espaces de l'exposition permanente tient à disposition un caddie de médiation : sur les roches et les minéraux dans « TERRE PLANÈTE ACTIVE », sur la taxidermie dans « ORDRE DU VIVANT », sur les fossiles dans « CONTINUUM ET RUPTURES » et sur les instruments de musique dans « GRANDES FONCTIONS ». Près du « MUR DES SQUELETTES », un dernier caddie est plus particulièrement dédié à la petite enfance - une catégorie de public qui rassemble les enfants de moins de 6 ans et non lecteurs. Il contient des figurines d'animaux et invite les enfants à retrouver le spécimen correspondant qui est présent dans le mur sous forme de montage ostéologique. Avec le caddie Petite enfance, le caddie de taxidermie est sans conteste le plus utilisé. Il peut servir lors des visites générales comme appui au discours, c'est ce qui est prévu dans la grille-fiche<sup>32</sup> « Visite découverte C2 » et donc ce que Lucile a mis en œuvre dans sa visite. Il peut aussi être ouvert spontanément lorsque les médiateurs sont en « maraudage », un temps de présence dans les espaces où ils vont vers les publics et engagent la conversation autour des collections auxquelles ils s'intéressent. Ce caddie peut aussi être intégré dans une programmation des vacances scolaires et les médiateurs se relaient sur les créneaux d'ouverture. L'intérêt des publics pour la taxidermie est bien identifié par les équipes qui programment par exemple systématiquement depuis plusieurs années des rencontres avec les préparateurs, notamment lors des Journées Européennes du Patrimoine (JEP), au cours desquelles les visiteurs peuvent s'inscrire à une visite du laboratoire ou à un temps d'échange avec le taxidermiste. Les étapes de naturalisation de Twiga en face public ont également connu un grand succès : pendant que les préparateurs travaillaient à la sculpture du mannequin puis

---

<sup>32</sup> Les grilles-fiches sont ces documents réalisés par le concepteur d'une offre de médiation et validés par les coordinatrices d'équipe - en fonction de la destination de l'offre, la coordinatrice des offres scolaires ou celle des offres loisirs - qui sert d'outil de transmission au reste de l'équipe. Avant de mener une offre, les médiateurs en apprennent le contenu *via* ces documents ainsi que par le suivi d'un médiateur maîtrisant déjà l'offre. C'est ce qu'ils appellent être « en M2 » et qui est rendu visible sur les plannings journaliers par une couleur différente.

à la couture de la peau sous le regard des visiteurs, les médiateurs animaient en continu dans le même espace le fameux caddie de taxidermie. Le principe fut renouvelé en 2019 lors de la naturalisation d'une femelle jaguar, provenant tout comme Charly du zoo de Plaisance-du-Touch. En plus de la présence des équipes du muséum, la vétérinaire du zoo était présente pour répondre aux questions du public. Du fait des relations professionnelles nouées entre la vétérinaire et le taxidermiste autour du devenir des corps des animaux morts, le musée et le zoo approfondissent leur collaboration qui tend à devenir un partenariat durable à la fois autour de leurs objectifs scientifiques et pédagogiques. Ainsi, depuis 2020, dans le cadre de la programmation estivale, des temps de médiation sont assurés par des agents du muséum au sein du zoo en collaboration avec le personnel chargé du public et inversement le musée reçoit des agents du zoo pour des moments d'animation à voix multiples.

Ce principe de collaboration entre parcs zoologiques et muséums d'histoire naturelle est une pratique historique tant à l'échelle locale que nationale. À Paris, le Muséum national d'histoire naturelle devient dès son ouverture en 1793 l'administration de tutelle du Jardin des Plantes préexistant et de la Ménagerie qui est créée la même année (POUILLARD, 2019). De la même manière, à Toulouse, les jardins botanique et zoologique sont rattachés au muséum voisin et présentent des collections vivantes qui, pour certaines, intègrent par la suite les collections scientifiques, pédagogiques ou patrimoniales du muséum. C'est le cas du montage ostéologique de lionne exposé dans le « MUR DES SQUELETTES » ou de certaines collections en fluide exposées entre 2015 et 2016 dans *Les Savanturiers*. En parallèle, le muséum recevait aussi des dépouilles animales issues du réseau des cirques - c'est le cas du cirque Pinder avec Punch -, des foires - c'est le cas de Zarafina -, et autres ménageries de passage. Le jardin zoologique toulousain, décrié en raison des cages très exigües encore visibles dans l'enceinte du jardin, a fermé ses portes à la fin des années 1970. Aujourd'hui, l'établissement et le renforcement des liens avec une institution privée telle que le zoo de Plaisance-du-Touch s'inscrit dans la continuité à la fois de ce lien historique qui régit la création des muséums et des parcs zoologiques en France selon des logiques conjointes d'étude scientifique et d'éducation populaire et du principe d'approvisionnement des collections animales auprès d'institutions locales qui possèdent des spécimens vivants susceptibles

d'intéresser le musée. Parmi les structures d'approvisionnement, il faut aussi souligner les liens des équipes du muséum avec l'Office National de la Chasse et de la Faune Sauvage (ONCFS). Par leur intermédiaire, le muséum récupère les dépouilles d'espèces retrouvées dans la région. En tant que musée de région, l'importance de la représentation de la faune et de la flore locale fait partie des objectifs mêmes du PSC. La proximité du Parc national des Pyrénées ou de plusieurs parcs naturels régionaux le permet. Une réflexion sur les pratiques actuelles de conservation des spécimens dits naturels au musée doit nécessairement mettre en lien ce paradigme conservationniste au sein d'espaces destinés à la protection d'espèces endémiques et de leurs milieux - dans des réserves naturelles locales ou à l'étranger - ou d'espèces enfermées dans des parcs zoologiques où ils peuvent faire l'objet de programme de réintroduction<sup>33</sup> - c'est le cas du Zoo African Safari de Plaisance-du-Touch avec la participation à la réintroduction d'Oryx Algazelles aux Emirats Arabes Unis.

En majorité, les animaux proviennent donc de ces espaces de conservation de la nature tels que les réserves naturelles et les parcs naturels. Le discours transmis au public par les médiateurs met l'accent sur ces partenariats qui ne sont pas nécessairement organisés de manière formelle sous forme de convention officielle. Il s'agit plutôt de réseaux de collaborations entre institutions qui, chacune à leur manière, œuvrent à la préservation de la faune et la flore. Le prolongement de l'existence matérielle des animaux au-delà de la mort dessine un mouvement de continuité entre conservation du vivant et conservation d'un spécimen naturalisé. Il manifeste l'ultime étape d'une politique conservationniste de la nature qui opère au cours de sa vie dans d'autres lieux que le musée et qui se déploie désormais dans un cadre muséal. Les médiateurs ne font pas pour autant l'impasse sur l'histoire violente des pratiques d'approvisionnement des musées. Nombreuses sont les études historiques qui soulignent les liens entre l'essor des pratiques de chasse

---

<sup>33</sup> Il ne s'agit pas ici de nier que les parcs zoologiques sont des lieux d'exploitation animale à des fins commerciales mais de rendre visible la continuité des liens entre muséums et zoos qui s'inscrit dans une perspective historique. Rappelons que les ménageries royales du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient devenues décriées pour leur coût exorbitant au profit du seul divertissement du roi et de sa cour et qu'elles furent finalement légitimées par l'essor d'un intérêt scientifique. De manière parallèle, depuis des années ?, les parcs zoologiques firent l'objet de polémiques croissantes concernant l'exploitation animale. Les parcs zoologiques ont su s'adapter en soulignant d'autres objectifs que celui de divertissement populaire et légitiment désormais leur activité par le développement de programmes de protection d'espèces menacées voire de réintroduction d'espèces en milieu sauvage.

exotiques et l'entrée de collections d'animaux naturalisés dans les muséums d'histoire naturelle. En contexte états-unien, c'est notamment le président Roosevelt qui a popularisé cette pratique sous le terme swahili de *safari* pour répondre à des commandes directes de musée (HARAWAY, 1984 ; MICHAUD, 2015 et in LEBLAN et JUHÉ-BEAULATON, 2019). À Paris, l'exemple du tigre attaquant l'éléphant du duc d'Orléans témoigne d'un lien plus indirect : c'est suite à la nationalisation des biens de la noblesse que ce spécimen détenu dans la collection privée du duc est arrivé dans au Muséum d'histoire naturelle et demeure aujourd'hui visible dans la grande galerie de l'évolution (DIAZ in CROS, BONDAZ et MICHAUD [dir.], 2012). Au-delà de la question de la mise à mort des animaux – en situation de chasse comme de défense (dans le cas du tigre du MNHN ou plus récemment de Cannelle), cette violence existe également dans les pratiques de capture d'animaux sauvages et de leur mise en circulation à travers les réseaux forains. Cette violence fait écho à celle des pillages de biens culturels et s'inscrit dans un même contexte colonial de prédation d'êtres vivants - humains comme non-humains - et d'objets porteurs d'une forme d'altérité et d'exotisme apparentés dans certains travaux à une forme de cannibalisme symbolique (GONSETH, HAINARD et KAEHR [dir.], 2002 ; ESTOILE [DE L'], 2007 ; CROS, BONDAZ et MICHAUD [dir.], 2012). Au muséum de Toulouse, cet éclairage historique n'est pas intégré dans les supports textuels scénographiques qui déploient uniquement une approche phylogénétique des spécimens naturalisés et rares sont les offres qui abordent directement la question.

La taxidermie est une pratique qui se trouve au cœur de l'identité des muséums. Lors de son ouverture, le muséum de Toulouse ne comptait que trois employés : le directeur, le gardien et le taxidermiste. La taxidermie toulousaine repose sur une transmission de savoir-faire qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle. De maître à élève, les techniques de naturalisation se perfectionnent. Philippe Lacomme est une figure majeure : il développe à l'occasion de la naturalisation de Punch en 1908 un coffrage en bois de liège qui offre une alternative tout à la fois robuste mais plus légère (LACOMME, 1911). L'héritage de cette expertise se poursuit aujourd'hui avec, en guise de dernière avancée technologique, l'utilisation de la découpe laser pour recréer des structures internes complexes, mise en œuvre lors de la préparation du

squelette du lion Charlie<sup>34</sup>, provenant du parc zoologique de Plaisance-du-Touch. Les spécimens naturalisés deviennent des objets hybrides, des artefacts culturels construits à partir d'un corps biologique. Ces hybrides sont recomposés de façon à rendre aux animaux un aspect naturel (STRIVAY, 2015 : 252) sans donner à voir la nature elle-même mais, comme le souligne Nélia Dias (1999), une représentation de la nature. Donna Haraway évoque la taxidermie comme une politique de reproduction de la nature (1984 : 25) qui est mise au service du réel mais qui n'est possible que dans la mort. Jamais de leur vivant les animaux ne sont visibles de la sorte. Il y a par la taxidermie la recherche d'une perfection organique (1984 : 34) fidèle au type (au sens naturaliste) mais qui demeure une vision idéalisée de la nature. Les techniques utilisées sont mises au service de ce réalisme idéal-typique et peuvent varier en fonction des catégories animales. L'empaillage est par exemple une pratique restreinte à certains oiseaux mais que l'on ne retrouve plus chez les mammifères car elle n'offre pas suffisamment de détails anatomiques. Mais au-delà du souci idéal-typique, le taxidermiste doit aussi s'adapter à un individu et à l'état de sa peau qui peut parfois se trouver altérée à cause de maladies ou des conditions de la mort. C'était le cas de la femelle jaguar provenant du Zoo African Safari, atteinte d'une dermatite sévère sur le bas-ventre, un aspect déterminant pour la recherche de la posture qu'elle prendrait post-mortem. À partir d'un travail iconographique sur des sources photographiques et audiovisuelles, le taxidermiste s'est interrogé sur la manière de trouver une posture en adéquation à la fois avec le comportement de l'animal et la contrainte de sa pilosité clairsemée qui altère la perfection organique recherchée. Son choix s'est porté vers une attitude de chasse, celle de la traque, en position très abaissée, quasiment ventre à terre, qui précède le moment de l'attaque. Quelle ironie pour un animal qui n'a probablement jamais chassé de sa vie. De même pour le squelette de la lionne du « MUR DES SQUELETTES » associé à celui d'une gazelle en une scène de prédation alors qu'elle vivait dans le jardin zoologique avoisinant le muséum. La posture même de ces hybrides recomposés sous forme de montage ostéologique ou de spécimen naturalisé deviennent des supports matériels qui orientent la manière dont on en parle. La femelle jaguar, qui a pris place dans l'exposition *Oka Amazonie...* était évoquée en tant que l'espèce représente le plus grand prédateur de la forêt amazonienne et tient

---

<sup>34</sup> Un reportage de France 3 Occitanie sur le sujet est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=3y0k6g6YYDY> (consulté le 22 mars 2025).

une place symbolique centrale dans les représentations cosmogoniques des populations autochtones - un discours qui s'appuyait principalement sur les travaux de DESCOLA (1993, 2005) et VIVEIROS DE CASTRO (2009, 2014). Dans le cas du squelette de la lionne, les médiateurs s'appuient sur la posture de chasse pour mettre en avant le rôle des femelles dans la recherche de nourriture. Plus étrangement, la présence de Zarafina au milieu des livres dans la bibliothèque a incité Marie-Dominique Labails (2009a) puis Francis Duranthon et Santiago Mendieta à la justifier en tant qu'elle serait « symbole de sagesse africaine et de la science » (2015 : 126-127). La formule est reprise dans la présentation de la bibliothèque Cartailhac sur le site internet du muséum :

« Si la girafe veille avec bienveillance sur les lecteurs de la bibliothèque du Muséum, ce n'est pas uniquement parce qu'elle est un symbole africain de la sagesse. L'élégante au long cou est aussi un emblème du Muséum dont elle est l'une des stars depuis son ouverture, en 1865 »<sup>35</sup>.

Ce n'est évidemment pas limité au contexte toulousain. Le jeune ourson Knut, né et mort au zoo de Berlin, devient quant à lui sous sa forme naturalisé support d'un discours sur la condition de congénères en milieu naturel qui subissent les conséquences des profonds bouleversements de son habitat :

« Aujourd'hui, il fait partie de la collection de spécimens naturalisés du Museum für Naturkunde de Berlin et nous rappelle à tous la menace qui pèse sur notre planète du fait des changements climatiques provoqués par l'homme et de la disparition des espèces. Plus que toute autre espèce animale, l'ours polaire est devenu un symbole des conséquences du changement climatique »<sup>36</sup> (ma traduction).

Cette notion de recomposition patrimoniale en objets hybrides entremêle ainsi la dimension matérielle du spécimen naturalisé et la dimension immatérielle des narrations dont il est le support. Ces narrations potentielles sont multiples et peuvent mobiliser à la fois le récit de vie de l'individu ou des informations plus générales sur l'espèce en question et son comportement ou encore son milieu de vie. En fonction

---

<sup>35</sup> Voir la page internet : <https://museum.toulouse-metropole.fr/bibliotheque-2/bibliotheque/> (consultée le 23 mars 2025).

<sup>36</sup> Voir la page internet : <https://www.museumfuernaturkunde.berlin/en/polar-bear-knut-reminds-us-our-responsibility> (consultée le 23 mars 2025).

des connaissances et des sensibilités des médiateurs, des offres de médiation et des publics cibles, ces récits sont recomposés dans la pratique d'animation.



Figure 9. Momie de jeune fille (MNHT.ANT.2014.0.16) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## **L'exposition des corps morts humains et non humains : des questions éthiques communes**

Les propos des médiateurs sur l'origine historique et actuelle des collections naturalistes viennent plus souvent en réponse aux questions du public. Il faut ici souligner le rôle central des jeunes enfants - une classe d'âge assez large - qui posent généralement des questions d'apparence très simples mais très pertinentes et très concrètes pour aborder ces aspects telles que « *est-ce que c'est vous qui l'avez tué ?* » ou encore « *comment il est mort ?* ». Les médiateurs renvoient les chasses directes qui alimentent les musées à des pratiques historiques désormais révolues. Ils expliquent que, de nos jours, les animaux venant de zoos ou de réserves meurent soit de façon naturelle, soit par une euthanasie justifiée par le fait que l'animal souffre d'une maladie incurable. Cette affirmation est inexacte, ou du moins elle écarte le cas des collections entomologiques. Généralement, les arthropodes - qui rassemblent entre autres les insectes, les arachnides et les crustacés, sont collectés vivants. En 2019, une nouvelle chargée de collections entomologiques arrive au muséum pour quelques mois en contrat de remplacement. Sa démarche professionnelle rompt avec cette pratique puisqu'elle ne collecte que des insectes morts ce qui suscite l'approbation :

*« Sa démarche est super intéressante. Souvent, les insectes collectés sont tués et les gens considèrent que ça ne compte pas. Souvent, ils ne sont pas considérés comme des animaux vivants »* (témoignage recueilli en août 2019 auprès d'un employé du muséum).

Il existe donc un éventail nuancé de sensibilités qui distingue des catégories d'animaux avec, aux deux extrémités, d'un côté des mammifères plus ou moins grands devenus vedettes et avec lesquelles les publics entretiennent des relations affectives, et de l'autre des arthropodes auxquels personne n'est attaché. Du moins dans nos sociétés occidentales : dans un contexte thaïlandais, Stéphane Rennesson et deux collègues témoignent au contraire de formes de communication et de coopération entre humains et non humains à l'occasion de combats de scarabées (RENNESON, GRIMAUD et CÉSARD, 2012). Dans notre cadre plus restreint de muséums

d'histoire naturelle occidentaux, la mise à mort animale ne présente à ces deux extrêmes pas les mêmes enjeux éthiques.

Au-delà de ces catégories animales, le cas de Twiga entre aussi en contradiction avec ce discours et laisse présager plus de complexité. Il semble que son arrivée au muséum n'ait pas fait l'unanimité. Les informations disponibles sur SNBase affirment qu'elle provient d'une réserve d'Afrique du Sud par l'entremise d'un taxidermiste belge. Celles relayées au service de médiation et ensuite transmises au public précisent que cette girafe a été abattue « pour régulation ». La formule est intrigante lorsqu'on parle d'une espèce considérée comme menacée et censée être protégée dans une réserve naturelle. Parmi le personnel du musée, certains expliquent que cette formule vient enjoliver le fait qu'elle a été tuée parce qu'un permis de chasse a été acheté, une pratique historiquement attestée dans les parcs nationaux africains (BLANC, 2020). Son acquisition a alors soulevé des oppositions en interne de même que pour un zébre naturalisé quelques années auparavant. La question de la mise à mort animale soulève nécessairement des enjeux éthiques et moraux (RÉMY, 2020) qui s'étend pour certains au-delà des pratiques de chasse :

*« Même les animaux morts dans les zoos, souvent ils sont morts euthanasiés ou des suites d'une anesthésie qui a pu mal tourner. Par ce biais, on cautionne le principe du zoo. C'est différent de la question des animaux qui sont retrouvés morts sur le bord de la route par accident, par exemple. Il y a même des animaleries qui nous appellent parce qu'ils ont des animaux morts. Il y a une véritable réflexion à avoir là-dessus, le muséum n'est pour le moment pas très regardant parce que même si les animaux ne sont pas tués pour le Muséum, les conditions dans lesquelles ils sont tués ne sont pas vraiment mieux. Il y a quand même un manque de respect envers l'animal de le transformer et de l'exposer comme ça. On ne fait pas ça avec un humain » (témoignage recueilli en août 2019 auprès d'un employé du muséum).*

En effet, dans les vitrines « ORDRE DU VIVANT » consacrées aux primates, aux côtés du chimpanzé, de l'orang-outang et des autres singes, là où *Homo sapiens* devrait prendre place dans la classification phylogénétique, pas de spécimen humain préparé. C'est un écran qui évoque l'humanité par l'intermédiaire de brèves séquences audiovisuelles de pratiques culturelles diverses, renvoyant très concrètement à cette distinction entre nature et culture. D'une part, l'humanité est

ainsi extraite de sa place dans le vivant et, d'autre part, la question des cultures animales est délaissée alors que nombreuses sont les études qui attestent de pratiques de transmissions de savoirs (notamment les travaux du primatologue japonais Kinji Imanishi), d'utilisation d'outils (les travaux de la primatologue britannique Jane Goodall [1986]), et de témoignages empathiques (les travaux du primatologue néerlandais Frans De Waal [JOURNET *in* DORTIER, 2015]). La question des restes humains présents dans les collections de musées (BANCEL et BLANCHARD [dir.], 2002 ; BLANCHARD, BANCEL, BOËTSCH et LEMAIRE [dir.], 2011) soulève visiblement des enjeux éthiques plus forts que pour les animaux. Les premiers cas de restitutions de restes humains conservés dans les collections françaises témoignent de la mise en tension entre deux principes juridiques, celui de l'inaliénabilité des collections dans le droit du patrimoine et celui de dignité humaine garantie par la loi de bioéthique. La restitution des restes de Saartjie Baartman (FAUVELLE, 2017) à l'Afrique du Sud en 2002 et des *toi moko*, les têtes tatouées et momifiées *māori* conservées dans les collections publiques des musées de France (GAGNÉ, 2012, 2013 ; PELTIER et MÉLANDRI, 2012) en 2011 font en ce sens jurisprudence avant le vote de la loi-cadre relative à la restitution de restes humains en 2023. Comme le souligne l'ancien directeur du muséum d'histoire naturelle du Havre et muséologue Cédric Crémière à partir d'un exemple australien, la sensibilité de ces collections repose en partie sur le *hiatus* entre une conception de ces restes comme objets de musée en Occident et une autre comme ancêtres avec lesquels une communauté de descendants revendique leur filiation :

« Jamais les communautés aborigènes réclameraient des dépouilles des ancêtres dont l'origine n'est pas clairement connue. Le processus est long. Les restes humains rapatriés sont conservés dans des lieux intermédiaires, attendant leur inhumation dans des terres ancestrales dont les communautés ne sont en général pas propriétaires. On appelle ces restitutions de restes humains "le retour des ancêtres" qui permettent à ces communautés de retrouver un équilibre spirituel » (CRÉMIÈRE, 2024 : 70-71).

Une sensibilité grandissante est également perceptible autour des restes humains momifiés. En six ans d'écart, une momie de jeune fille d'origine péruvienne (MNHT.ANT.2014.0.16), arrivée dans les collections toulousaines en 1857 par l'intermédiaire de Michel Artigue (RIVIALE, 1984 et 1996), est exposée à deux reprises dans *Savanturiers* puis dans *Momies, corps préservés, corps éternels*, selon des

modalités bien différentes qui témoignent d'une attention grandissante à la sensibilité de réception par les publics. Exposée directement aux yeux des visiteurs dans la Crypte (évoquée dans le chapitre 1), entourée de collections en fluide, de la fameuse Jenny Haniver et face aux spécimens naturalisés d'agneaux siamois, l'ambiance n'était pas sans rappeler les décors d'Halloween. En 2020, la même momie péruvienne et les momies égyptiennes exposées dans *Momies...*, toutes examinées et restaurées par Laure Cadot, spécialiste des collections de restes humains intervenant dans de nombreux musées (CADOT, 2007 et 2015), sont placées derrière des vitres sans tain. Les visiteurs sont alors libres de prendre la décision, individuellement, d'appuyer sur l'interrupteur pour allumer la vitrine et en voir le contenu. Cette sensibilité semble disparaître lorsqu'il s'agit d'ossements, ceux provenant de sites paléoanthropologiques ou préhistoriques dont des moulages et originaux sont présentés dans les salles de « CONTINUUM ET RUPTURES ». La distance temporelle grandissante, avec les momies sud-américaines pluricentennaires de la période précolombienne ou celles millénaires de l'Égypte pharaonique, constitue l'un des arguments qui permet de transformer ces restes humains en collections scientifiques à valeur universelle. C'est en ce sens que Luís Raposo, membre du Conseil d'administration de l'ICOM, est intervenu en 2022 lors d'une journée professionnelle organisée par ICOM-France :

« Aux États-Unis, on a découvert un crâne, celui de l'homme de Kennewick, daté d'environ 7 500 ans avant Jésus-Christ, soit le premier indigène connu, si l'on peut dire. Les communautés indiennes actuelles s'en sont proclamées les descendants – après tout, nous descendons tous d'Adam et Eve ! – et ont réclamé ce crâne. Après des jugements contradictoires ils ont finalement obtenu gain de cause, et le crâne a été rendu par le musée puis inhumé ; c'est à mes yeux une perte inacceptable pour la science » (RAPOSO *in* ICOM-FRANCE, 2022 : 79).

Les analyses génétiques prouvant la filiation entre l'homme de Kennewick et les communautés natives de l'État de Washington, ses restes leur ont en effet été restitués dans le cadre du *Native American Graves Protection and Repatriation Act - NAGPRA* - (RASMUSSEN, SIKORA (*et al.*), 2015 ; MELTZER, 2015). Dans nos sociétés dites modernes et occidentales, les restes humains aussi anciens ne suscitent plus ce sentiment d'appartenance et de filiation et permettent la construction d'un discours universaliste sur leur statut scientifique. Le cas de l'homme de Kennewick

témoigne de la relativité d'un tel principe d'universalisation scientifique sur la base d'une distance temporelle. Néanmoins, il me semble que ce facteur n'est pas suffisant pour expliquer les sensibilités variables face aux restes humains. En effet, le muséum d'histoire naturelle de Toulouse présente également deux squelettes mis en scène en position de courses dans le « MUR DES SQUELLETES », celui d'une femme jugée à cheval et celui d'un homme<sup>37</sup> poursuivant une autruche. Tous deux font partie des collections scientifiques ayant transité par l'École de médecine qui reçoit les corps des personnes qui font don de leurs corps à la science. L'homme serait vraisemblablement un lutteur ayant vécu à Carcassonne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle tandis que la femme reste non identifiée<sup>38</sup>. Leur présence et leur posture scénographique n'ont pas fait l'objet de précautions similaires à la préparation de *Momies...* et ne suscitent pas tant de réaction de la part des publics qui bien souvent pensent que les spécimens du « MUR DES SQUELLETES » ne sont pas authentiques. Ces squelettes humains évoquent plutôt la présence de ceux présents dans les salles de biologie au collège ou au lycée. *A contrario*, les collections de cadavres plastinés, une technique de préparation qui permet de conserver des tissus biologiques, suscitent des réactions plus vives. C'est le cas de l'exposition très controversée *Our body, à corps ouverts* conçue par une société privée qui en 2009 fut interdite à Paris par le Tribunal de grande instance (CADOT, 2015).

Ces itinéraires biographiques (BONNOT, 2004) des collections de spécimens naturalisés - et en particulier celui des vedettes muséales - mériteraient d'être explorés plus en détail et mis en lien avec ce champ des études animales, que certains qualifient d'« obscurantiste » (DIGARD, 2012), qui laisse place, suivant l'ouverture amorcée par von Uexküll (1934), aux perspectives animales (HARAWAY, 2008 ; BARATAY, 2019 et 2021), à leur biographie ou encore suivi ontographique (PIETTE, 2002, 2010, 2011, 2012) et leurs formes de coopération et de résistance (DESPRET et PORCHER, 2007). À la suite de Foucault (1975), l'analyse des conditions

---

<sup>37</sup> Je fais ici référence à la détermination du sexe biologique des deux individus à partir de la forme de leur bassin.

<sup>38</sup> Ces informations sont disponibles en ligne sur le site du muséum de Toulouse : <https://museum.toulouse-metropole.fr/le-mur-des-squelettes-du-museum-de-toulouse/> (consulté le 22 mars 2025).

de captivité et de détention dans le cadre des parcs animaliers, favorise le développement d'une réflexion sur les biopolitiques de la nature (DORÉ, 2010 ; POUILLARD, 2016 ET 2019) qui pourrait être prolongée au musée, le dispositif de la vitrine venant se substituer à celui de la cage. Bruno Brulon Soares établit lui aussi un parallèle avec Foucault en comparant prisons et musées, cellules et vitrines. Il évoque plutôt le cas de collections culturelles du Brésil présentes dans les musées occidentaux. Selon lui, les vitrines créent une démarcation spatiale et symbolique, une frontière au sens aussi bien physique que politique au service d'une géographie culturelle du pouvoir (2024 : 56). Ses propos tendent alors à rejoindre ceux de Benoît de l'Estoile lorsqu'il écrit que « le musée manifeste une forme de contrôle symbolique sur un espace, en ce qu'il démontre la capacité de déplacer à son gré des animaux » (CROS, BONDAZ et MICHAUD [dir.], 2012 : 85).

---

## Chapitre 5 - La collection Pierre Loti et l'exotisation des savoirs

« Si le nom de l'île de Pâques évoque toujours d'insondables mystères, si les habitants actuels ont été déclarés indignes d'être les descendants de ceux qui taillèrent les statues, c'est que ce lieu sauvage a frappé l'imagination de tous ceux qui l'ont contemplé. Qu'elles qu'aient été leur tournure d'esprit, leur culture personnelle ou leur sensibilité, les mots par lesquels ils ont décrit le Rano-raraku<sup>39</sup> portent toujours la marque d'une émotion sincère et profonde. C'est de la somme de ces impressions qu'est née la légende de l'île de Pâques, vestige de l'Atlantide ».

Alfred MÉTRAUX, L'île de Pâques, 1941 : 127

---

<sup>39</sup> Le Rano Raraku est le volcan carrière dont était extrait le tuf pour construire les statues. Il est par la suite devenu lui-même lieu de culte avec des *moai* gravés en haut-relief à même les parois (MHNT, 2019).



Figure 10. Ao - pagaie cérémonielle (MHNT ETH AC 1248) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## Pierre Loti et l'imaginaire des voyages d'exploration

Le 30 juin 2019, le muséum d'histoire naturelle de Toulouse inaugurerait son exposition *L'Île de Pâques : le nombril du monde ?* Je suivais déjà depuis plusieurs mois la préparation des offres de médiation liées à cette saison culturelle. C'est ainsi que j'avais pris connaissance du contenu de l'exposition, aussi bien des collections exposées que du discours diffusé, mais aussi du plan détaillé des salles et de leur disposition. L'ensemble des documents de préparation constitue en effet la matière à partir de laquelle les médiateurs peuvent construire les différentes offres, alors que la conception de l'exposition n'est pas encore terminée ni même montée. Lors de cette soirée d'inauguration, j'avais alors une idée assez précise de ce à quoi m'attendre.

Parmi les collections *rapanui* exposées, de nombreux prêts prestigieux ont été octroyés au muséum, notamment par les musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, grâce à l'entremise du commissaire de l'exposition Nicolas Cauwe, conservateur à Bruxelles et archéologue spécialiste de Rapa Nui - Île de Pâques. Le muséum de Toulouse valorisait aussi un certain nombre de ses collections propres, notamment des biens culturels et des spécimens d'animaux originaires d'Océanie. Concernant le fonds provenant de Rapa Nui - Île de Pâques, il est plus limité et avant tout lié à l'écrivain Julien Viaud plus connu sous son nom de plume Pierre Loti. En 1870, il faisait partie de l'équipage embarqué sur *Le Flore* pour participer à une mission d'étude de l'hydrographie de l'île. Il devait réaliser les dessins destinés à documenter l'expédition. Il tenait tout au long de l'expédition un journal de bord qu'il publia par la suite sous la forme d'un récit de voyage. L'équipage arriva sur l'île en 1872. La collection conservée au muséum est en grande partie liée à ce voyage puisqu'elle est composée de deux dessins originaux représentant sa cabine sur *La Flore* (MHNT ETH OC 981 1 1 ET MHNT ETH OC 981 1 2) et du manuscrit du journal de bord intitulé *Relation du voyage de P.Loti à l'Île de Pâques, Rapanui 1871-1872* (MHNT ETH OC 981 1 3). Elle compte aussi un *ao* - désigné en français sous le nom de pagaie cérémonielle - (MHNT ETH AC 1248) ramené de ce voyage de 1872 et qui figure par

ailleurs sur le dessin de sa cabine, parmi les objets qu'il avait suspendu en guise de décoration. Enfin, dernier élément de la collection, un *reimiro* - désigné sous le nom de pectoral - (MHNT ETH AC 1247), acquis après ce voyage dans des conditions non précisées. Ce fonds fut valorisé par une première publication en 2009 dans la collection *Les cahiers de la girafe* (LABAILS [dir.], 2009 b). La présence de cette collection peut sembler étrange : que fait une collection associée à l'écrivain Pierre Loti dans un muséum majoritairement dédié aux sciences naturelles ? Dès son ouverture en 1865, le muséum conserve des artefacts océaniques notamment ceux donnés à la ville par Gaston de Roquemaurel. Les biens culturels du Pacifique constituent donc un axe d'acquisition plutôt cohérent avec le fonds du musée. L'acquisition de cette collection en 1981 au cours d'une vente est avant tout due à la directrice de l'époque, Claudine Sudre (1962-2000). Elle avait surtout une affection particulière pour la figure de Pierre Loti et prétendait avoir un lien de parenté avec lui. C'est alors la fascination que Pierre Loti exerçait sur elle, en tant que figure de la littérature de voyage, qui fut déterminante pour que le muséum intervienne en vente pour acquérir des biens d'origine *rapanui*. Dès cette acquisition, elle a souhaité valoriser la collection par une exposition ce qui n'arrive qu'en 2019 alors qu'elle n'est non seulement plus au musée mais également plus de ce monde. Elle reste néanmoins citée comme étant à l'origine à la fois de l'acquisition et du projet d'exposition : l'actuel directeur, dans ses discours d'ouverture ou entretiens avec la presse, évoquait systématiquement cette histoire qui éclaire finalement la place que Pierre Loti tient dans l'exposition.

L'un des dispositifs phares était la reconstitution de la cabine de Pierre Loti. Elle fut réalisée en partenariat avec les Compagnons du devoir qui ont fabriqué les différents meubles à partir des deux dessins de Pierre Loti (MHNT, 2018 : 58-63). Le décor de cette cabine a grandement mobilisé l'équipe de préparateurs et de préparatrices du muséum notamment pour réaliser des fac-similés des différents objets (MHNT, 2018 : 64-67). Le manuscrit original, exposé sous vitrine, prenait place sur le bureau et le *ao* - la pagaie cérémonielle - au-dessus de son couchage, seul objet original parmi les fac-similés. Les deux dessins représentant la cabine sur *La Flore* prirent place dans une salle contiguë à la cabine parmi une série d'originaux réalisés par Pierre Loti au cours de son voyage et prêtés par d'autres institutions comme *Une fête religieuse célébrée par les naturels* conservé à Rochefort. Ces

prêts qui ne concernent pas directement les biens culturels *rapanui* témoignent de la volonté de mettre en avant la figure de Pierre Loti. Cet espace correspond à la troisième partie de l'exposition ainsi intitulée *Pierre Loti et les grands voyages à l'île de Pâques*. Il retraçait la chronologie des expéditions européennes depuis le voyage du hollandais Jakob Roggeveen en 1722 jusqu'à ceux de Cook et de La Pérouse. Le reste de l'exposition abordait également certaines de ces expéditions dans la salle *Des titans et des hommes*, en particulier la mission archéologique franco-belge menée par Alfred Métraux et Henri Lavachery entre 1934 et 1935 (LAURIÈRE, 2014). Deux *moai* rapportés de cette mission étaient présentés, l'un original et l'autre sous forme de copie. Le premier fut prêté par les musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, le second est un moulage du *moai* conservé au musée de l'Homme (aujourd'hui au MQB-JC) réalisé dans les années 1990 dans l'idée qu'il prenne place dans l'exposition qu'envisageait déjà Claudine Sudre. Il est d'ordinaire présenté sur la terrasse du restaurant hébergé par le musée qui porte son nom. Au bout de cette même salle était présenté un fac simulé du *moai Hoa Hakananai'a* conservé au British Museum. Il fut réalisé à l'occasion de l'exposition et s'accompagnait d'un dispositif sonore dans lequel la statue racontait à la première personne son histoire. Alors qu'elle racontait le culte dont elle était l'objet, les pétroglyphes associés à *Make-make*, l'homme-oiseau, étaient tour à tour éclairés. Son récit se terminait par son enlèvement en 1869 au cours de l'expédition de la Royal Navy britannique et son départ vers l'Angleterre et le British Museum.

---

## **Les voyages d'exploration au coeur d'une politique d'expansion coloniale**

L'histoire de l'exploration des « mers du Sud », telles qu'elles étaient désignées à l'époque moderne, et les récits auxquels elle a donné lieu ont grandement façonné les imaginaires occidentaux sur le Pacifique (BOULAY, 2000). La salle *Pierre Loti et les grands voyages à l'île de Pâques* s'inscrivait dans cet héritage d'expéditions fortement valorisées pour leur dimension scientifique et idéalisées pour leur esprit d'aventure. Or, ces explorations, certes motivées par des enjeux scientifiques - celui de la découverte de nouvelles terres - sont aussi indissociables

d'une dimension économique - celle de l'exploitation de ressources imaginées comme innombrables - et politique en tant qu'elles firent naître des rivalités entre souverains et nations européennes. Quelques années auparavant, l'exposition *Les Savanturiers* avait pourtant souligné cet aspect. La salle qui y était dédiée évoquait là aussi une cabine de bateau. Elle mettait en évidence la manière dont les royaumes européens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles s'impliquèrent dans l'organisation des expéditions maritimes aux missions bien définies dans la perspective que le prestige des découvertes qui seront faites rejaille sur eux. L'exposition *Île de Pâques...* faisait l'impasse sur cette composante essentielle à la compréhension de l'essor des sciences modernes. La naissance des sociétés savantes au début du XVII<sup>e</sup> et leur florissement au XVIII<sup>e</sup> constituèrent en effet un élément important dans l'organisation de ces voyages officiels scientifiques. En France, en Italie, en Angleterre, ces différentes institutions savantes développèrent des infrastructures de recherche, tels que les observatoires. Les officiers de Marine recevaient une formation scientifique et étaient par ailleurs souvent membre d'une académie. Ils n'étaient pas les seuls membres de sociétés savantes à participer à ces voyages : au contraire, de plus en plus de représentants scientifiques issus de différentes disciplines y prenaient une part active. L'essor des sciences dites modernes est en lien direct avec celui de ces nouvelles expéditions maritimes. Les découvertes scientifiques témoignant de l'influence maritime des royaumes européens, une certaine rivalité naquit entre eux au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. La rivalité entre l'Angleterre et la France se percevait ainsi par la concurrence que se livrèrent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle Bougainville et La Pérouse côté français, et Wallis et Cook côté britannique (TAILLEMITE, 2007 [1987] ; ALAYRAC-FIELDING, 2020). La course aux découvertes dans laquelle entrèrent ces explorateurs ne fit que reproduire dans la sphère scientifique le conflit politique qui opposait la France et l'Angleterre lors de la guerre des Sept ans (1756-1763).

Ces expéditions mettaient en avant un objectif scientifique qui s'inscrivait dans le paradigme d'une philosophie des sciences répondant à un idéal d'exhaustivité développée par les Lumières. Or les observations qui étaient menées permettaient certes de décrire de nouveaux territoires, de les comprendre mais aussi de les exploiter et de les conquérir. Dans les faits, ces expéditions scientifiques étaient mises au service de l'économie - quel profit peut-on tirer de l'exploitation de

ces nouvelles ressources ? - puis de la démographie - comment implanter des colonies européennes pour les exploiter ? - et enfin de la politique - comment gérer les populations indigènes par l'intermédiaire d'une administration coloniale ? comme en témoigne Gilles Boëtsch :

« Si les débats scientifiques attirent peu le grand public, les hommes politiques y voient un grand intérêt pour justifier leur pratique d'expansionnisme colonial. En effet, la structuration de la géographie dès 1821 a pour objectif d'organiser la découverte de la Terre, d'élaborer une géographie physique et humaine qui poserait les jalons des sciences de la nature. Il s'agit non seulement de dresser un inventaire des ressources, mais aussi de répondre aux questions précises que se pose l'administration coloniale » (BOËTSCH *in* BLANCHARD et LEMAIRE (dir.), 2011 : 64).

Les rivalités entre les royaumes européens ne se limitaient donc pas à la seule course au prestige scientifique. Les observations et les recherches s'inscrivant dans un temps plus ou moins long, elles s'accompagnèrent d'une course aux annexions territoriales. Le développement des sciences dites modernes participe donc pleinement de l'entreprise coloniale. En témoignent les instructions du roi Louis XV à l'intention de Bougainville :

« Aussitôt que le sieur Bougainville aura atteint ces lieux inconnus, il aura soin de faire planter en différents endroits des poteaux et d'en dresser des actes de prise de possession au nom de sa Majesté... ».

Ainsi, après deux semaines de présence à Tahiti et alors qu'il n'était pas autorisé à rester plus longtemps par les populations locales, il proclama l'annexion de l'île au nom du roi de France. L'analyse scientifique, démographique et économique des îles par les chefs d'expédition entraient en jeu pour déterminer si une terre présentait un intérêt à être annexée ou non. Cook prit ainsi possession de la Nouvelle-Zélande avec la perspective de pouvoir y établir une colonie britannique :

« Après avoir ainsi préparé les voies pour dresser le poteau, nous l'amenâmes au point le plus élevé de l'île, et après l'avoir solidement fixé en terre nous arborâmes le pavillon de l'Union, et je fis à ce détroit l'honneur de le nommer "canal de la Reine-Charlotte", et j'en pris possession officiellement ainsi que des terres qui y touchent, au nom et pour le service de Sa Majesté (le roi). Nous bûmes ensuite une bouteille de vin à la santé de Sa Majesté (la reine) et donnâmes au

vieil homme (qui nous avait suivis au sommet de la colline) la bouteille vide, qui le comble d'aise » (COOK, 1998 [1768-1779] : 77-78).

« Autant que j'aie pu juger du génie de ces peuples, il ne me semble pas du tout qu'il serait difficile pour des étrangers de former des établissements dans ces contrées ; les naturels paraissent être trop divisés entre eux pour s'unir dans la résistance, grâce à quoi, et par des traitements doux et humains, les colons seraient à même de fonder parmi eux des sociétés durables » (COOK, 1998 [1768-1779] : 84-85).

Il procéda de la même manière en Australie dont il établit que la côte Est pouvait devenir une colonie de peuplement utile et il en prit possession au nom du roi George III.

L'île de Pâques fut épargnée d'une telle annexion parce que ses terres étaient considérées comme trop pauvres. Les conséquences de l'arrivée des Européens n'en furent pas moins grandes. Ces voyages vers l'île de Pâques s'accompagnent d'appropriations d'objets, plus ou moins consenties, qui vinrent enrichir les musées européens. Les premiers objets océaniques présents dans les collections européennes furent ramenés par ces navigateurs : Cook pour l'Angleterre, Dumont d'Urville pour la France ou encore, à l'échelle locale, Gaston de Roquemaurel, second de Dumont d'Urville, qui fit don de ses collections à la municipalité de Toulouse. Dans le cas du voyage de Pierre Loti, le commandant Théodore de Lapelin avait ainsi reçu l'ordre, en plus d'étudier l'hydrographie, de rapporter l'une des célèbres statues. L'exposition n'en faisait nulle mention, privilégiant la mise en avant de la production artistique de Pierre Loti et sa collection valorisée avant tout pour son pedigree que pour la valeur et l'usage de ces objets dans la société rapanui. Pourtant, le violent épisode de l'appropriation du *moai* par les membres de l'expédition est relaté par Pierre Loti dans son journal de bord, celui-là même qui était exposé dans la cabine :

« Il s'agissait d'une expédition au *moai* de la baie de Cook ; l'amiral désirait que j'allasse avant l'enlèvement de la statue, en prendre un dessin exact destiné au ministère. On fait à bord de grands préparatifs, et la chaloupe s'en va chercher le colosse, avec une corvée de 100 hommes, des cordes, des leviers et plusieurs autres sortes d'ustensiles, le tout sous la direction de Mr Rodolphe, lieutt de vaisseau, qui passe pour artiste. La chaloupe, très chargée, a du mal à passer les brisants, et finit par s'amarrer dans une position convenable. Les indigènes s'étaient réunis en foule sur la plage, et poussaient des cris perçants ; on avait

répandu la nouvelle de l'enlèvement de la statue, et ils étaient accourus de toutes parts pour assister à la cérémonie. Il en était venu même de ceux qui habitent la baie de La Pérouse, de l'autre côté de l'île ; aussi voyons-nous beaucoup de figures nouvelles. Mr Rodolphe qui tient à la mise en scène, décide que ses cent hommes se rendront au moraï en bon ordre, et au pas, les clairons sonnans la marche – ce bruit insolite met les indigènes dans un état indescriptible. La scène qui eut lieu au moraï dépasse en horreur les massacres les plus fameux dans l'histoire, et les sauvages, entraînés par l'exemple, se montrèrent aussi vandales qui (*sic*) nous-mêmes. Au bout d'une heure tout était bouleversé, les statues brisées, chavirées, et on ne savait pas encore laquelle aurait l'honneur de se voir couper la tête pour aller figurer au Louvre, entre les divinités égyptiennes, et celles d'Assyrie. Les sauvages entremêlaient leur affreuse besogne de danses et de cris qui n'avaient rien d'humain. Mais, debout et à l'écart, se tenait un vieux chef, la tête hérissée de plumes noires, qui contemplait avec tristesse ces destructions, et jouaient le rôle des romains de Mr Couture. Lui seul sans doute avait conservé le respect des choses sacrées. La statue choisie est couchée la tête en bas, le visage dans la terre ; elle cède aux efforts des leviers, tourne sur elle-même, et retombe brusquement sur le dos – sans pourtant écraser personne. La chute est le signal [*sic*] d'une danse générale, les sauvages lui sautent comme des fous sur le ventre et la figure, et gambadent jusqu'à en perdre haleine. Le dessin que j'en ai fait est impuissant à rendre l'aspect fantastique qu'avaient alors les cratères, avec leurs vives oppositions de lumières et d'ombres, se détachant sur un ciel noir ; il ne rend pas non plus ces cris, ni cette frénésie. Ces vieux morts des races primitives, depuis des siècles qu'ils sont endormis sous leur Moraï, n'ont jamais entendu pareil vacarme – à part cependant celui qu'ont dû faire leurs statues quand elles sont tombées de vieillesse, lourdement et une à une, le nez contre terre... » (LABAILS (dir.), 2009b : 106-107).

Ce récit aurait pu apporter de la nuance dans le traitement de l'exploration du Pacifique dans l'exposition. D'autant que la captation des biens culturels matériels ne demeure qu'une composante d'une opération plus vaste d'appropriation des savoirs. En l'occurrence, en Océanie, les savoirs liés à la navigation qui ont permis aux populations austronésiennes originaires d'Asie du sud-est de s'établir sur ces îles distantes de plusieurs milliers de kilomètres. Ainsi par l'intermédiaire de personnalités comme Tupaia, un polynésien qui embarqua avec Cook et joua souvent le rôle de traducteur voire de médiateur (THOMAS, 2020), certains savoirs maritimes polynésiens furent intégrés comme données scientifiques. Hélène Artaud explique ainsi :

« La cartographie de la zone est l'occasion pour Cook de solliciter et intégrer les connaissances de Tupaia à la genèse de l'espace cartographique, ce dont ce dernier ne va pas se priver » (ARTAUD, 2023 : 107).

Le phénomène n'est pas exclusif à l'Océanie : dans son ouvrage intitulé *La colonisation du savoir*, l'historien Samir Boumediene s'intéresse aux modalités d'appropriation des savoirs liés aux plantes du Nouveau Monde et notamment aux usages médicaux utilisés par les populations précolombiennes (2022 [2016]).

Le titre laissait présager la place que prendrait l'imaginaire des voyages dans l'exposition. À la dénomination occidentale de l'île correspondait une sélection d'œuvres attendues par le public européen à commencer par les incontournables *moai* de pierre ou de bois. La seconde partie du titre, le nombril du monde, fait référence à une traduction plus poétique que rigoureuse de son nom vernaculaire *Te pito o te Fenua* et laisse entrevoir l'importance des récits de voyage dans les représentations que véhicule Rapa Nui - Île de Pâques. La mise en scène de l'imaginaire des voyages dans l'exposition me semble favoriser la fascination envers ces personnages intermédiaires, à l'esprit aventureux et à la plume talentueuse, qui sont à l'origine de la circulation des collections et des savoirs océaniques mais aussi des récits orientés qui les enserrent et qui façonnent encore aujourd'hui des représentations tronquées. Le titre se termine néanmoins sur un point d'interrogation, un seul petit symbole qui fait aussi basculer l'exposition dans une remise en question permanente. L'imaginaire autour des grands voyageurs occidentaux me semble aussi reposer, du moins en partie, sur une stratégie destinée à correspondre à un certain nombre de représentations et d'idées préconçues du public bien identifiées et utilisées comme ressort discursif.

---

## **L'ambivalence de l'exotisation : une composante des attentes du public et une stratégie d'attraction**

Les attentes et réactions des publics européens vis-à-vis de leurs imaginaires des sociétés extra-européennes et de leur conception de l'altérité s'inscrivent dans

l'héritage pluriséculaire d'un goût pour l'ailleurs et pour l'exotisme né en Europe en parallèle des voyages d'exploration en Asie, en Afrique, en Amérique et en Océanie. Depuis les marchands qui parcouraient la Route de la Soie aux navigateurs parcourant les routes maritimes vers les « Indes » ou le « Nouveau Monde », tous ramenaient des produits qui deviennent des denrées de luxe pour les élites occidentales (épices, plantes, animaux, artefacts). L'exotisme, un terme d'origine grecque (*exotikos*) puis latine (*exoticus*) qui désigne l'étranger, caractérise l'aspect original de toutes sortes de choses (objets, pratiques) qui proviennent d'ailleurs et n'existent pas dans nos contrées. Un objet exotique n'est pas seulement un produit qui a voyagé, une marchandise importée, transférée d'une région à une autre mais c'est aussi le support d'un voyage mental en tant qu'il suscite des émotions et des sentiments par l'imaginaire qu'il évoque. Ce goût pour l'exotisme se traduit en Europe par différents phénomènes de mode consécutifs qui entrent en résonance avec les événements politiques de l'époque (l'égyptomanie qui fait suite aux campagnes napoléoniennes, l'orientalisme qui fait suite à la conquête de l'Algérie en 1830). Il produit des imageries idéalisées qui se diffusent dans la littérature - on pense aux contes orientaux tels que le *Zadig* de Voltaire ou les *Lettres persanes* de Montesquieu - ou dans les productions artistiques - on pense aux tableaux d'Ingres ou de Delacroix. Ces représentations ont durablement marqué. Il suffit d'évoquer les Touaregs du désert du Sahara pour faire instantanément naître des images mentales qui prennent la forme de ce mythe véhiculé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle : des caravanes de chameaux traversant les dunes et des Touaregs enturbanés qui les conduisent. Se défaire de ces représentations est d'autant plus difficile que les populations concernées peuvent parfois se les réapproprier : c'est le cas des Touaregs qui les revisitent à des fins économiques dans leurs stratégies touristiques voire même à des fins politiques (GRÉGOIRE et SCHOLZE, 2012). Ces nouveaux enjeux commencent également à faire leur entrée au musée par l'entremise des projets construits en concertation avec les communautés d'origine, sur lesquels je reviendrai en troisième partie, et qui doivent - en théorie - leur permettre de redevenir maîtres des récits produits sur les collections. Ce goût pour l'exotique en contexte muséal est à l'origine d'une métaphore cannibale (GONSETH, HAINARD et KAEHR (dir.), 2002 ; ESTOILE [DE L'], 2007 ; KILANI, 2018) qui nous incite à nous questionner sur ce désir d'ailleurs qui nous pousse à considérer l'altérité comme un produit de consommation - à travers les artefacts, la musique ou le cinéma « du monde » mais aussi les

formes de tourisme culturel voire de tourisme humanitaire. Jacques Hainard, muséologue suisse et conservateur du musée d'ethnographie de Neuchâtel puis de Genève, à l'origine de l'exposition *Le musée cannibale* propose ainsi une clé de compréhension des collections extra-européennes exotiques sous la forme d'un cannibalisme symbolique. Ils posent ainsi l'hypothèse suivante :

« (1) que notre cannibalisme consiste à ingérer l'autre symboliquement dans un contexte plus global de refus de l'altérité et (2) que les musées en général et les musées d'ethnographie en particulier sont un lieu privilégié où s'expose et se résout le paradoxe en question, puisqu'ils offrent un espace pour l'ingestion de l'autre et un simulacre d'ouverture à l'altérité en laissant penser que cette autre devenu même est enfin assimilable » (GONSETH, HAINARD et KAEHR (dir.), 2002 : 13).

Edward Saïd s'est appliqué à démontrer en quoi « l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient » caractérisé dans un discours (dans une conception foucauldienne) qui « à permis à la culture européenne de gérer - et même de produire - l'Orient du point de vue politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginaire pendant la période qui a suivi le siècle des Lumières » (SAÏD, 1980 : 15). De manière similaire, les récits de voyage en Océanie - et dans notre cas sur l'Île de Pâques - ont construit des représentations du Pacifique inscrites dans une relation de domination et dont l'imagerie persiste dans nos sociétés, tel que le paradis polynésien décrit par Bougainville désormais au service de l'industrie touristique (BOULAY, 2000). Les musées participent pleinement des flux culturels globalisés vecteurs de diffusion de ces mondes imaginés (APPADURAI, 2005). Il est alors pertinent d'interroger la permanence des représentations culturelles que les musées mobilisent mais il serait un peu simple d'y voir seulement un héritage de discours ethnocentrés sur lesquels ces institutions seraient incapables de porter une réflexion critique.

En effet, les imaginaires véhiculés autour de Rapa Nui - Île de Pâques sont tels dans nos sociétés qu'il était nécessaire d'en anticiper la mesure. D'autant que ces imaginaires sont pluriels : ils vont des conceptions les plus ésotériques - dans l'exposition une visiteuse m'a un jour confié que c'était sur l'Île de Pâques que se trouvait le « chakra de la Terre » - aux plus doctes - nombreuses étaient les personnes qui avait en tête la théorie de l'effondrement de Jared Diamond,

persuadés que les populations *rapanui* étaient seules responsables de leur propre perte. Au cours de nos discussions informelles, les membres du comité scientifique me faisaient part de leurs propres anecdotes sur le sujet qui recoupaient les réactions du public lors des visites<sup>40</sup>, à commencer par la présupposition que l'île n'était plus habitée aujourd'hui puisqu'il est bien connu que la civilisation *rapanui* s'est « effondrée ». Au-delà de ces discussions informelles, c'est un aspect sur lequel Nicolas Cauwe, le commissaire scientifique de l'exposition, a fortement insisté lors des deux rencontres avec le service de médiation. La première d'entre elle eut lieu plusieurs mois avant l'exposition et a permis de présenter le contenu, la seconde eut lieu à la période de son ouverture. Ces rencontres font partie des temps de formation des médiateurs qui feront vivre l'exposition tout au long de l'année. En tant qu'expert international de l'archéologie de l'île, Nicolas Cauwe intervient régulièrement sur le sujet dans des conférences, des émissions télévisées, des documentaires. Il sait que la résistance des imaginaires sur cette île parmi son auditoire est telle qu'il devient parfois difficile d'aborder les résultats récents de l'archéologie sans que cela ne crée de vives réactions et contestations qui s'appuient sur des thèses antérieures et aujourd'hui remises en question par l'actualité de la recherche. C'est ce que j'ai pu constater lors de la conférence d'ouverture de la saison culturelle. Une foule inhabituelle d'auditeurs attendait devant le muséum pour y assister. Alors que généralement l'auditorium est occupé au tiers ou à la moitié de sa capacité (180 places), ce soir-là l'affluence est telle que 75 personnes se retrouvent à la porte. La coordinatrice de l'événement organise rapidement une retransmission simultanée dans l'espace CHAMP LIBRE adjacent. À la fin de sa présentation, quand viennent les questions des publics, un certain nombre de personnes précise tout d'abord s'être rendus sur place. C'était d'ailleurs aussi le cas lors des visites de l'exposition, dans chaque groupe il y avait des personnes qui s'y étaient déjà rendues et qui le faisaient savoir. Ce n'était pas le cas lors d'autres expositions comme celles sur l'Amazonie. Les auditeurs de Nicolas Cauwe posaient alors leurs questions en reprenant des éléments qui leur avaient été dits sur place ou qu'ils avaient lus et ne semblaient pas toujours convaincus par ses démonstrations. Quelqu'un lui demande pourquoi il ne s'agirait pas d'un peuplement amérindien ? Il liste l'ensemble des arguments qui permettent de rattacher l'île à un

---

<sup>40</sup> En tant que médiatrice étudiante, j'ai mené un grand nombre de visites de l'exposition, jusqu'à quatre par jour à partir de la journée d'ouverture.

peuplement d'origine sud-asiatique : linguistique (leur langue est austronésienne), archéologique (l'absence de poteries contrairement aux sites précolombiens), technologiques (leurs savoirs maritimes et l'histoire des navigations polynésiennes), parasitologique (des parasites originaires d'Asie du sud est), palynologique (les plantes sont importées d'Asie à l'exception de la patate douce que les Polynésiens auraient découverte en Amérique et ramenées) ou encore génétique. Et pourtant, même après cette démonstration, une nouvelle question lui est posée : sur quels arguments peut-il contester les travaux qui avancent l'hypothèse d'un modèle inca ? Les réponses se faisaient alors parfois un peu cassantes, anticipant les critiques implicites d'une question : ainsi lorsqu'une personne demande ce qui est gardé aujourd'hui de cette histoire dans les mémoires collectives, il rétorque d'un ton sec « *et vous, vous pouvez me raconter la construction de la basilique Saint-Sernin ?* ». Il précise dans un second temps que la mémoire ne raconte pas les faits historiques - une réponse qui traduit sa perspective d'archéologue. Un autre auditeur lui demande s'il existe d'autres exemples de peuples qui ont changé aussi radicalement de société ? Nicolas répond que oui, la France post-révolutionnaire. Ramener son auditoire à des expériences plus proches, l'histoire de France ou l'histoire de Toulouse, devient ainsi une stratégie pour contrecarrer les effets persistants de ces imaginaires.

Quelques semaines plus tard débutait le festival Terres d'Ailleurs. Organisé par l'association Délires d'encre, il se déroule chaque année pendant une semaine au muséum. Il est présenté par l'association comme « un festival à la croisée de plusieurs mondes : sciences, exploration, littérature de voyage, ethnographie et art ». La programmation réunit des auteurs qui viennent présenter leurs ouvrages et candidater au prix littéraire, des explorateurs-réalisateurs qui projettent leurs documentaires, des artistes qui viennent animer des ateliers de dessins thématiques sur les carnets de voyage. Le festival s'appuie grandement sur l'imaginaire des voyages et des explorations et prend des formes ambivalentes. En fonction des éditions et des intervenants, cet événement peut tout autant nourrir et renforcer des stéréotypes exotisants tout comme fournir l'occasion de les déconstruire. Lors de l'édition de 2018, une projection-rencontre est organisée autour d'un documentaire réalisé à Tikopia, une île située dans l'archipel des Salomon. Alors que deux étages en dessous, l'exposition *Île de Pâques...* bat son plein, le réalisateur du

documentaire mentionne l'effet qu'a produit sa lecture de l'ouvrage de Jared Diamond. Alors qu'il était coincé dans une tempête de neige dans le Grand nord, il découvre cette théorie de l'effondrement :

*« Ce livre étudiait pourquoi certaines civilisations avaient disparu et d'autres avaient survécu. Il y avait notamment un chapitre qui comparait les choix de civilisation faits sur l'île de Pâques et les choix de civilisation faits sur l'île de Tikopia. Les raisons pour lesquelles ces choix de civilisation faisaient que cette civilisation avait été condamnée à plus ou moins long terme de Pâques. Les choix de civilisation effectués sur l'île de Tikopia qui faisaient que cette île et cette civilisation existaient toujours encore aujourd'hui au XXI<sup>e</sup> siècle. Et donc c'est pendant cette tempête de neige que j'ai imaginé aller en curieux voir quel était ce modèle de civilisation. Alors ce qui me fascinait c'était qu'on parlait bien de civilisation et non pas de tribus en Amazonie ou en Afrique ou dans d'autres régions du monde, en Papouasie. On parlait de modèle de civilisation, c'est-à-dire que... C'était une organisation où tout était prévu, un modèle économique, social, environnemental. Et le préalable de leur modèle de civilisation était prometteur, puisque depuis 3000 ans que cette civilisation existe, leur préalable était d'intégrer dans tous les secteurs de la vie, dans tous les domaines de la vie, d'intégrer leur milieu de vie comme un partenaire, comme un partenaire vivant, qui était consulté à chaque fois. Donc je suis parti voir comment ça marchait en fait ».*

Le propos tenu sur Rapa Nui-Île de Pâques allait ainsi à rebours des intentions de l'exposition. Au-delà du cas de Rapa Nui, c'est plus largement l'opposition faite entre « tribus » et « civilisations » qui est problématique. La projection étant animée par un bénévole de l'association, il n'y a aucun représentant du muséum pour venir contrecarrer ce discours. Après la projection, lors des échanges avec le public, le réalisateur poursuit dans la même veine :

*« Moi, quand j'arrive sur cette île-là, au premier abord, peut-être que c'est aussi une impression... On se dit "merde, ils sont foutus, c'est trop tard, la modernité est arrivée par là". Et en fait, c'est la première sensation que j'ai eue, moi, quand je suis arrivé en 2012. Je vous ai dit tout à l'heure, en préambule, que j'ai entendu parler de cette île dans un livre. Le livre s'appelle Effondrement, c'est un livre de Jared Diamond, je crois que dans la salle certains connaissent. Ce qui est écrit dans ce livre est basé sur les travaux d'un ethnologue qui datent d'une quarantaine d'années déjà. C'est-à-dire que la dernière fois que l'ethnologue a été sur cette île, c'était en 68. Donc c'était un monde un peu idéalisé, une société effectivement pas encore abîmée par l'influence occidentale. Et quand je suis arrivé en 2012, j'ai découvert le monde qu'on voit là, d'une certaine manière. C'est-à-dire encore un monde qui désire encore ardemment cette relation-là mais avec le monde moderne qui débarque, qui est subi d'une*

*certaine manière, par les influences du monde extérieur... Et la réponse à ces influences-là pour s'adapter se trouve dans le monde extérieur aussi. Et donc j'arrive dans cette effervescence-là et cette perte de valeur par rapport à tout ce qui fonde leur civilisation depuis des milliers d'années. Et en fait, je me dis "j'arrive trop tard". »*

Les propos du réalisateur prennent la forme d'un « ethnocentrisme inversé » (BAZIN, 2008 : 59) considérant à regret que « la tradition n'est plus ce qu'elle était » (LENCLUD, 1987) et considérant le changement social comme une forme d'altération d'une société perçue comme anhistorique et intemporelle. De telles affirmations sont dommageables pour l'établissement. En effet, les musées possédant des collections dites ethnographiques traversent depuis plusieurs décennies une crise multiforme qui génère de profondes remises en question. Ainsi, en écho à la suggestion provocatrice de « brûler les musées d'ethnographie » (JAMIN, 1998), Françoise Vergès propose vingt-cinq ans plus tard de les « vider » (2023). Les critiques reprochent notamment aux musées d'enfermer les sociétés extra-européennes dans des représentations essentialistes et figées dans le temps. Ce genre de conférence et de festival crée alors une forme d'ambivalence quant au positionnement du musée concernant l'exotisation des sociétés représentées à travers les collections culturelles.

En deux autres occasions j'ai assisté à des événements qui réunirent un public d'une ampleur similaire à la conférence de Nicolas Cauwe ou au documentaire sur Tikopia : la première lors de l'accueil d'une délégation de représentants kogi, une population amérindienne de Colombie, l'autre lors de la restitution des résultats d'une enquête-collecte menée en Amazonie brésilienne. Ces événements témoignent d'un fort intérêt pour des thématiques classiques de l'anthropologie culturelle. Ils attirent un public assez hétéroclite qui va des étudiants en sciences sociales du campus du Mirail aux retraités des beaux quartiers voisins du muséum. Lors des échanges avec le public, les questions des auditeurs donnent un aperçu de ce qui mobilise leurs intérêts, de ce qui façonne leurs représentations et de ce qui nourrit leurs attentes. Elles peuvent générer des discussions assez vives. Par exemple, à la suite d'une projection du film *Demain je serai un homme* réalisé à l'occasion d'un rite d'initiation tapirapé lors d'une enquête-collecte menée en Amazonie brésilienne, une jeune femme demande le micro pour poser une

question. À notre grande surprise, elle ne s'adresse pas aux intervenants mais à un groupe de femmes âgées assises près d'elle. Elle a entendu l'une d'elles réagir lors d'une scène au cours de laquelle un jeune enfant se fait percer la lèvre inférieure pour lui poser pour la première fois un labret : « quels sauvages » ! La jeune femme lui demande alors de s'expliquer. La dame concernée prend le micro, gênée, et s'excuse du terme qu'elle a employé tout en justifiant sa réaction vis-à-vis de la douleur que cela a dû représenter pour l'enfant. Les deux modératrices du muséum, Sylviane Bonvin-Pochstein pour le service des collections et Meryem Ouertani pour le service de la saison culturelle, reprennent la parole et, avant de passer aux autres questions, soulignent toutes deux que nos sociétés ne sont pas exemptes de ce genre de pratiques : par exemple, de nombreuses jeunes filles se font encore percer les oreilles à un très jeune âge ce qui n'est pas moins douloureux et répond tout autant à des pratiques culturelles partagées sur les critères de beauté et de genre dans nos sociétés. Lors de discussions informelles, Sylviane me raconte qu'à chaque retour d'enquête-collecte au Brésil, les conférences donnent lieu à ce genre de réactions témoignant de représentations très stéréotypées de l'altérité :

*« Tu sais, on présentait les films, il y avait des discussions et il y avait des gens dans le public qui disaient "Ah, mais ce n'est pas des vrais Indiens, ils sont habillés". [...] Là, il y a quand même un problème et des questions à traiter, puisqu'apparemment, pour les gens, être un vrai indien c'est être tout nu avec quelques plumes ».*

Meryem quant à elle me dit « *qu'il ne faut pas être méchant et qu'il faut serrer les dents* » parce que « *c'est à ces gens là qu'on s'adresse* » : ces questions permettent de déconstruire leurs préjugés.

---

## **La mise en spectacle de la culture**

Les imaginaires autour des collections et des populations associées sont alors un ressort de la stratégie de communication du muséum comme en témoigne une employée du service des expositions :

« Quand tu invites Monsieur Kayako et qu'il vient avec sa coiffe, c'est son identité. Mais s'il n'était pas venu avec, on n'aurait pas attiré autant de gens. Au niveau de la communication, ils l'utilisent et c'est toujours ambigu : c'est ça qui est dommage ».

Dans le cadre de l'exposition *Île de Pâques...*, cette stratégie se donne à voir le soir même de l'inauguration. Pour l'occasion, deux reproductions de *moai* coiffés de leur *pukao* furent installés à l'entrée du muséum, encadrant la baie vitrée. L'événement commence en spectacle avec une troupe tahitienne sollicitée pour animer la soirée. Il comprend des chants polynésiens, des danses en ligne de *vahine* et des danses en couple. Dans ses commentaires, le présentateur de la troupe joue de ces attentes qu'il suppose être celles du public : « *Et maintenant pour vous, Mesdames et Mesdemoiselles, le haka !* ». En parallèle, l'un des musiciens tient un stand pour vendre leur CD-ROM. En clôture des discours, une représentante de la communauté *rapanui* intervient pour dire l'importance de l'exposition à faire connaître leur île. Elle offre solennellement un collier de fleurs aux deux représentants de la métropole, au directeur du muséum et au commissaire scientifique.

Un an plus tard, lors de l'inauguration de l'exposition *Oka Amazonie...*, ce principe d'ouverture sous forme de spectacle culturel est repris. Une troupe d'artistes collaborant régulièrement au muséum est sollicitée et des comédiens sont costumés, l'un en jaguar, l'autre en anaconda, déambulant dans la foule jouant chacun leur personnage. Des représentants de différentes communautés autochtones de Guyane sont présents pour l'occasion et c'est une troupe de musiciens venant d'Awala-Yalimapo qui entonne différents chants. Lorsque les discours commencent, le représentant de la métropole entame ainsi : « *L'Amazonie, il n'y a pas beaucoup de gens qui y sont allés, donc le musée vous offre le voyage !* ». Il évoque une région « *mythique pleine de mystère* ». Il justifie le traitement de cette thématique en rappelant que le muséum a élargi sa focale originellement portée sur la nature à celle plus globale d'environnement qui implique donc de porter un regard sur la manière dont « *les civilisations ont évolué et vivent aujourd'hui au croisement entre nature, diversité et technologie* ». Pendant ce temps, les comédiens jaguar et anaconda continuent leurs performances acrobatiques parmi le public. Les discours des représentants de Guyane prennent une tonalité bien plus engagée et donnent à voir un décalage avec l'ambiance festive organisée par le

musée. Ils souhaitent rappeler à la métropole que la France a une Amazonie, que la Guyane existe, qu'elle ne se limite pas à Kourou et combien leurs communautés sont bien souvent oubliées. Une représentante évoque son « *émotion d'être accueillie pour son combat autochtone à faire reconnaître ce qui se fait en Guyane, à préserver la forêt et à appeler à la solidarité entre tous pour cela* ». Un autre mentionne le déplacement de membres de sa communauté au jardin d'acclimatation de Paris, leur mort en métropole, les corps qui n'ont jamais été remis à la famille. Et le jaguar continue ses acrobaties sous l'admiration de certains membres du public qui se désintéressent de son tragique récit. Je partage par la suite mon malaise à ce sujet plus tard dans la soirée avec deux collègues et le responsable du service de médiation qui se disent tous choqués. Ce dernier m'assure que le musée leur avait demandé d'arrêter les déambulations pendant les discours et les chants religieux et il regrette que cette demande n'ait pas été respectée. En effet, à la fin des discours, le concert reprend et les musiciens invitent la cacique brésilienne Tanoné, présente à Toulouse dans le cadre d'une conférence et invitée à participer à l'inauguration, à les rejoindre pour chanter. Elle propose d'entonner un chant sacré destiné « *aux indigènes et aux non indigènes car on a tous besoin du grand esprit* ». La musique commence par des sifflements puis un chant *a cappella* rythmé par des maracas. L'un des musiciens explique en français qu'elle a chanté au sujet du problème des barrages au Brésil. Mais du côté du public, certains regrettent que le rythme ne mette pas assez d'ambiance.

La notion de patrimoine culturel immatériel telle que définie par l'Unesco en 2003 s'est étendue dans l'ensemble des institutions patrimoniales. Les musées sont désormais soucieux de relier leurs collections à tout un corpus de pratiques immatérielles qui y sont associées - récits, chants, cérémonies, etc. S'appuyant sur un essor technologique et numérique croissant, les musées accompagnent ainsi la présentation des objets de témoignages audiovisuels qui les replacent dans leurs contextes d'usage. Les sollicitations d'artistes et représentants des communautés concernées par les collections s'inscrivent dans cette démarche destinée à rendre compte de pratiques vivantes. Comme le montre les deux exemples des soirées d'inauguration des expositions *Île de Pâques...* et *Oka Amazonie...*, ces pratiques immatérielles tendent à devenir des spectacles ambivalents qui mêlent des enjeux d'affirmation identitaire et de divertissement commercial. Il serait à ce titre judicieux

d'explorer plus avant les liens entre les programmations événementielles culturelles des musées et les études sur les mises en spectacle de la culture (BABADZAN, 2009) notamment dans le cadre des festivals régionaux qui revendiquent un renouveau culturel au cours desquels la communauté « s' imagine » (ANDERSON, 2006 [1983]) et « l'autochtonie se fabrique à travers une "mythologie nationale" » sans perdre de vue que lorsqu'elle « fait référence à des populations minorisées au sein des États-nations, l'autochtonie est inhérente au fait colonial » (MUÑOZ, 2023). Les décalages entre l'investissement des communautés et les attentes des publics occidentaux pourraient aussi être éclairés par les études en anthropologie touristique qui analysent la part des imaginaires dans les stratégies de développement économique (MICHAUD et PICARD, 2001 ; LE MÉNESTREL, 2002 ; BOULAY, 2006 ; CHABLOZ et RAOUT [dir.], 2009). La question de l'authenticité s'est aussi posée dans ce cadre éloigné des collections de musée ne concernant plus seulement les objets mais les pratiques culturelles elles-mêmes. Là encore l'opposition entre d'une part une identité véritable et préservée et d'autre part une identité dégradée et perdue reproduit plus largement celle entre le vrai et le faux et conduit à une aporie. Michel Picard analyse plutôt que, « dans la mesure où elle était valorisée à leurs propres yeux par le regard des touristes, leur culture devenait pour les Balinais un objet détachable d'eux-mêmes, susceptible d'être représenté et commercialisé, donné à voir et à consommer — mais aussi, par conséquent, dont ils risquaient de se voir déposséder » (PICARD, 2001 : 122). Autrement dit, les mises en spectacle de la culture relèvent elles aussi d'une logique hybride de recomposition patrimoniale qui deviennent « un capital à faire fructifier » (PICARD, 2001 : 122) mais restent aussi une opportunité de rencontre propice, dans un second temps, à défaire ces mêmes imaginaires qui ont mobilisé les publics.

---

## Chapitre 6 - La coiffe en plastique (MHNT ETH 2018 14 1) et la déconstruction des savoirs

« Et des gens, dans le Xingu, il en existe de toutes sortes : des hommes-caïmans, des colibris qui étaient autrefois humains, des femmes qui avaient eu des poissons pour amants. Les morts en font aussi partie, qui parfois même reviennent un peu à la vie, et tous partagent les mêmes chemins, les mêmes amours, suivent les mêmes étoiles, se baignent dans les mêmes fleuves. Le passé est le présent, et le présent l'actualisation permanente de ce qui a été et de ce qui sera encore ».

Rita CARELLI, *Terre noire*, 2024 : 48.



Figure 11. La coiffe en plastique (MHNT ETH 2018 14 1) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## De la coiffe en plume à la coiffe en plastique

En avril 2019, j'assiste à l'intégration des œuvres dans l'exposition *Oka Amazonie...* Sylviane s'apprête à installer des coiffes en plumes provenant de différentes communautés amazoniennes. Elle a contracté de nombreux prêts auprès de différents musées français : étant donné la fragilité des coiffes et leur sensibilité à la lumière, il faut envisager un roulement tous les six mois pour une exposition prévue sur trois années. Quelques jours auparavant, elle vient de recevoir dans la semaine une coiffe mebêngôkre-kayapó du musée des Confluences qu'elle mettra en regard avec une coiffe pour le moins surprenante fabriquée avec des pailles en plastique de couleurs. Je la découvre pour la première fois et interroge Sylviane à ce sujet : est-ce que l'introduction de ce nouveau matériau pour la fabrication des coiffes est due au fait qu'un grand nombre des perroquets et perruches sont des espèces protégées ? Elle m'explique que cela n'a rien à voir. Effectivement ces espèces sont protégées et la circulation des spécimens animaux vivants ou naturalisés ainsi que des objets fabriqués avec des plumes sont strictement encadrés *via* la Convention sur le commerce international des espèces de faune et de flore sauvages menacées d'extinction (CITES, 1973) plus connue sous le nom de Convention de Washington. Mais en ce qui concerne les populations amazoniennes, elles ont encore le droit de les utiliser. Elles apprivoisent les oiseaux pour récupérer leurs plumes et changent parfois leur couleur par la technique du tapirage. Il s'agit alors ici d'une tout autre histoire. Cette coiffe provient du village de Motukorê, situé en territoire Gorotire, et elle fut collectée par Serge Guiraud dans le cadre du partenariat de son association Jabiru Prod avec le muséum de Toulouse lors d'une enquête-collecte. Dans un village voisin, quelques années auparavant, toutes les coiffes ont accidentellement brûlé peu de temps avant un important cycle cérémoniel. Dans l'incapacité de fabriquer autant de nouvelles coiffes en si peu de temps, la solution qui a été trouvée consistait à remplacer les plumes par des pailles. L'accident a ainsi donné naissance à une nouvelle pratique. Sylviane m'explique ainsi que ce qui comptait avant tout pour la communauté mebêngôkre-kayapó, c'était l'agencement des couleurs sur la coiffe qui est signifiante et permet de s'identifier immédiatement. Elle me précise que les emprunts de matériaux extérieurs sont courants et ne leur posent pas de problèmes.

À Toulouse en revanche, ces collections contemporaines intégrant des matériaux plastiques ne font pas toujours l'unanimité. Un médiateur me confie ainsi que cela a généré un débat au sein de l'équipe. Il me partage son opinion plutôt réfractaire et qui concerne les collections de *ritxoko*, des poupées en céramique peintes réalisées par des femmes Iny-Karajá et dont certaines sont ornées de colliers en perles plastiques :

*« On a eu cette discussion : qu'est-ce qui est traditionnel ? Et qu'est-ce qui n'est pas traditionnel ? Est-ce que c'est vraiment un objet traditionnel ou pas ? Là, c'est traditionnel parce que c'est fabriqué par des populations, mais [...] ils ont des perles en plastique. À la base, les mecs, ils n'utilisaient pas des perles en plastique. [...] Pour moi, le plastique, il est anachronique, d'une certaine manière. Mais après, c'est ma vision de l'objet de collection ».*

J'ai cherché à approfondir la discussion pour déterminer s'il opposait alors sociétés traditionnelles et sociétés modernes, enfermant les premières dans une représentation figée qui devrait rester une image d'Épinal mais sa réflexion était tout autre :

*« C'était vraiment la présence des trucs en plastique qui me gênait. [...] La tradition, elle évolue au contact des autres. Tu vois, les cultures évoluent, c'est le principe de la culture : ça évolue et que ça se transmet.*

- *La tradition, elle peut évoluer mais pas au niveau des matériaux ?*
- *Il y a un problème avec l'Occident et les merdes que produisent les Occidentaux, c'est par rapport à ça. Et le fait que ça vienne polluer d'une certaine manière. Moi je le vois comme ça un peu, c'est polluer. Même si eux, ils vont y trouver un intérêt et te dire "Ouais, les perles là, c'est joli, c'est pratique " ».*

La plupart de l'équipe de médiation est avant tout formée en biologie et en écologie. Le rôle de sensibilisation du musée aux enjeux environnementaux est une composante essentielle du sens que les médiateurs donnent à leur travail. Le fait que des collections contemporaines sont alors constituées de matériaux dont l'impact sur l'environnement est aussi fort que le plastique représente pour eux une sorte de contresens. Cela donne l'impression de cautionner un usage déraisonnable du plastique.

Lors des visites guidées de l'exposition, les visiteurs étaient quant à eux déconcertés par cette coiffe. Dans ma pratique de médiation, j'utilisais leur réaction comme une porte d'entrée sur les différences de perception autour des objets, entre sociétés amazoniennes et sociétés occidentales. Je leur demandais pour cela dans un premier temps ce qu'ils pensaient de cette coiffe par rapport aux autres. Ils mettaient alors en avant des critères de beauté et une hiérarchie de valeur associée. Les coiffes en plumes sont plus jolies et dignes de figurer au musée, la coiffe en plastique n'est pas belle et c'est surprenant de la trouver exposée parmi les autres. Je racontais alors l'histoire des coiffes brûlées à Motukorê et la manière dont les pailles en plastique avaient permis d'en confectionner de nouvelles plus rapidement pour les futures cérémonies. L'enjeu de cette partie de la visite était alors d'expliquer que la valeur de ces coiffes dans nos sociétés, fondée sur la beauté de la plumasserie et sur la rareté de ces collections, est en totale rupture avec la valeur de ces mêmes coiffes pour les sociétés mebêngôkre-kayapó qui leur confèrent une valeur identitaire et cérémonielle. J'élargis mon propos en précisant que ce renversement de valeur est valable pour tous les objets qui nous entourent que nous considérons uniquement comme des biens matériels tandis que les sociétés amazoniennes voient dans chacun d'eux une forme d'agentivité. Il s'agit ici de transmettre de manière adaptée à un public familial les principes de l'animisme (DESCOLA, 1993 et 2005), du perspectivisme (VIVEIROS DE CASTRO, 2009) et des formes relationnelles qu'ils donnent à voir entre humains et non humains (KOHN, 2017). Il s'agit là d'une dimension essentielle que le chargé de projet d'exposition, Stéphane Mountels, a tenté d'insuffler sous différentes formes et notamment en réponse aux remarques de la présidente d'honneur du commissariat scientifique, Lucia Hussak Van Velthem (musée Goeldi, Belém). En juin 2018, alors que Stéphane lui présente le projet d'exposition, elle l'interroge ainsi :

*« Non, mais l'art, chez les Amérindiens, n'a pas seulement une utilité pratique. C'est quelque chose qui va bien au-delà de ça. Il y a toute une agentivité qui vient avec. [...] On ne peut pas parler uniquement d'artisanat, uniquement de matières premières, de savoir-faire, de produits finis. Alors où sont toutes les intentions, où est toute la mythologie, la cosmologie, elle est où ? [...] Quand l'objet est fini, il a un statut social. Il a une personnalité. C'est comme une personne. [...] Et c'est là qu'il commence à agir. Comment il agit ? Il agit par tous les réseaux qu'il peut relier, par son occupation, à quoi il sert. C'est là qu'on voit ses mouvements. Il peut danser, il peut être plus calme, il peut s'étendre comme la presse à manioc, qui est un*

*serpent. Et il peut agir sur les autres objets qui sont les personnes. Donc il n'est jamais un produit fini. C'est là qu'il commence... Et ça, ça serait intéressant ».*

Elle explique que la nasse de pêche qui figure dans la liste des objets à exposer renvoie à une cosmogonie tout aussi riche que n'importe quelle coiffe en plumes et conclut ainsi : « *si le public sort du musée et trouve que ça [la nasse de pêche] c'est aussi beau que ça [la coiffe en plume] et vice versa, c'est gagné* ». Elle recommande alors la chose suivante : « *vous prenez un ou deux ou trois objets. Et de là, vous allez vers tout le cosmos qui entoure ces objets* ». C'est ainsi que ce conseil fut mis en œuvre pour présenter la presse à manioc (MHNT ETH AC 153).

Cette presse ou filtre à manioc est une vannerie du XIX<sup>e</sup> siècle provenant de Guyane où il sert à extraire le jus toxique du manioc amer pour le rendre propre à la consommation (DAVY, 2011). Une autre désignation sous le nom de couleuvre à manioc laisse entrevoir le symbolisme associé au serpent mentionné par Lucia Van Velthem. L'équipe du service des expositions envisage ainsi de faire un double numérique qui prend la forme d'un hologramme 3D central disposé dans la première salle. Le scénographe explique que :

*« l'ambiance sera sombre et un peu ésotérique en lien avec la volonté de transcrire l'animisme et une dimension mythologique. L'idée c'est d'avoir une perte de repères qui perturbe les gens pour les inciter à voir les choses de manière différente. Il y aura des jeux de miroirs et des lumières pour donner une impression d'agrandir l'espace ».*

Là encore, c'est un choix qui présente une certaine ambivalence. À la fois, il joue avec les codes habituels de ce qui va instaurer une mise à distance exotisante - le caractère sombre et ésotérique - tout en le mettant au service d'un ressort cognitif - une perturbation propice à attiser la curiosité et remettre en cause ses présupposés. Une projection par *morphing* met en mouvement l'image de la presse qui prend progressivement la forme de l'anaconda. « *C'est une vision raccourcie de l'animisme mais qui montre l'influence entre la culture matérielle et immatérielle* » précise le scénographe. L'hologramme traduit cette idée d'agentivité de l'objet lié à cet animal incontournable des cosmologies amazoniennes. Dans la même salle, un film d'animation d'un peu plus de deux minutes tourne en boucle et prend la forme d'une discussion entre un Français amazonien et un autre d'hexagone qui confrontent

leurs ontologies respectives (animiste et naturaliste). Des extraits audiovisuels provenant des enquêtes-collectes menées au Brésil donnent à voir la manière dont la presse est utilisée et un conte en image animée relate l'un des mythes d'origine de l'anaconda. Ces divers éléments liés à la presse présentent une autre forme de recomposition patrimoniale qui met en relation un objet patrimonial, un conte, des données audiovisuelles issues d'un terrain d'enquête et des outils numériques de mise en scène.



Figure 12. La presse à manioc (MHNT ETH AC 153) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## **L'acquisition de collections contemporaines : le cas des enquêtes-collectes en Amazonie brésilienne**

Au début des années 2000, Sylviane prend ses fonctions au muséum de Toulouse après une formation à l'École du Louvre et quelques expériences professionnelles en région parisienne et en Allemagne. Les musées français sont alors en pleine mutation, notamment en lien avec le vote de la loi de 2002 qui renouvelle son cadre juridique et revoit ses missions. Les musées d'ethnographie traversent des bouleversements plus importants encore. Si à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle le développement d'un courant d'anthropologie dynamique (BALANDIER, 1951) remettait en cause le manque de prise en compte de l'historicité des sociétés étudiées par les ethnologues, les musées continuaient dans le même temps à diffuser des représentations essentialistes qui ne prenaient pas en compte la question des changements culturels. Fortement contestés à l'échelle internationale, ces musées entrent dans une période de crise à partir des années 1980 qui s'est traduite en France à la fin des années 1990. Un grand remaniement des collections extra-européennes est organisé et distribué dans de nouveaux établissements. Grâce au soutien du président Jacques Chirac, le galeriste Jacques Kerchache (1942-2001) obtient en 2000 l'ouverture du Pavillon des Sessions du Louvre avec plus d'une centaine d'objets qui comptait parmi les chefs-d'œuvre des collections du musée de l'Homme. Ce pavillon préfigurait ainsi le musée du quai Branly dont Jacques Chirac fait le projet culturel majeur de son mandat. Le musée naît de la fusion de deux fonds nationaux majeurs conservés dans des institutions alors considérées comme vieillissantes et à dynamiser : celui de l'ancien musée des colonies qui était devenu le musée des arts d'Afrique et d'Océanie (au palais de la Porte dorée) ainsi que le fonds extra-européen du musée de l'Homme. Il a provoqué une vive polémique lors de sa création et de son ouverture : Kerchache, fervent défenseur de ce qu'il appelle les arts premiers, est à l'origine d'une transformation de leur valeur qui ne tient plus à leur qualité « d'objets témoins » mais à leur aspect esthétique. En tant que musée d'art, le MQB s'ouvre alors aux productions

contemporaines des artistes extra-européens. Il acquiert ainsi des productions proprement artistiques, réalisées dans cette démarche, qu'il expose avec des objets de collections ethnographiques choisies pour leur qualités plastiques et esthétiques.

Amputé de l'ensemble de ses collections ethnographiques, le musée de l'Homme ferme pour rénovation et développe un nouveau programme muséographique qui interroge l'homme sous divers aspects : biologiques (évolution des espèces du genre *Homo*), historiques (collections préhistoriques), anatomiques (collections médicales). Certains objets ethnographiques continuent malgré tout d'être collectés mais selon un chargé de collections rencontré dans le cadre d'un atelier doctoral, le musée de l'Homme n'entre pas en concurrence avec le quai Branly parce que les deux musées ne s'intéressent pas aux mêmes objets. Alors que le MQB intervient plutôt en vente sur le marché de l'art, le musée de l'Homme continue de privilégier les collectes de terrain lorsque les objets entrent dans les axes d'enrichissement des collections sur la thématiques des liens entre sociétés et environnements. Il peut pour cela s'appuyer sur les nombreux laboratoires de recherche toujours hébergés par le MNHN dont le musée de l'Homme est une composante. Dans ce contexte national de remise en cause des modalités d'expositions des objets d'anthropologie culturelle, Sylviane entame, concernant le fonds dont elle est en charge au sein du muséum de Toulouse, une réflexion sur les pratiques d'acquisition à encourager et celles à abandonner. C'est ainsi qu'elle développe les partenariats qui donnent lieu aux enquêtes-collectes menées en Amazonie brésilienne. Lancées officiellement en 2010 après plusieurs années de préparation nécessaires au montage administratif et financier, les enquêtes-collectes mobilisent un partenariat scientifique, muséal, associatif et communautaire autour de six communautés autochtones établies dans le Xingu et le Mato-Grosso et locuteurs de langues :

- gê : les Iny-Karajá et les Mebêngôkre-Kayapó,
- tupi : les Asuriní et les Apyãwa-Tapirapé,
- arawak : les Yawalapiti,
- et des Trumai (isolat linguistique).

Au total, 650 objets contemporains ont été achetés par le musée et huit films ont été réalisés. Il ne s'agit pas ici d'analyser dans le détail ces enquêtes-collectes qui sont au cœur du projet de thèse d'Anouk Delaître, menée en parallèle du mien, et qui ont

par ailleurs fait l'objet de publications par les anthropologues des laboratoires LESC-EREA de Nanterre et PALOC du MNHN concernées par les enquêtes (NAHUM-CLAUDEL, PÉTESCH et YVINEC, 2017 ; DELAÏTRE et ROBERT [DE], 2019 ; ROBERT [DE] et ATHIAS, 2024). Il s'agit plutôt d'en articuler le déroulé en lien avec le principe de déconstruction des imaginaires stéréotypés au musée. Cela se traduit ici par une réflexion nécessaire sur la manière dont les acquisitions viennent les renforcer ou les défaire. Au-delà des acquisitions de nouvelles collections, l'un des intérêts pour le musée consiste aussi à faire appel à l'expertise des communautés amazoniennes pour éclairer les collections anciennes dont les informations sont lacunaires ou erronées. Je m'appuie alors dans ce développement essentiellement sur les présentations que Sylviane a faites de ces enquêtes dans diverses conférences, sur mes observations au cours des temps de rencontres organisées au musée avec différents membres du projet (anthropologues, membres de l'association Jabiru Prod., représentants de communautés amazoniennes venus en délégation) et enfin sur les discussions informelles que ces rencontres ont générées. Les publications déjà évoquées donnent matière à une mise en perspective complémentaire sur les enjeux de l'engagement des communautés amazoniennes dans de tels projets et sur les discussions et débats qu'ils suscitent dans les villages.

Les enquêtes se déroulent entre 2010 et 2017, au rythme d'une par année. Elles sont l'occasion pour Sylviane de faire évoluer la politique d'acquisition du muséum en renouant avec les pratiques de terrain et sortant d'une logique marchande. D'abord, parce que le musée n'a pas les moyens d'acquérir aux enchères. Ensuite, parce que les objets mis en vente sont bien souvent dépourvus de tout contexte documentaire ce qui est en décalage avec les missions d'un muséum. Enfin, parce qu'elle ne souhaite pas cautionner les logiques spéculatives du marché de l'art et préfère défendre une nouvelle démarche qu'elle considère plus éthique. Les collectes ont lieu dans le cadre d'ateliers de transmission intergénérationnelle de savoirs et de savoir-faire qui témoignent d'une attention portée aux voix autochtones dans les processus de patrimonialisation. Bien sûr, la présence de membres de l'association et du musée se trouve discutée au sein des villages et ne fait pas toujours l'unanimité en fonction du contexte. Néanmoins, certaines communautés s'inquiètent des ruptures de transmission dues notamment aux départs des jeunes vers des établissements scolaires situés en ville. En 2012,

lors de l'enquête chez les Yawalapiti, il y avait seulement 19 locuteurs. La perte des chants traditionnels inquiétait certains membres de la communauté qui ont demandé de l'aide pour organiser des ateliers de transmission avec les détenteurs de savoirs. Il s'agissait de les enregistrer et de les transposer sur des lecteurs MP3 ou MP4 pour que les gens puissent s'en imprégner même lorsqu'ils quittent le village : ainsi, les jeunes peuvent les écouter lorsqu'ils sont à l'internat et se préparer pour les cérémonies rituelles à venir. Ces pratiques témoignent du rôle que peut tenir le numérique dans la revitalisation des savoirs (VAPNARSKY, 2020 et 2021 ; PIERREBOURG [DE], 2024). Les Trumai connaissent une situation similaire autour des rituels du Hopep dont ils sont les maîtres mais qu'ils ne célébraient plus tandis que d'autres groupes voisins l'ont intégré dans leur pratique (VIENNE [DE], 2005 et 2011). Parmi les Tapirapé naît l'envie de créer chez eux un musée qui leur est destiné, un lieu de patrimonialisation de leurs savoirs et savoir-faire. Les enquêtes-collectes du muséum s'inscrivent alors dans un contexte plus global de redéfinition des patrimoines amazoniens par les communautés elles-mêmes : elles décident de ce qui est représentatif de leur culture, de ce qui doit être conservé et transmis, de ce qui doit l'être seulement au sein de la communauté et ce qui peut être montré en dehors et dans les musées occidentaux. En cela, la démarche initiée au muséum de Toulouse pose aussi la question de la place et du rôle des musées dans les circuits de production et de légitimation des patrimoines.

Les collectes sont soigneusement documentées : chaque objet est associé au nom de la personne qui l'a réalisé. Des entretiens filmés permettent d'explicitier ce que la personne a voulu représenter. Les collections contemporaines donnent à voir aussi bien un répertoire de formes, de mythes et de scènes de la vie quotidienne. L'exemple le plus évocateur est celui de l'acquisition pour le muséum d'un ensemble de plus de 80 *ritxòkò*, des figurines en céramique iny-karajà, une production désormais classée au titre du patrimoine culturel immatériel à l'échelle nationale depuis 2012 (MORAIS DE ANDRADE et DUARTE CÂNDIDO, 2022). Sylviane témoigne ainsi dans un article écrit avec Nathalie Pétesch (LESC-EREA, Nanterre) de la manière dont cette collection et les témoignages recueillis permettent de documenter l'évolution des pratiques artistiques :

« Les statuettes sont devenues la principale vitrine de la culture iny karajà vis-à-vis de l'extérieur. Pour le Muséum, il s'agissait d'illustrer avec les collections l'évolution de cet art iny karajà entre une « phase ancienne » et une « phase moderne » opérée à partir du milieu du 20<sup>e</sup> siècle. C'est notamment de cette évolution que nous parle [la céramiste] Mahuaderu [Karajà] tour à tour chez elle, entourée d'autres femmes céramistes de différentes générations, face aux photos de *ritxoko* anciennes gardées dans les musées, puis sur le chemin du lieu de collecte de l'argile » (BONVIN-POCHSTEIN et PETESCH in ROBERT [DE] et ATHIAS, 2024).

Le récit de la céramiste Mahuaderu Karajà donne à voir les enjeux commerciaux dans lesquels est inscrite la production de ces statuettes devenues vitrines patrimoniales :

« J'ai appris la céramique avec ma mère en la regardant me faire des poupées en argile et des petits pots. J'ai joué avec ces petits objets en céramique quand j'étais petite. A cette époque dans les années 1940/50, les femmes faisaient des pots et des plats en argile cuite et des petits *ritxoko* [statuettes] pour leurs enfants. Puis elles ont commencé à échanger leur céramique avec les tori, "les blancs", contre des morceaux de tissu et d'autres objets. [...] J'ai commencé à faire des figures traditionnelles comme le faisaient ma mère et les anciennes céramistes puis j'ai copié des femmes comme Xurere qui ont innové en faisant des bras et des jambes aux *ritxoko*. Ensuite les céramistes ont innové à la demande des tori [...] ; il fallait montrer "comment vivent les Karajà" et les "histoires karajà" J'aime bien faire des *ritxoko* de personnages anciens car je connais beaucoup d'histoires que m'ont racontées ma mère et mon oncle Watau. C'est moi qui ai créé les personnages à plusieurs têtes. Quand une femme crée un nouveau *ritxoko* et qu'il se vend bien, il est adopté par les autres céramistes » (témoignage de Mahuaderu Karajà, BONVIN-POCHSTEIN et PETESCH in ROBERT [DE] et ATHIAS, 2024).

Les collectes s'accompagnent en effet d'enregistrements audiovisuels qui sont au cœur de la démarche : les vidéos deviennent un support de patrimonialisation et de restitution numérique. C'est l'association Jabiru Prod. qui fournit le matériel et assure la formation des jeunes. Les thématiques sont choisies collectivement au sein du village et les séquences soumises à validation par les anciens. Les Iny-Karajà du village de Santa Isabel (*Hawalo mahadu*) ont par exemple choisi leur rituel d'initiation masculine, le seul qui peut être visible par des non indigènes, et les *ritxòkò* en tant que ces figurines en céramique poupées faisaient déjà l'objet d'une valorisation au titre du patrimoine culturel immatériel depuis 2012. Nathalie Pétesch précise que :

« Pour les Karajá, l'acte de se filmer soi-même, caméra au poing [...] constitue en effet le couronnement d'un mouvement de reconquête de leur image, volée et dégradée par les Blancs et les groupes indigènes voisins » (NAHUM-CLAUDEL, PÉTESCH et YVINEC, 2017 : 65).

Pour des raisons financières, le montage est réalisé à Toulouse mais à partir de *rushes* et d'une écriture choisies par les communautés. La question de l'archivage, de l'indexation et de l'accessibilité des données audiovisuelles est au cœur de nouveaux projets qui mobilisent le muséum et les laboratoires LISST-CAS de Toulouse et DICEN de Paris et Nanterre. Les images et les enregistrements produits sont conservés en plusieurs exemplaires : dans les villages où se sont déroulées les enquêtes, à la FUNAI (Fondation nationale des peuples indigènes, un organisme public relevant du gouvernement fédéral brésilien), au sein de l'association Jabiru Prod et au muséum de Toulouse. Ces données audiovisuelles alimentent les bases de données internes du muséum mais doivent donner lieu à une mise en conformité avec le règlement général sur la protection des données (RGPD). Les films produits sont diffusés au musée mais également dans les villages avec un double objectif : transmettre les savoirs au sein des communautés et contrôler leur image à l'extérieur.

Validé pour se dérouler sur huit années, ce projet d'enquête-collecte prend fin à Toulouse en 2017 mais se poursuit à Lyon selon la même méthodologie. Marie-Paule Imberti, chargée de collections au musée des Confluences, prolonge alors ce travail qui devient mutualisé dans l'idée de compléter les fonds de Toulouse et de produire une exposition commune. Cette dynamique partenariale entre les deux établissements ne se limite pas à ce projet mais s'inscrit dans le long cours. Lors de la présentation en interne du projet d'exposition *Magies, sorcelleries*, co-produit par les deux établissements, la chargée de projet du muséum présente ainsi le musée des Confluences comme un « *établissement-frère* ». Cette forme d'entraide est radicalement opposée à la situation dans le Xingu qui présente des logiques concurrentes à divers niveaux. Au sein des communautés amazoniennes, les emprunts culturels entre diverses communautés renouvellent des conflits parfois anciens et font naître des rivalités autour d'enjeux patrimoniaux. Nathalie Pétesch raconte ainsi comment, dans les années 1980, dans le cadre de la lutte politique pour la souveraineté de leur territoire, les Mebêngôkre-Kayapó voisins utilisaient les

Iny-Karajá comme une figure « repoussoir » pour valoriser leur culture (NAHUM-CLAUDEL, PÉTESCH et YVINEC, 2017 : 52-53). C'est aussi une dynamique qui entre en jeu dans le cas du rituel hopep des Trumai qui craignent qu'il soit volé par d'autres communautés. Ces tensions ont des implications très concrètes sur les terrains des anthropologues : Nathalie Pétesch et Pascale de Robert me font part des impossibilités de travailler avec d'autres groupes au risque d'éveiller les jalousies et d'exacerber ces rivalités. Cela se traduit désormais dans les collaborations croissantes entre communautés amazoniennes et musées : Sylviane m'informe ainsi du fait que différents projets sont en concurrence.



Figure 13. *Ritxòkò*, céramique iny-karajà (MHNT ETH 2011 17 58) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## **Observation, questionnement et remise en question au coeur de la démarche pédagogique**

Les pratiques pédagogiques mises en œuvre par les médiateurs du musée de Toulouse s'inscrivent dans une logique de transmission située où le questionnement, l'interactivité et la réflexivité structurent l'expérience d'apprentissage et participent de l'effort de déconstruction des imaginaires. L'une des caractéristiques consiste en effet à solliciter les visiteurs et leur propos devient un point d'entrée dont les médiateurs se saisissent pour dérouler progressivement leur visite. C'est plus particulièrement au cours de la saison Île de Pâques que j'ai pu l'observer dans la mise en œuvre des visites familiales et des offres scolaires.

Le 22 juin 2019, j'ai ainsi suivi les visites de deux collègues : Grégoire, un médiateur titulaire de l'équipe formé en écologie et Violette, l'une des étudiants contractuels qui se forme à la médiation culturelle et artistique. Tout au long de leurs visites, à chaque fois qu'ils arrivent dans un nouvel espace, ils se mettent d'abord à questionner leur groupe pour les inciter à observer ce qui les entoure ou partager leurs pensées. Ils lancent ainsi des dynamiques interactives propres à chaque visite. Violette m'explique ainsi :

« Au début de chaque espace, je pose une petite question pour les faire participer et repérer leurs centres d'intérêt. Après je vais adapter, c'est en fonction de ce qui va les intéresser. S'ils me posent des questions sur un aspect que je n'aurais pas forcément abordé, je m'adapte donc ça change souvent ».

Ainsi, dans la première salle qui mettait en scène la fascination occidentale pour Rapa Nui - Île de Pâques et la construction de cette aura de mystère, Grégoire et Violette interrogeaient les visiteurs sur leurs représentations : que connaissent-ils de l'île de Pâques ? Quelles images leur viennent en tête à l'évocation de son nom ? Peut-être ont-ils déjà vu des documentaires sur le sujet ? Dans la deuxième salle qui évoquait de manière globale l'histoire du peuplement polynésien, Violette expliquait que l'île était distante d'environ 4000 kilomètres de toute autre île habitée et

demandait alors aux visiteurs d'où pouvaient venir les habitants ? Comment ont-ils pu se repérer lors de la navigation ? Un peu plus loin, une grande illustration évoquait également le couvert forestier originel de l'île qui contraste avec les images actuelles qui défilaient sur un écran au-dessus de nos têtes. Comment expliquer cette déforestation ? Les médiateurs font aussi remarquer que les *moai* tournent le dos à la mer, contrairement à la représentation véhiculée dans les dessins de Pierre Loti : pourquoi cette position, que peut finalement représenter le *moai* ? À chacune des questions, les visiteurs jouent le jeu. Bien sûr, il leur arrive de se tromper : certains émettent ainsi l'hypothèse que les Rapanui viennent d'Amérique parce que c'est le continent le plus proche. Mais leurs observations et déductions se font souvent assez justes : si les *moai* tournent le dos à la mer, c'est probablement pour protéger les terres et les habitants alors les *moai* pourraient représenter des figures d'ancêtres. Il s'agit avant tout pour les médiateurs de s'adapter à leurs visiteurs et de nouer une forme de dialogue au sein du groupe. Lors de mon entretien avec Violette après sa visite, elle m'explique ainsi l'idée qu'elle se fait de son rôle de médiatrice. Pour elle, le médiateur n'est pas le seul détenteur de savoir. Elle se souvient avoir eu un jour dans son groupe une personne qui était déjà allée quatre ou cinq fois sur l'île et qui a pu rajouter des choses grâce à cette possibilité de dialogue. Pour Violette, même si elle reste dans la position de celle qui détient les connaissances, il s'agit de rester à l'écoute du groupe. La visite doit pouvoir donner lieu à un échange humain évolutif et réciproque où elle peut aussi apprendre des autres. Grégoire lui aussi valorise la dimension participative. Il s'agit pour lui de trouver un équilibre entre informations à transmettre et le fait de rendre le contenu scientifique facile à expliquer.

Prenons l'exemple détaillé de la manière dont il évoque le fac-similé du moai Hoa Hakananai'a réalisé à partir de l'original conservé au British Museum dont il considère qu'il s'agit de la pièce maîtresse de l'exposition alors qu'il me confie qu'il « *n'aime pas le principe des copies en fait* ». Finalement, tout comme Lucile face à Punch, il demande d'abord au public : « est-ce un vrai ou un faux ? ». Il parle ainsi de la nouvelle technique d'impression en 3D qui a permis de réaliser cette copie en taille réelle. Il explique aussi que le *moai* original est tellement important que le British Museum ne le prête pas et qu'il a fallu des mois de négociation pour obtenir l'autorisation de réaliser le fac-similé. Il précise aussi que d'après le commissaire

scientifique, en dehors de la patine, les détails sont exactement les mêmes. Il indique que ce *moai* est particulièrement intéressant pour retracer l'histoire spirituelle et l'histoire récente de l'île. Il demande aux visiteurs s'ils ont une idée de la raison pour laquelle les habitants ont commencé à sculpter des *moai* :

« *Qu'est-ce que le moai peut représenter ?*

- Un jeune garçon : *c'est peut-être un dieu ?*
- Le médiateur : *pas tout à fait ça.*
- Un autre visiteur : *un ancêtre ?*
- Le médiateur : *en fait, c'est un mix des deux. Ce sont des ancêtres qui ont été divinisés ».*

Il évoque aussi l'appropriation du *moai* par l'armée anglaise qui a volé la statue sur place alors qu'elle recevait encore un culte, c'est ainsi qu'elle est arrivée au British Museum. Et de dire, sur un ton léger, « *On les connaît les Anglais* » puis de compléter « *sauf qu'on l'a fait aussi, alors on n'a pas de leçon à donner* ». Il évoque l'actualité de la demande de restitution du *moai* par les Rapanui et il fait le lien avec l'actualité du rapport de Felwine Sarr et Bénédicte Savoy (2018) pour ouvrir une discussion sur les restitutions : « *Allez-y, vous pouvez répondre, les musées ne sont plus susceptibles là-dessus maintenant* ». Et il regrette presque que les visiteurs soient déjà convaincus du bien-fondé des démarches de restitution :

« *J'aimerais bien des fois avoir des gens qui sont contre, j'aime bien quand les gens sont pas d'accord et que la visite les fait réfléchir. Ça pimente le débat ! Il faut qu'il y ait une place pour tout le monde : parfois les gens peuvent être juste dans une forme de maladresse et il faut toujours être dans l'explication* ».

De son côté, Violette reconnaît qu'elle a déjà eu dans ses visites des personnes un peu hargneuses qui avaient du mal à remettre en cause les anciennes théories qui circulaient autour de la construction des *moai*. Dans ce cas, elle a dû expliquer plus longuement et précisément les arguments qui ont été avancés pour les réfuter. Elle se souvient particulièrement d'un monsieur qui était venu la voir en fin de visite et avec qui elle a refait le tour de l'exposition :

« *Il est resté très mitigé sur certains trucs mais j'ai fini par le convaincre au moins sur les théories autour des moai. J'ai quand même réussi à faire basculer un peu sa pensée. C'est*

*souvent comme ça, jamais quelqu'un ne reste campé entièrement sur ses positions sans s'ouvrir aux nouvelles théories ».*

La remise en cause du récit de l'« effondrement écologique », popularisé par Jared Diamond, est aussi au cœur de ces discussions. Le principal challenge des médiateurs consiste alors à témoigner de l'adaptation réussie des techniques agricoles suite à la déforestation de l'île et expliquer que cette dernière a précédé l'effondrement démographique dont les causes sont davantage à chercher dans l'histoire coloniale - les déportations forcées et l'introduction de maladies exogènes - que dans une supposée incapacité de la société *rapanui* à gérer son environnement. La remise en question des imaginaires, des stéréotypes, des préconceptions et des théories scientifiques controversées s'effectue ainsi sans opposition frontale mais plutôt par apports progressifs, illustrés, argumentés, et contextualisés. Elle consiste à ouvrir un espace réflexif qui prend acte du caractère construit, révisable et situé des savoirs.

Avec les publics scolaires et en particulier le jeune public (3-6 ans), la dimension participative et interactive repose en grande partie sur des formats ludiques : le jeu, les énigmes, la manipulation d'objets. Cet aspect était déjà perceptible dans la visite menée par Lucile autour de la taxidermie qui proposait des petites missions pour dynamiser le groupe. J'ai aussi pu l'observer lors de la conception des offres scolaires pour *Île de Pâques* et lors de la mise en œuvre des visites. De manière générale, cette approche pédagogique et ludique repose sur l'engagement des sens, du corps et de l'imaginaire pour susciter une forme d'appropriation active des savoirs. Elles permettent aux enfants, sous la surveillance des adultes dont l'accompagnement joue aussi un rôle central dans leur implication, d'incarner un rôle actif dans la production du sens. Ils sont encouragés à s'exprimer, poser des questions, formuler des hypothèses, toucher les objets des collections pédagogiques, sentir des odeurs d'animaux ou de plantes qui ont été reconstitués en parfums de synthèse, écouter des cris d'animaux ou des sons d'instruments, etc. L'offre de cycle 1 proposait une visite articulée autour d'un *moai* triste parce qu'il est loin de chez lui et qu'il a perdu tous ses souvenirs - éparpillés dans l'exposition - et donc toute son énergie. J'ai eu l'occasion de suivre Fiora avec son groupe. Le *moai* triste est en réalité un bocal en verre qui a la forme d'un *moai* - de nombreuses

enseignes discount en vendent comme objet de décoration à petit prix. Les enfants acceptent alors de l'aider à les retrouver en remplissant des petites missions qui leur font parcourir l'exposition. Par groupes, ils reçoivent la photo d'un objet à retrouver dans l'exposition : un bateau, un hameçon, une coiffe à plumes, une poule, un requin, une forêt, etc. Lorsque les enfants reviennent après avoir trouvé l'objet, Fiora les invite à s'exprimer dessus : pourquoi c'est important d'avoir un bateau quand on vit sur une île ? À quoi le hameçon peut servir ? Elle donne aussi quelques explications complémentaires : les coiffes sont par exemple réservées aux rois, tout le monde n'a pas le droit d'en porter. Grâce à leur découverte de l'objet et leurs réponses, les enfants reçoivent une boule de couleur qui fait office de souvenir retrouvé à mettre dans le bocal-*moai*. Une fois rempli, il est temps de réunir l'ensemble du groupe autour de lui. Les enfants sont invités à répéter une incantation magique : le mot *mana* - cette forme d'énergie qui investit les êtres et les choses dans les ontologies polynésiennes - répété plusieurs fois. Alors que les enfants répètent ce mot, y mettant de plus en plus d'énergie, Fiora allume discrètement une petite diode lumineuse cachée dans le couvercle et qui illumine le bocal, diffusant l'ensemble des couleurs. Fiora explique que cela signifie que le moai a retrouvé son énergie. Il se souvient désormais de tout l'histoire de l'île grâce aux boules de couleurs.

En ce qui concerne l'offre de cycle 3, j'ai suivi une visite effectuée par Grégoire. Il regroupe la classe devant la carte de l'île et en fait une rapide présentation. Il raconte que l'île de Pâques est isolée au milieu de l'océan et que c'est la raison pour laquelle elle est entourée d'autant de mystères. Il précise qu'aujourd'hui, les scientifiques ont réuni beaucoup d'informations et continuent de repousser ses mystères toujours plus loin. Mais il leur dit que faire une visite où il leur donnerait toutes les réponses à tous les mystères serait ennuyeux. Les enfants vont donc devoir faire le travail eux mêmes. La classe est divisée en cinq groupes chargés de résoudre chacun un mystère de l'île qui est posé sous forme de question dans leur livret accompagnateur : qui a découvert l'île de Pâques ? Y a-t-il une forêt sur l'île de Pâques ? Qu'est-ce qu'un *moai* ? Qu'est-ce que le Rano Raraku ? Qu'est-ce que le culte de l'homme-oiseau ? Ils doivent résoudre des petites énigmes qui leur permettront de trouver la juste réponse à leur question-mystère. Grégoire passe alors dans les groupes pour s'assurer qu'ils sont en bonne voie et les orienter

un peu si besoin. À la fin du temps imparti, la classe est à nouveau réunie devant la carte. Les groupes se succèdent pour expliquer eux-mêmes à leurs camarades les réponses qu'ils ont trouvées sous le contrôle de Grégoire qui les aide à s'exprimer ou apporte ensuite des précisions. Ainsi, bien avant les explorateurs européens, ce sont d'abord les Polynésiens avant les navigateurs européens qui ont découvert l'île. Il existait bel et bien une forêt tropicale dense constituée principalement de palmiers avant d'être détruite à la fois par des facteurs climatiques, l'importation de nouvelles espèces animales et son exploitation en bois de construction. Les *moai* sont quant à eux des représentations d'ancêtres divinisés et leur rôle consistait à protéger la population. Le Rano Raraku est un volcan-carrière formé de tuf qui servait de site d'extraction pour faire les grandes statues. Par la suite, il est devenu lui-même un lieu de cérémonie. Les enfants font à ce moment-là le lien avec les *moai* évoqués par le groupe précédent. Enfin, le dernier groupe évoque le changement de culte des ancêtres pour celui de Make-make, une divinité unique et de son représentant terrestre l'homme-oiseau, désigné au terme d'une grande course annuelle. Grégoire aborde ensuite en conclusion l'histoire coloniale de l'île. Il leur explique que les Rapanui ont beaucoup souffert : un grand nombre a été déporté, des étrangers sont venus installer un élevage de moutons, ils ont été parqués dans une seule ville. Mais il termine en précisant que tout ça c'est derrière eux et que désormais c'est une île très touristique. Leur nouveau défi consiste à gérer les conséquences du tourisme : comme c'est une petite île, de la taille de la ville de Toulouse, les ressources sont limitées et désormais le nombre de visiteurs est encadré. Comme il reste encore un peu de temps, il ouvre le caddie de médiation et fait circuler différentes roches volcaniques : pierre ponce, tuf, obsidienne. Enfin, il fait en sorte que le groupe s'applaudisse pour se féliciter de son bon travail.

Lors des visites familiales comme lors des offres scolaires, les médiateurs mettent les visiteurs dans une posture dynamique qui privilégie leurs observations qu'il vient guider progressivement. Le muséum reçoit un public majoritairement familial et il s'agit alors de donner une place aux enfants : en impliquant les enfants, ils touchent aussi les parents. L'inverse n'est pas aussi efficace : même si les parents sont intéressés par un objet, un cartel, un échange avec les médiateurs, il suffit que les enfants s'ennuient ou s'agitent pour changer leur dynamique de visite. Placer les enfants au cœur des pratiques de médiation relève alors d'une démarche

très inclusive qui requiert une grande capacité d'adaptation de la part des médiateurs. Leur posture n'est pas celle d'un guide-conférencier qui diffuse des contenus de manière unilatérale, ni celle d'un animateur qui crée du divertissement. Ils doivent trouver un équilibre entre ces deux pôles, s'adaptant sans cesse à leurs publics mais aussi aux contraintes de leur environnement : le taux de fréquentation des espaces, la durée des offres, les espaces disponibles. Ils créent un mouvement permanent entre objets, savoirs, visiteurs, un jeu d'aller-retour où se joue la possibilité de s'interroger, de douter, de remettre les certitudes en question.



Figure 14. Le masque apyãwa-tapirapé (MHNT ETH AC 1732) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## La notion d'authenticité au muséum

Au muséum d'histoire naturelle de Toulouse, la notion d'authenticité ne se laisse pas aisément circonscrire. Elle relève de nuances d'interprétation dans lesquelles interviennent la provenance des objets, leur matérialité et les pratiques discursives qu'ils génèrent. Si les collections naturalisées sont des recompositions patrimoniales au caractère hybride, certaines collections culturelles peuvent aussi correspondre à cette définition. Lorsqu'elles sont conçues à destination des collectionneurs et des musées ou plus largement à des acheteurs étrangers, la valeur de ces objets peut s'en trouver déprécier. En 1941, dans son *Île de Pâques*, Alfred Métraux rapporte un récit qui tomberait aujourd'hui sous le coup de sanctions pénales pour trafic illicite :

« Un assez beau garçon, Pedro Atam, ayant appris que nous nous propositions de rester dans son île, nous demanda le motif de notre séjour. Nous lui expliquâmes que nous étions des archéologues en quête de choses anciennes. Il nous comprit sans peine et déclara d'un ton détaché : "Des objets anciens, il n'en est plus beaucoup et il faudra du temps pour les chercher. Mais soyez sans inquiétude, on vous en fabriquera autant que vous en voulez. Tout ce que vous souhaitez, on vous le donnera. Chez vous, personne ne fera la différence." Pedro, avec sa moustache et sa belle prestance, nous apparaissait au seuil de ce monde nouveau comme Satan venu nous induire en tentation. Nous déclinâmes son offre, tout en formulant le vœu que les pièces que ses compatriotes nous offriraient fussent réellement anciennes » (MÉTRAUX, 1941 : 13).

Les falsifications de biens patrimoniaux reposent sur des logiques similaires de personnalités locales qui, comme Pedro Atam, cherchent à tirer profit de l'intérêt des collectionneurs comme des touristes (CANGHIARI, 2020). À l'instar de Métraux, les musées européens cherchent à les tenir à distance. Pourtant, ils sont nombreux à détenir des collections fabriquées à leur intention. C'est le cas des masques tawa apyãwa-tapirapé : ils sont présents dans la plupart des grands musées européens avec peu d'informations associées. Lors de l'enquête de terrain menée dans un village apyãwa-tapirapé, Sylviane a pu montrer des photographies de celui qui est

conservé à Toulouse (MHNT ETH AC 1732) et ainsi recueillir une documentation plus précise. Fabriqués en secret dans la maison des hommes par les membres de la société des oiseaux, ces masques sont censés représenter les guerriers ennemis Iny-Karajá ou Mebêngôkre-Kayapó tués au combat et interviennent lors d'un cycle rituel au moment de la fête du tawa dont il porte d'ailleurs le nom. À l'issue de ces rituels, les masques sont très chargés symboliquement d'une force qui peut être maléfique. Les plumes les plus belles sont alors conservées pour être réutilisées mais à la fin du rituel les masques doivent être détruits. Si de nombreux musées européens ont acquis en vente publique ces masques, c'est par l'intermédiaire d'un même marchand installé sur place qui les achetait auprès de vendeurs Apyãwa-Tapirapé. Ils sont réalisés selon les mêmes techniques mais ne présentent pas de charge symbolique. En effet, les couleurs ne correspondent pas à l'identification d'un ennemi Iny-Karajá ni Mebêngôkre-Kayapó. Ces masques n'ont jamais été utilisés dans ce cycle : ils constituent une production spécifique destinée à alimenter le marché européen. Sylviane évoque une période de « *règne des galeristes qui voulaient des objets en plumes mais sans chercher plus loin l'origine* ». D'après Clifford James, certaines productions du « Tiers Monde » sont ainsi reléguées par des « puristes » à un simple statut commercial et touristique qui les privent de toute valeur culturelle et les placent hors du cadre de l'authenticité attendue des objets extra-européens. C'est précisément l'un des enjeux de la démarche des enquêtes-collectes : dépasser l'alternative entre objets authentiques et objets touristiques pour reconnaître les productions contemporaines comme porteuses d'une valeur patrimoniale propre, y compris lorsqu'elles sont faites pour la vente, comme l'illustre la collection des figurines Iny-Karajá acquise par le muséum.

Il me semble que la posture d'un établissement comme le muséum diffère de celle des musées d'arts. Les critères d'authenticité, de beauté, de rareté sont relativisés tant que les objets présentent une valeur scientifique et documentaire. D'après Yves Bergeron, les musées européens, au contraire des musées américains, ont tendance à développer une muséographie centrée sur l'objet plutôt que sur le récit (BERGERON, 2010). Il me semble qu'au-delà des considérations géographiques, cette opposition existe aussi entre musées d'arts et les musées de sciences. Dans les premiers, la focale sur l'objet rend la question de l'authenticité beaucoup plus saillante que dans les seconds. La question de l'authenticité n'est

donc pas seulement une affaire de matériau ou de forme, mais aussi de regard, de contexte, de discours, et de reconnaissance par un tiers légitime. Emanuela Canghiari précise ainsi :

« De fait, l'authenticité d'une œuvre ne dépend pas seulement de ses caractéristiques intrinsèques, mais aussi des agents qui lui reconnaissent cette valeur. L'accréditation relève alors du statut social et de l'expertise de la personne, ce que Ricardo Roque [2015] appelle l'économie de la crédibilité. On a recours à l'avis d'experts comme les agents des musées, dont la légitimité est confirmée par leur rattachement à une institution importante » (CANGHIARI, 2020 : 167-168).

Au-delà de la matérialité des objets, les pratiques de médiation posent la question de l'authenticité des savoirs, d'autant plus lorsque des éléments de fiction se mêlent aux informations sur les objets. Les connaissances présentées dans les expositions sont issues d'un long processus de traduction – depuis la recherche scientifique jusqu'à leur mise en forme pédagogique. Elles donnent à voir des processus de transformation des savoirs qui les adaptent et les orientent. Dans la perspective scientifique qui est celle du muséum depuis son ouverture, les opérations de simplification peuvent être considérées hors du service de médiation comme une dénaturation des contenus ce qui vient en disqualifier la pertinence. C'est nier que ces simplifications notionnelles en fonction des catégories de publics font entrer en jeu des compétences spécifiques d'adaptation aux capacités d'apprentissage et d'attention des enfants. Il s'agirait alors « d'écologiser les savoirs » plutôt que de leur apposer une même grille d'analyse puisque « [s]'il s'agit d'écologiser et non plus de moderniser, il va peut-être devenir possible de faire cohabiter un plus grand nombre de valeurs dans un écosystème un peu plus riche » (LATOUR, 2012 : 23). En suivant Bruno Latour, il faut envisager qu'il existe au musée une pluralité de modes d'existence de ces savoirs dont les conditions de véridiction sont différentes :

« En comparant deux à deux des conflits de valeurs - le scientifique et le religieux par exemple, ou le droit et le politique, ou le scientifique et le fictionnel, etc. - nous allons nous apercevoir très vite qu'une grande partie des tensions [...] vient de ce que l'on utilise pour juger de la *véracité* d'un mode les conditions de véridiction d'un autre mode. Évidemment, cela suppose [...] que l'on accepte le *pluralisme* des modes et donc la *pluralité* des clefs par lesquelles on juge de leur véracité ou de leur fausseté » (LATOUR, 2012 : 29).

Si l'enjeu consiste alors à extraire le musée du paradigme scientifique pour y faire cohabiter une plus large palette de savoirs, reste à savoir comment les mettre en dialogue par delà leurs différences de registres :

« Il se trouve en effet que chaque mode définit, le plus souvent avec une stupéfiante précision, un mode de véridiction qui n'a *rien à voir* avec la définition épistémologique du vrai et du faux et qui mérite pourtant les qualificatifs de vrai et de faux. [...] Il est donc bien possible, pour au moins le cas de la preuve savante et celui du moyen de droit, de distinguer deux phénomènes : d'un côté, la détection de la différence entre vrai et faux à *l'intérieur* de l'un des deux modes et, de l'autre côté, la distinction des usages *différents* du vrai et du faux selon le mode choisi » (LATOURE, 2012 : 66-67).

La nouvelle définition proposée au vote lors de l'assemblée générale de l'ICOM à Kyoto en 2019 introduisait l'idée que les musées étaient des lieux de « démocratisation inclusifs et polyphoniques ». Cette définition ne fut pas adoptée et suscita un vif débat. Des craintes surgissent pour une partie de la communauté professionnelle qui considère que le musée doit se porter garant d'un récit authentique (RAOUL-DUVAL, 2019). La notion de polyphonie, qui fait écho au principe de pluralité de savoirs, est jugée à risque. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le monde savant fut ainsi traversé par l'un des conflits de valeur évoqué par Latour, celui entre les mondes scientifique et religieux. Les découvertes croissantes de sites paléontologiques et préhistoriques ont remis en question les âges supposés de l'humanité et de la création du monde jusqu'alors définis à partir de la Bible. Les savoirs scientifiques dans ces disciplines se sont constitués en opposition avec les récits religieux. En France, le mouvement révolutionnaire de nationalisation des biens de la noblesse et du clergé, à l'origine de la constitution des collections publiques, est un facteur décisif de l'exclusion des musées des récits valorisant les dimensions symboliques royales ou culturelles. Une vierge à l'enfant ou une chasse reliquaire présentées au musée du Louvre ne sont pas destinés à recevoir les prières des fidèles de la même manière que si elles étaient disposées dans une église. Or, dans les musées d'arts extra-européens et de civilisation, de nouvelles pratiques muséales de collaboration avec les communautés d'origine font entrer ces registres narratifs. La pluralisation des savoirs pose alors la question d'une transformation profonde du rôle social du musée. S'il devient un lieu d'articulation

entre des savoirs polyphoniques, il est nécessaire de tenir compte des rapports de pouvoir qui les traversent.

---

## III. Savoir-dire : patrimoines situés

Inciter à concevoir les savoirs hors du prisme naturaliste qui a façonné les musées et à les pluraliser pour donner à voir d'autres ontologies, d'autres cosmogonies et d'autres *umwelt* implique de tenir compte de la manière dont ils sont « situés ». Les savoirs sont toujours produits depuis une perspective donnée et traversés par des relations de pouvoir (HARAWAY, 1988 : 576) qui ont des incidences significatives notamment sur le plan politique. Transposée dans le contexte muséal, la notion de patrimoines situés invite à prendre en compte les tensions traversant l'institution lorsqu'il s'agit de mettre en dialogue des récits potentiellement contradictoires. Comment concilier la volonté de transmettre, d'informer, d'émouvoir, de sensibiliser ou encore de se positionner tout en tenant compte des cadres hiérarchiques, administratifs et politiques contraints ?

Cette dernière partie s'intéresse alors à la manière dont le musée parvient - ou non - à mettre en œuvre une articulation de récits pluriels autour de ses collections, en particulier lorsqu'il s'agit d'aborder des enjeux sensibles, conflictuels et politiques. La notion de savoir-dire ne concerne pas particulièrement - ou du moins pas seulement - les discours mais plutôt les modalités d'agencement de la pluralité des discours par le musée dans un contexte institutionnel qui convoque « l'objectivité » du paradigme scientifique et dans un contexte administratif qui convoque « la neutralité » du devoir de réserve.

À partir d'un « tablier d'Amazone » devenu récemment « *glo* d'une *Agoojjé* », d'un pangolin et d'une ourse naturalisés, je cherche à montrer comment l'agencement des récits doit composer avec les frontières du dicible. Le chapitre 7

montre comment la densification des savoirs et la pluralisation des récits pose la question de leur prise au sérieux alors qu'ils s'inscrivent dans des registres discursifs dont les conditions de véridiction diffèrent (LATOURE, 2012). Le chapitre 8 explore la notion d'« écocitoyenneté critique » revendiquée par le musée qui se traduit par une volonté d'engagement dans les débats publics, notamment autour de la crise écologique et des enjeux environnementaux. Le chapitre 9 expose le fait que, paradoxalement, les formes d'engagement souhaitées et envisagées au musée sont progressivement atténuées jusqu'à prendre une forme dépolitisée.

---

## Chapitre 7 - Le tablier d'Amazone - *glo* d'une *Agoojié* - bouclier d'une femme soldat (MHNT ETH AC 559) et la densification des savoirs

« Chaque pirogue accosta à un endroit précis, qui devint le territoire des passagers de l'embarcation. Ces groupes en grandissant se divisèrent en *iwi*, les tribus traditionnelles, elles-mêmes divisées en sous-tribus, les *hapu*, et en familles.

"Encore aujourd'hui, explique Anaru, les pirogues constituent les unités de base de l'organisation de la société maorie. Chaque famille transmet oralement l'histoire de ses origines à ses enfants et chaque Maori, aujourd'hui encore, peut retracer ses origines jusqu'à la pirogue originelle."

Flore ne quitte pas des yeux le visage d'Anaru baigné par les lueurs vacillantes des bougies. À ce moment Kai intervient, précisant presque à regret :

"L'histoire a un peu contredit cette version qui tiendrait plus du mythe..."

- Je fais confiance à la parole de mes ancêtres", répond Anaru tranquillement. Et Kai n'ose pas le contredire ».

Mélissa DA COSTA, *Les femmes du bout du monde*, 2023 : 327-328.



Figure 15. Le tablier d'Amazone - *glo* d'une *Agojié* - bouclier d'une femme soldat (MHNT ETH AC 559)  
(Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## **Le « tablier d'Amazone » et le contexte colonial de son acquisition**

L'exposition temporaire *Les Savanturiers* inaugurée en 2015 célébrait les 150 ans d'ouverture du musée. À cette occasion, il s'agit de retracer l'histoire des collections du muséum et des personnalités qui y étaient associées. Pour la première fois, le discours mettait en lumière le contexte global d'enrichissement des collections s'inscrivant dans des rapports de domination se déclinant aussi bien dans les sphères scientifique, militaire, religieuse et administrative. Cette approche historiographique ne concernait d'ailleurs pas uniquement les biens culturels mais l'ensemble des collections du musée. Après une première salle introductive, le parcours conduisait à un espace nommé « La conquête ». Le musée y explicitait pour la première fois le lien de causalité entre l'enrichissement des collections et la politique d'expansion coloniale de la France avec ce texte de présentation :

« La colonisation se définit comme l'occupation d'une terre étrangère, sa mise en culture et l'installation de colons. Elle date de l'époque grecque et est apparentée à la notion d'"impérialisme". En France, le fait colonial débute au XV<sup>e</sup> siècle, à l'époque des Grandes Découvertes, mais c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que le pays amorce une vaste campagne militaire aboutissant à la conquête de territoires en Océanie, en Afrique et en Asie. Tout au long de cette histoire coloniale se déploient aux quatre coins du globe des militaires, des scientifiques, des missionnaires, des marchands qui n'auront de cesse de prélever des objets issus des territoires explorés ou conquis, parfois directement sur les champs de bataille. Leurs motivations diffèrent en fonction de l'époque et interrogent ainsi l'évolution de notre rapport à l'Autre. De fait, une large part des collections du Muséum est issue de cette période de conquête et d'occupation ».

Cet espace était divisé en différentes zones qui éclairaient les divers aspects des appropriations d'objets en contexte colonial : par l'intermédiaire des campagnes militaires, des missions religieuses, des institutions liées à l'administration coloniale et des missions scientifiques. La zone dédiée à « La conquête militaire » mentionnait le texte suivant :

« La conquête coloniale s'inscrit dans un temps relativement court, elle s'étend de 1870 à la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle et met en jeu les grandes puissances occidentales. Aux visées impérialistes et stratégiques s'ajoute la croyance en la "mission civilisatrice" de l'Occident qui accomplit là, selon les dires de Jules Ferry, le "devoir des races supérieures" à

l'endroit des "races inférieures". Dans ce contexte, les objets prélevés par les militaires sur le terrain des affrontements vont alimenter les grandes expositions universelles, telles celles de Paris en 1878 et 1900, ou les musées. Ils ont vocation à promouvoir la politique coloniale et constituent de véritables trophées de guerre, conférant un grand prestige à ceux qui les ont prélevés ».

Le *glo* - bouclier, désigné par l'ancienne étiquette comme un « tablier d'Amazone du Roi » et plus sobrement dans le cartel par le terme de « pagne », en était sans doute l'illustration la plus représentative. Il fut ramassé sur le champ de la bataille lors de la première campagne du Dahomey (GARCIA, 1976 et 1988). Alors que la cité-État de Hogbonou - actuelle Porto-Novo - était sous protectorat français depuis 1884, le roi Toffa, subissait les attaques répétées de son cousin, roi du Dànxòmè. Nommé lieutenant-gouverneur à Cotonou, Jean Bayol (1849-1905) fut chargé d'intervenir en soutien du roi Toffa. Suite à l'échec de son voyage de conciliation à Abomey, Bayol demanda le 16 janvier 1890 le renfort de deux compagnies de tirailleurs sénégalais. Les troupes du commandant Sébastien Marie René Terrillon (1846-1917) de l'Infanterie de Marine furent détachées de leur service auprès du colonel Archinard au Soudan français. Composées de 400 tirailleurs noirs et d'une trentaine d'officiers blancs, les deux compagnies arrivèrent à Porto-Novo le 19 février. Jean Grand, lieutenant d'infanterie de Marine originaire de Toulouse, faisait partie d'une des deux colonnes expéditionnaires qui combattirent à Cotonou le 4 mars 1890. Le 21 juillet 1891, il fit don à la ville de Toulouse d'un certain nombre d'objets ramenés à l'occasion de ses campagnes militaires - dont ce « tablier » ainsi ramassé sur le champ de bataille. La lettre de remerciement du conseil municipal mentionne ainsi des « armes, fétiches, costumes dahoméens et toucouleurs » qui ne sont pas tous identifiés à ce jour. Le cartel était sobre et présentait des informations classiques. Par contre, l'ancienne étiquette exposée en complément évoquait de manière détaillée le contexte violent de son acquisition directement sur le corps d'une combattante et soulignait le fait que le pagne était encore maculé de tâches de sang. À cette époque, le « tablier » n'était pas un objet familier des médiateurs. Avant sa fermeture pour travaux, le muséum présentait l'ensemble de ses collections en salle. Dans le parcours ouvert en 2007, seule une sélection d'environ 8000 items est exposée de manière permanente sur les deux millions et demi d'objets aujourd'hui estimés. Le « tablier » n'en fait pas partie et il est conservé dans les réserves jusqu'à sa mobilisation pour l'exposition *Les Savanturiers*. C'est à cette

occasion que l'équipe de médiation a rencontré l'objet pour la première fois. Loin de constituer seulement un support de discours, l'histoire de son acquisition lors des pillages de l'armée française touchait dans leur affectivité les médiateurs et les médiatrices. La présence de ces tâches de sang et la mention explicite qui en était faite sur le cartel étaient à l'origine d'une forte charge émotionnelle qui se nouait autour de cette étoffe. Elle fut déjà instaurée au cours de la visite de formation faite à l'équipe de médiation en amont de l'ouverture. À cette occasion, le directeur du muséum le présentait en tant qu'il témoignait de la brutalité de la conquête : les tâches de sang, supposément celui de la guerrière qui le portait<sup>41</sup>, en donnaient à voir une trace matérielle favorisant l'émergence de cette charge émotionnelle. Ainsi, lors d'entretiens réalisés trois ans plus tard, les médiateurs s'en souviennent comme d'un objet « impressionnant » voire « spectaculaire », qui les a profondément « marqué », notamment en raison de la présence des « tâches de sang » et dont ils se servaient pour « illustrer » de manière « parlante » la « violence » de la conquête. Le « tablier » supportait alors un discours en adéquation avec le texte de la salle pour illustrer les acquisitions par pillages en tant de guerre, dans une perspective qualifiée par Fiora d'« autocritique » :

*« avec effectivement la tâche de sang qui était en plus évocatrice de toute la violence. [...] Pour nous, l'illustration qu'on avait là, sous la main, à mon sens, cet objet-là, dans cette vitrine-là, dans cette expo-là, dans cette muséographie-là, était juste un exemple parlant et qui était à sa bonne place. [...] Pour moi, cet espace était aussi un peu comme une autocritique du travail de collection dans les musées ».*

Si cette auto-critique était considérée comme bienvenue par l'équipe, les médiateurs n'étaient pas toujours à l'aise face à cette question. Ainsi une médiatrice me confie :

*« Moi, je n'étais pas à l'aise. Mais je n'étais pas à l'aise parce que c'est un sujet que je ne maîtrise pas bien. Et du coup, tu sais très bien que tu vas partir sur des sujets... Tu peux avoir des échanges avec les visiteurs, en maraudage [...] J'évitais les conversations un peu longues où tu sais que tu vas commencer à partir, tu vas débattre et où j'ai pas les armes. Je n'ai pas envie de dire des bêtises. Je n'ai pas envie de choquer, je ne sais pas, moi, de renvoyer une image du muséum en se disant "putain en fait, le personnel, il n'est pas à la*

---

<sup>41</sup> Le service des collections du musée a fait faire des prélèvements ADN sur cette tâche de sang. Les résultats ne leur sont toujours pas parvenus et sont attendus depuis trois ans. L'hypothèse qu'il s'agit du sang de la combattante n'est pas exclue mais il est aussi probable qu'il s'agisse du sang d'animaux sacrifiés dans le cadre de cérémonies destinées à demander aux *vodun* une protection spirituelle.

*page". Donc tu te dis "là, je vais y aller parce que je pense que le monsieur, il en sait plus que moi, alors bonne journée !" ».*

Un autre médiateur, naturaliste de formation, abonde dans ce sens, « *ce n'est pas des thématiques sur lesquelles je suis forcément très à l'aise en termes de contenu. Du coup, je pense que je devais y passer 10 minutes dans cette salle* ». La thématique générale de l'exposition autour de l'histoire des collections, et notamment les enjeux des collections de paléontologie et de préhistoire, était pour lui l'occasion d'évoquer avant tout l'histoire des sciences :

*« Après, ça ne me posait pas de problème de présenter l'évolution de la science et de la démarche expérimentale et d'observation, de la classification des espèces, parce qu'on était un petit peu là-dedans, si tu veux [...] Après les autres, c'est aussi la partie scientifique, mais je n'avais pas forcément le bagage pour parler de la colonisation, des conflits. Voilà, je l'ai évoqué, mais sans aller très très loin ».*

Enfin, lors des temps de médiation avec le jeune public, c'était un objet que les médiateurs écartaient délibérément de leur propos : ils considéraient son histoire était trop sensible pour être évoquée avec eux.

Le « tablier » est tout autant porteur de patrimoine que d'émotion : porteur de patrimoine en tant qu'il relie un événement passé historique, une bataille coloniale, à une interprétation de ce moment dans le présent de l'exposition ; porteur d'émotion en tant qu'il relie un personnage du passé, en l'occurrence une combattante à un médiateur ou un visiteur qui plus d'un 125 ans après, est marqué par la violence de ce témoignage. Le « tablier » génère, selon un cadre d'analyse inspiré par Daniel Fabre, une « émotion face à la présence » (FABRE (dir.), 2013) c'est-à-dire une émotion née du sentiment de proximité qui se crée entre un contemplateur de l'objet et la combattante réputée l'avoir porté. Toutefois, ce « tablier » est inscrit à l'inventaire patrimonial du musée de longue date. Aussi, contrairement aux études de cas réunies par Daniel Fabre, l'émotion n'est pas ici à l'origine d'une démarche de patrimonialisation mais lui fait plutôt suite. Il faut alors à mon sens mettre en lien cette analyse avec la logique déjà mise en évidence de reconstitution patrimoniale dans la conception d'un dispositif scénographique qui ne vise pas seulement à informer le public mais aussi à l'impliquer de manière sensorielle et affective. En ce

sens, les émotions que génère le « tablier » sont induites par un éclairage sensationnaliste qui a été pensé par les muséographes et les scénographes et qui est restitué par les médiateurs. L'« émotion face à la présence », dans un contexte muséal, implique alors une réflexion sur les modalités de présentation de collections sensibles.

---

## **Les collections coloniales et leurs relectures artistiques**

Si l'« émotion face à la présence » n'est pas à l'origine du processus de patrimonialisation du « tablier », elle est toutefois à l'origine d'une démarche créatrice qui lui est associée. L'artiste béninois Roméo Mivekannin, installé à Toulouse, fut ainsi invité à découvrir les objets conservés dans les réserves. Dans la gazette du muséum *Vox*, l'artiste raconte le « choc » et l'émotion occasionnés par la découverte de cet objet. Il considère qu'il « pose plus de questions qu'il n'apporte de réponses » et c'est pourquoi il dit s'être lancé dans une enquête familiale à Abomey auprès de « ceux qui savent ». Il est en effet l'un des arrière-petit-fils de Béhanzin. Puisqu'il mène dans sa pratique artistique une réflexion sur la mémoire du passé colonial, il est alors invité à produire une œuvre associée à sa découverte de l'objet dans les réserves. L'ensemble serait présenté dans l'exposition *Magies, Sorcelleries* alors en préparation. Elle développe une large réflexion autour de la triade magies-religions-sciences ainsi que des collections variées autour de l'histoire des croyances magiques et sorcellaires. À la fin du parcours, l'objet désigné comme un « pagne » fut ainsi de nouveau présenté au public et accompagné d'une série de six peintures intitulée *Les Amazones du Dahomey*. Roméo Mivekannin explique que son travail est le fruit d'une réflexion sur le cycle de vie de l'objet que le lieutenant Grand est venu interrompre. Sa démarche témoigne d'une volonté d'y remédier par l'enquête comme par la pratique artistique :

« c'est une opportunité d'en savoir plus et de restaurer la mémoire. Cela peut aider à guérir les plaies et à passer à autre chose, pour les anciens colons comme les anciens colonisés, nous parlons d'un héritage commun ».

Près du « pagne », le cartel du musée donnait les informations suivantes :

« Pagne dit "Tablier d'amazone"

Bénin, royaume du Danxomè, Fon

Coton, métal, coquillages cauris, matières végétales et animales

Prélevé en 1890

Don au muséum de Toulouse par le Lt.Grand, 1891

Dès son arrivée dans les collections du muséum en 1891, le discours porté sur ce pagne participe de la mythification et de la construction de deux archétypes : la guerrière amazone et la magie vodou.

Derrière ce terme "amazone" se cache la représentation fantasmée de la femme guerrière pure et farouche.

Le mot "gris-gris", longtemps utilisé pour décrire les éléments magiques présents sur ce type d'objet, dénote un regard européen inquiet et fasciné par la magie supposée puissante et obscure de l'Autre et du vodou en particulier.

On retrouve sur ce pagne plusieurs témoins de croyances et pratiques vodou Fon : parties métalliques, contenant à "poudre magique", ligatures de végétaux.

Pourtant, aucun document ne permet d'établir avec exactitude sa fonction, son histoire, ou sa charge magique. Le texte retraçant son origine évoque son appartenance à une guerrière des régiments féminins du roi Béhanzin. S'agit-il vraiment d'un tablier porté pendant la bataille en guise de protection magique, ou d'un pagne d'offrandes, rituel très fréquent au Bénin dans la culture Fon ? Encore aujourd'hui on voit de telles pièces de tissus suspendues aux arbres dans les bosquets sacrés autour des villages. Les pratiquants y font des libations dans le secret, selon des visées précises d'offrandes et de purification ».

Ce texte met alors en évidence de manière réflexive le rôle que le musée a pu jouer dans l'élaboration de représentations stéréotypées tant sur les femmes combattantes - les *Agoodjie* - que sur le *vodùn* tout en restituant les interrogations actuelles autour de l'objet et les incertitudes qu'il soulève. En face étaient exposés les portraits peints des Amazones ainsi décrits dans un texte rédigé par une intervenante extérieure, historienne de l'art :

« Les Amazones du Dahomey

Peintures sur toiles

Roméo Mivekannin, 2021

"Des visages de femmes se dressent dans la pénombre, peintes en noir sur des draps flottants qui ont été plongés par l'artiste dans des bains secrets d'élixirs magiques. Elles portent toutes dans leurs cheveux relevés une couronne de couleur claire, et leur tablier, orné de collier de perles est le même pour toutes. Les Amazones nous regardent, nous examinent, nous sourient, nous jugent ; chacune son individualité mais bel et bien réunies ensemble

dans ce qui compose le corps guerrier, l'armée au service de Béhanzin, le roi de leur royaume, le Dahomey.

Ce territoire que l'on appelle aujourd'hui la République démocratique du Bénin, est une terre vodou, convoitée par la puissance coloniale française d'alors. Elle est mystique et mystifiée par l'imaginaire d'une époque qui s'enivre d'exotisme et de combat" ».

Ce texte vient conforter, sur une tonalité un peu plus lyrique, une idée déjà présente dans le cartel du musée : un certain imaginaire fantasmé sur des figures d'altérité comme celle de l'Amazone se sont transmis à travers le discours des musées sur leurs collections. Toutefois, ce cartel prolonge aussi les confusions : le nom de la série d'œuvres, *Les Amazones du Dahomey*, renvoie à ce même imaginaire fantasmé plutôt qu'à l'histoire du Dànxòmɛ. D'abord, par la reprise de la dénomination européenne qui associe ce corps de femmes guerrières à des figures de la mythologie grecque. D'autre part, par la mention du Dahomey colonial évocateur de l'expansion d'un impérialisme français en Afrique de l'Ouest plutôt que du Dànxòmɛ précolonial évocateur d'une farouche résistance à cet impérialisme. Ces deux termes apparaissent pourtant ici non pas dans les textes du musée mais dans le titre donné par l'artiste. Enfin, dans un second texte, l'historienne de l'art souligne le lien entre l'étoffe et la figure des *Agoodjie* qui se traduit à travers la démarche artistique :

« Du tablier aux amazones... le pouvoir magique de l'art

"Dans les années 1890, durant la guerre coloniale qui oppose le royaume du Danxomè aux Français, s'emparer d'un symbole de pouvoir détenu par l'adversaire est un moyen supplémentaire d'asseoir sa victoire.

Le tablier protecteur apparaît et traverse les temps jusqu'à nous, à l'abri dans les collections du Muséum. La légende lui confère de fabuleuses forces, notamment celles de protéger la guerrière qui le porte contre les attaques de l'ennemi. Posé sur son support, derrière sa vitrine, il paraît désincarné, semblant attendre qu'on réactive son pouvoir.

L'artiste Roméo Mivekannin, descendant du roi d'Abomey, par la magie plastique de sa peinture, par l'envoûtement peut-être des bains d'élixirs vodous qui teintent les toiles, convoque ces figures oubliées rappelant la mémoire mystique de ces guerrières invincibles.

Face au tablier qu'elles semblent protéger pour l'éternité, les Amazones veillent et l'œil parfois nous trompe : n'a-t-on pas vu l'une d'elles sortir de l'espace de sa toile pour se parer du tablier et ressusciter l'ancestrale puissance guerrière ?" »

Le registre emphatique se fait ici encore plus présent jusqu'à solliciter l'imaginaire du public pour visualiser les guerrières qui sortent de leur toile parées de ce tablier. C'est une suggestion destinée, encore une fois, à impliquer les visiteurs en attisant leurs affects. Or, les affects et l'imaginaire européens ont grandement favorisé les représentations stéréotypées de l'altérité concernant aussi bien l'Afrique que les autres continents. Est-ce un choix délibéré de la part de l'artiste que de reprendre des dénominations à caractère exotisant pour présenter ses toiles dans un musée français ? Je l'ai contacté par mail pour tenter de réaliser un entretien sur sa démarche mais il n'a pas donné suite.

L'investissement des artistes contemporains dans des projets de créations impliquant une nouvelle lecture des matériaux dits ethnographiques - qu'il s'agisse de biens culturels, de photographies, d'enregistrements sonores ou audiovisuels - est croissant. Les œuvres de Roméo Mivekannin participent de cette dynamique artistique conçue comme une forme de réappropriation des formes et des savoirs (DE LARGY HEALY, 2016), de remédiations artistiques voire d'anamorphoses coloniales (SEIDERER, 2024). C'est dans cette perspective que les toiles dédiées aux Amazones ont depuis été présentées dans l'exposition *Une autre histoire du monde* réalisée par le Mucem à Marseille (2023-2024) qui proposait « d'interroger les discontinuités mais aussi les homologues et les relations à distance entre des historicités et des spatialités parfois divergentes, à l'échelle du globe » (SINGARAVÉLOU, ARGOUNÈS, FAUCOURT, 2023 : 18). Le catalogue précise que « [l]es œuvres historiques dialoguent par ailleurs ponctuellement avec des créations d'artistes contemporains qui mettent en doute, par le biais de la peinture, de la photographie et de la sculpture, le grand récit du monde produit par l'Occident » (SINGARAVÉLOU, ARGOUNÈS, FAUCOURT, 2023 : 18). Les toiles figuraient ainsi dans un espace dédié aux *Réécritures contemporaines du passé* avec un récit qui associait à leur réalisation à ce « pagne » conservé à Toulouse. L'histoire de son acquisition est en revanche transformée : l'artiste mentionne une appropriation de l'objet par le général Dodds qui prit le commandement de la seconde campagne du Dahomey en 1892 alors que le « pagne » avait déjà rejoint les collections du musée. Une telle distorsion n'est pas anodine. Il pourrait s'agir d'une erreur de retranscription de l'artiste mais qui reste un peu étonnante étant donné son intérêt et sa volonté d'enquêter sur l'objet. Il peut également s'agir d'une remise en cause volontaire des informations détenues

par le musée. Ce ne serait pas la première fois : à plusieurs reprises, des spécialistes de collections africaines ont dans un premier temps contesté le récit d'acquisition en découvrant la fiche d'inventaire et m'ont précisé qu'il s'agissait plus certainement de Dodds. Le musée détient pourtant plusieurs sources archivistiques qui attestent de son arrivée à Toulouse avant même la nomination de Dodds pour la seconde campagne du Dahomey. Il faudrait explorer plus en détails le statut de la parole des artistes invités par les musées pour ces relectures artistiques des collections. Dans son discours de clôture d'une journée d'étude organisée au musée du quai Branly - Jacques Chirac, Éric de Chassey, directeur de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) précise ainsi que « *ce n'est pas parce que nous avons une parole d'un artiste qu'il faut la fétichiser parce qu'elle serait plus proche de l'idée de proximité, d'authenticité* ». Si ces relectures artistiques participent d'un mouvement salutaire de pratiques critiques (MARSTINE, 2017) accueillies par les musées, il faut aussi garder à l'esprit qu'elles ne témoignent que d'une perspective individuelle et que, par ailleurs, elles construisent des carrières d'artistes qui du fait de leur situation diasporique deviennent des interlocuteurs de proximité privilégiés. Or, les intérêts des artistes peuvent être tout autre que celui d'un musée qui cherche à approfondir la documentation de ses collections. Ainsi, lorsque nous avons invité l'artiste à poursuivre les recherches participatives sur les collections du Bénin en 2023, nous n'avons eu aucun retour de sa part. Les hypothèses qu'il avait avancées ont été intégrées à la liste des pistes à explorer mais elles ont été écartées unanimement par l'ensemble de l'équipe béninoise. Un membre de l'équipe déclarait alors que « *les Afropéens vivent un traumatisme culturel : ils subissent à la fois le racisme en Europe où ils ne sont pas pleinement intégrés et ils sont coupés de leurs origines africaines et de la compréhension de la culture de leurs ancêtres* ».

---

## **Les apports des recherches culturelles participatives**

Ce sont les recherches culturelles participatives<sup>42</sup> organisées dans le cadre du laboratoire junior COLL-AB : Collaborations - Collections d'Abomey et du Bénin (2023-2024) qui ont permis de nuancer, préciser, ou amender certaines informations des fiches d'inventaire et de renommer le « tablier-pagne » en « *g/lo* - bouclier ». Si un certain nombre de travaux ont permis d'accroître les connaissances sur les collections en provenance du Bénin conservées en France (ADANDÉ, 1962 ; BITON, 1994 et 2000 ; BEAUJEAN, 2007, 2009 et 2019), les informations autour des collections conservées à Toulouse sont restées longtemps parcellaires. Cette recherche culturelle participative a débuté de manière tout à fait informelle. Lors de mes deux premières années de thèse, entre 2017 et 2019, j'ai suivi assidûment les séances du séminaire « Réécrire le passé colonial : enjeux contemporains des collections de musée » ainsi que celles de l'atelier doctoral associé « Le musée comme terrain : stratifications des héritages coloniaux » organisé par Felicity Bodenstein, Benoît De l'Estoile, Damiana Otoi, Dominique Poulot, Laurella Rinçon, Anna Seiderer, Margareta von Oswald et Nathan Schlanger dans le cadre des enseignements de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Plusieurs séjours doctoraux ont également été mis en œuvre dont l'un s'est déroulé au Bénin sur le thème *Processus de patrimonialisation, usages et « muséification » du passé* (17 au 31 juillet 2018) grâce à une collaboration avec l'université d'Abomey Calavi et l'École du Patrimoine Africain<sup>43</sup>.

Lorsque j'ai appris à Sylviane que ma candidature avait été retenue pour ce séjour doctoral, elle a saisi cette opportunité pour me demander de prendre contact avec les chercheurs et gestionnaires du patrimoine sur place et de porter à leur connaissance un état des lieux des objets provenant du Bénin conservés à Toulouse. Elle souhaitait d'une part saisir une occasion d'approfondir les connaissances sur ces objets et d'autre part tenter de rendre visible auprès de professionnels béninois les collections du muséum de Toulouse en pleine période

---

<sup>42</sup> La terminologie de recherches culturelles participatives correspond ici à son usage au sein du réseau Particip-Arc qui les définissent comme des « formes de production de connaissances scientifiques dans les mondes ou les domaines de la culture, auxquelles des acteurs non-scientifiques-professionnels – qu'il s'agisse d'individus ou de groupes – participent de façon active et délibérée » (Particip-Arc, *Recherche culturelle et sciences participatives*, Rapport de 2019)

<sup>43</sup> J'ai bénéficié dans ce cadre, en plus d'une prise en charge partielle par les institutions organisatrices, d'une Aide à la Mobilité Internationale des Doctorants (AMID) de l'université Toulouse Jean Jaurès et d'un soutien financier de mon équipe, le centre d'anthropologie sociale du LISST.

d'actualité autour des recherches de provenance. En effet, les collections du muséum de Toulouse ne sont pas encore accessibles en ligne. Le 10 juillet 2018, nous nous retrouvons à son bureau pour passer en revue la base de données et procéder à l'extraction des fiches d'inventaire. Elle utilise les mots-clés « Bénin » et « Dahomey » n'étant pas sûre que les deux indexations soit systématiquement mentionnées. Une trentaine d'objets apparaissent dans les résultats dont un grand nombre sans informations associées. Pour certains, la mention de l'origine géographique se présente plutôt sous la forme d'une hypothèse « Afrique de l'Ouest : Bénin ? ». Nous passons d'abord en revue les collections les plus anciennes, données par des militaires et prises en contexte de conquête coloniale. C'est le cas du *glo* désigné sous le nom de tablier d'Amazonie ou encore d'un « bâton de commandement ». D'autres collections, un peu plus tardives, sont arrivées en période d'administration coloniale comme les bâtons de colère - *makpo* désignés comme « récades ». Nous terminons par les collections les plus récentes acquises en vente publique, des objets qu'elle qualifie de « grossiers » et dont elle suppose qu'ils ont été fabriqués spécifiquement pour la vente. Pendant qu'elle lance l'impression des fiches d'inventaire, nous évoquons aussi les demandes de restitution faites par l'État béninois et leur remise à l'actualité suite au discours d'Emmanuel Macron à Ouagadougou en 2017 et la commande du rapport Sarr-Savoy attendu pour l'automne. Selon elle, dans ce contexte, il serait intéressant que je puisse rencontrer des personnes impliquées dans les collectifs qui demandent ces restitutions. Des informations de leur part seraient les bienvenues « parce qu'on n'en a aucune, ça a été pris et puis *basta* » mais elle souhaite surtout connaître leur avis sur ces objets, par exemple les récades : est-ce que leur emblème est identifiable ? Josette Rivallain, qui avait été chargée d'une inspection et d'un inventaire des collections culturelles africaines conservés dans tous les muséums de France, n'avait pas été en mesure de les préciser. Elle me remet les fiches imprimées que je relie en un livret. Il devient mon outil de travail à partir duquel je réalise mes quatre premiers entretiens. Quatre ans plus tard, j'ai eu l'occasion d'approfondir ces recherches et de réaliser des entretiens complémentaires lors d'un deuxième séjour qui s'est déroulé en janvier 2022 dans le cadre du Festival International de Porto-Novo (FIP) et plus particulièrement du colloque scientifique international et interuniversitaire qui lui était associé intitulé *Restitution des patrimoines du Bénin. Recherches en provenance, densification et*

*transmission des savoirs à Ájáçç, Xogbonu, Porto-Novo* organisé par Saskia Cousin et Didier Houénoudé. C'est dans ce cadre que j'ai appris qu'un travail de recherche parallèle au nôtre avait été entamé à Abomey par Saskia Cousin, Sara Tassi et Madina Yêhouétomé autour des *bo* - amulettes - des *Agoojjé* et que le *glo* conservé à Toulouse en faisait partie (COUSIN, TASSI et YÊHOUÉTOMÉ, 2022). Leurs hypothèses complémentaires sont intégrées dans nos réflexions et la mention de la présence aux côtés de Bayol d'Alexandre Librecht d'Albéca comme responsable administratif permet d'ajouter à la liste des objets en provenance du Bénin plusieurs calebasses grattées associées à son nom et jusqu'à présent seulement indexées en provenance d'Afrique de l'Ouest.

Les deux séjours m'ont permis de prendre attache avec un certain nombre de professionnels du patrimoine. Qu'ils soient administrateurs du patrimoine, gestionnaires de collections, conservateurs, guides, gardiens de la tradition, tous se sont montrés intéressés pour évoquer les collections conservées à Toulouse, à partir des fiches d'inventaire. Au total, une vingtaine de personnes m'ont parlé de ces objets : ils m'ont précisé leur fonction, ils m'ont aussi et surtout demandé de corriger des erreurs et fait part de la nécessité d'étudier les collections sur place pour être plus précis. J'en parle à Sylviane : je sais qu'elle a déjà réussi à faire venir une délégation de représentants de communautés amazoniennes du Brésil et travaillé avec eux dans les réserves - notamment dans le cadre des enquêtes-collectes puis en 2019 dans le cadre du projet COLAM quelques années auparavant. Nous imaginons un projet similaire qui permettrait cette fois-ci de faire venir une équipe béninoise. Après un nouveau séjour de terrain en novembre 2022 qui fournit l'occasion de croiser les premières hypothèses lors d'entretiens collectifs réalisés à Porto-Novo et à Abomey, une semaine de rencontres scientifiques, culturelles et artistiques est organisée en septembre 2023.

L'étude des objets *in situ* s'est alors appuyée sur les entretiens préalables et sur un réseau diversifié d'universitaires, de professionnels de la culture mais aussi des usagers et des gardiens de la tradition. Les réflexions ont mis en lumière les limites des thésaurus normés des musées et la complexité du travail de désignation en fongbe et de traductions plus respectueuses, les termes de fétiches et de gris-gris ne pouvant décemment plus être utilisés. Le cas du « tablier » est devenu

emblématique car il concentrait trois problématiques : l'absence de la désignation dans la langue d'origine des *Agoojié*, les représentations eurocentrées projetées sur les objets (le nom de tablier donné par analogie formelle et la mention des Amazones qui véhicule une représentation issue de la mythologie grecque) et les erreurs d'interprétation diffusées par les spécialistes occidentaux qui ne maîtrisent pas les subtilités des langues locales (le terme « *minon* » est aujourd'hui confondu dans les bibliographies occidentales avec celui d'Amazone). Cette étoffe ne constitue pas un élément de l'uniforme des *Agoojié* mais elle a plutôt un rôle de protection à la fois envers les agressions physiques et spirituelles, comparé à un gilet pare-balles. Il n'est pas nécessaire que tout le monde en ait un : il suffit que les personnes à l'avant le portent pour protéger tout le monde des balles. Notre collectif l'a finalement désigné comme un *bo* - une amulette - et plus précisément un *glo* - un bouclier.

---

## **De l'objet à la chose : quels soins des collections ?**

Lors de mes entretiens au Bénin, la présence dans les collections d'objets associés au *vodùn* inquiète déjà à plus d'un titre. Elle surgit en premier lieu pour les visiteurs du muséum parce que les objets ne sont pas sans effet : « *le vodùn, ce n'est pas objet de décoration, il y a des règles à respecter* ». En effet, lorsque l'on visite des lieux de culte au Bénin, un certain nombre d'interdits se posent en fonction par exemple des jours de marché. Il faudrait donc, pour certaines journées, interdire aux visiteurs de contempler ces collections. Il s'agit d'une double protection : il y a dans certains objets des entités invisibles qui doivent être protégées des regards des profanes ; dans le même temps, il s'agit de protéger les visiteurs parce que « *ce n'est pas bon d'aller regarder sans ramener d'offrandes* ». Lors du travail dans les réserves du musée, l'équipe béninoise a fortement ressenti la pesanteur des énergies contenus dans certains objets soulignant des perspectives radicalement opposées : alors qu'ils sont perçus au musée comme des matériaux inertes, ils sont considérés par les Béninois de notre équipe comme des entités vivantes, dotées d'une charge spirituelle. Il s'agissait de prendre ces considérations au sérieux : les initiés de notre équipe ne pouvaient pas entamer le travail documentaire sans

auparavant consulter le *Fa*, cette entité globale qui répond aux questions existentielles. Le moment charnière fut alors l'hommage rendu aux entités et la demande d'autorisation pour travailler sur les collections. Le *boknon* - interprète du *Fa* - qui a mené cette cérémonie insiste sur la nécessité de mettre en œuvre des rituels adaptés pour ces choses investies d'entités spirituelles.

Ce n'est pas la première fois que Sylviane est confrontée à de telles demandes. En mai 2018, dans le cadre du projet COLAM - Collections des Autres et Mémoires des rencontres, des représentants de communautés amazoniennes sont ainsi reçus dans les réserves du muséum pour des séances d'identification des collections et participent à une journée de colloque associée. Dans leur propos, les implications de la dimension spirituelle des collections se ressentent à travers toute la chaîne patrimoniale. Kokoti et Bepunu Mebêngôkre-Kayapó, par l'intermédiaire de la traduction de Pascale de Robert, évoque le concept de « *nekret* » qui se rapproche le plus de notre conception du patrimoine et leur difficile transmission en fonction des restrictions qui régissent leur fabrication ou leur usage. Ils font des prescriptions concernant le rangement des collections : certains objets conçus ensemble doivent être gardés ensemble, ce n'est qu'ainsi qu'ils peuvent faire sens. Certains ensembles sont complets mais pour d'autres, les deux experts soulignent les manques et considèrent qu'il faut penser à compléter les collections. Ils évoquent aussi les soins rituels à effectuer. Ils ont notamment vu un collier fait à partir de coquillages par les anciens et qui devait être alimenté en étant plongé dans un bain. Ils précisent que pour ceux qui ne connaissent pas, il est mort mais que pour eux, c'est un objet vivant. André Baniwa développe quant à lui une présentation sur ce qui peut être exposé ou non en fonction de la relation entre l'esprit et la matière dans une perspective qui n'est pas sans rappeler la revendication d'un « droit à l'opacité » (GLISSANT, 1996).

Au-delà des cas béninois et amazoniens, c'est l'ensemble des collections dites ethnographiques qui, lorsqu'elles sont confrontées aux experts des sociétés qui les ont produits, à leurs ontologies et aux modes d'existence de leurs savoirs, génèrent des préconisations qui sortent du cadre de gestion des collections dans les musées occidentaux. En contexte australien, Jessica De Largy Healy évoque ainsi la carte mentale de Joe Gumbula qui traduit trois formes différenciées d'accès aux

savoirs à travers l'image du feu tricolore (DE LARGY HEALY *in* BODENSTEIN, VON OSWALD, OTOIU, *et al.* (dir.), 2024 : 67-86). Si l'essor des recherches culturelles participatives font des experts autochtones des partenaires épistémiques associés à la co-production des savoirs (DE LARGY HEALY, 2011 : 52), il faut non seulement adapter nos méthodologies de recherche pour inclure leurs récits mais également tenir compte de leurs implications en contexte muséal. Une telle prise en compte oblige à repenser les protocoles de conservation qui ne peuvent se limiter à des normes matérielles mais doivent intégrer des soins destinés à la conservation de leur dimension immatérielle. Le musée se retrouve alors confronté à une tension entre le principe de laïcité et la nécessité de respecter des pratiques rituelles. Alors que les musées français se sont constitués sur le principe de désacralisation des œuvres, la dimension culturelle de certaines collections peut-elle être prise au sérieux par les musées ?

---

## Chapitre 8 - Le pangolin (MHNT.PHOL.1) et l'engagement des savoirs

« [L]a science demeure muette quant à ce qui est désiré. Elle peut aider à prévenir le suicide ou le meurtre mais elle ne statue pas sur le caractère souhaitable ou regrettable de ceux-là. Elle vit dans un paradigme qu'il lui est difficile d'ébranler puisqu'elle en est à la fois le socle et le produit. Naturellement, des révolutions adviennent parfois. Ainsi en va-t-il de la découverte de l'expansion de l'Univers, de l'évolution des espèces ou des indécidables en mathématiques. Ce sont d'immenses bouleversements qui participent à la grande et belle histoire de la pensée. Opiniâtre et audacieuse. Inanticipable. Mais ces ruptures demeurent *internes* à la sphère scientifique. Elles ne peuvent pas, en l'absence d'un dessein spécifique, remettre en cause le rapport-au(x)-monde(s) qui les rend possibles. Elles renouvellent le sens du discours mais pas sa grammaire ».

Aurélien BARRAU, *L'hypothèse K. La science face à la catastrophe écologique*, 2023 : 26-27.



Figure 16. Le pangolin (MHNT.PHOL.1) (Crédit Photo : Muséum de Toulouse)

---

## Le pangolin au coeur de l'actualité

Lors de la programmation estivale 2020, le pangolin est mis à l'honneur. Le monde vient de traverser une crise sanitaire d'envergure sans précédent dans laquelle l'animal est suspecté d'avoir joué un rôle. Parmi les hypothèses sur l'origine du nouveau virus SARS-CoV-2 à l'origine de cette pandémie figurent une possible zoonose transmise par le pangolin. En concertation avec leur responsable de service, les médiateurs chargés de la programmation estivale proposent d'installer une vitrine mobile dans le parcours permanent pour présenter cet animal auparavant méconnu. C'est ainsi qu'un pangolin de Temminck ou *Manis temminckii* (Smuts, 1832), l'une des huit espèces de pangolin aujourd'hui identifiées, sort des réserves pour être exposé en pleine période de controverses. Acquis en 1880, il est pourtant originaire du Gabon, et très différent des espèces asiatiques mises en cause. Il devient un « objet prétexte » (HAINARD et KAEHR, 1984) : habituellement non exposé au public, il témoigne d'une volonté de réagir à l'actualité pour donner au public des clés de compréhension.

Le pangolin se trouve au cœur de deux visites programmées plusieurs fois par jour : l'une est dédiée au jeune public (moins de 6 ans) et l'autre à un public familial (plus de 7 ans). Lors de la visite jeune public, la vitrine est dans un premier temps cachée par un drap. Le médiateur propose aux enfants de découvrir un animal « mystère ». Muni d'un sac en toile de couleur, il s'apprête à sortir plusieurs figurines dont une caractéristique est proche de celle du pangolin. Il s'appuie là encore sur une dynamique interactive. Il énonce par exemple que l'animal mystère n'a pas de poils mais plutôt des écailles et leur demande s'ils connaissent des animaux à écailles. En fonction de la réponse des enfants, bien souvent un poisson, un serpent ou un crocodile, il sort la figurine associée de son sac. Il énonce ensuite une autre particularité, l'animal mystère a une longue, très longue langue. Lorsque les enfants répondent « comme la grenouille » ou « comme le caméléon », le médiateur sort là encore les figurines associées. Le médiateur énonce que pour se défendre, l'animal mystère se roule en boule. Les enfants répondent « comme le hérisson ». Il s'agit d'inciter les enfants à développer des comparaisons mais aussi

tout simplement à prendre confiance pour s'exprimer, en veillant à tempérer les plus actifs et en mettant en confiance les plus timides. Une fois énoncées toutes les caractéristiques de l'animal, les enfants sont invités à s'approcher de la vitrine pour découvrir l'animal qui se cache sous le drap. Il s'agit désormais pour eux de vérifier qu'il a bel et bien toutes les caractéristiques mentionnées, ce qui les incite à mobiliser leur mémoire et leurs capacités d'observation. Cette visite consiste ainsi à une simple découverte et observation de l'animal pour le jeune public.

La deuxième visite est conçue différemment : elle s'attache d'abord à présenter les différentes espèces de pangolins, quatre présentes en Asie et quatre autres en Afrique. Leur mode de vie est passé en revue : leur régime alimentaire insectivore, leur activité nocturne. La seconde partie de la visite se concentre sur la question du trafic international dont ils sont victimes et met en lien cette problématique avec celle des zoonoses. Le système de défense des pangolins consiste à se replier sur eux-mêmes formant une boule rigide d'écailles très épaisses. Cette défense s'avère efficace face à ses prédateurs, y compris les lions qui ne parviennent pas à y planter leurs crocs et perdent patience lorsqu'il s'agit d'attendre que les pangolins déploient à nouveau leurs corps. En revanche, face aux braconniers, les pangolins sont des proies très faciles qu'il suffit de ramasser lorsqu'ils sont en boule et d'emporter dans son sac. Le médiateur explique que cela fait du pangolin un animal en danger critique d'extinction et l'espèce la plus braconnée au monde. Après avoir demandé aux visiteurs ce qui pouvait, chez les pangolins, justifier ce braconnage, il précise ensuite que c'est une espèce très recherchée sur le marché de la pharmacopée traditionnelle sud-asiatique. Ses écailles en particulier sont réputées avoir des propriétés curatives. Les pangolins asiatiques n'étant pas suffisants pour satisfaire la demande, le braconnage et le trafic des pangolins s'inscrivent dans un commerce illégal international avec des animaux braconnés en Afrique pour être envoyés jusqu'en Asie. Sur les marchés, ils sont alors gardés en captivité dans des cages, côtoyant d'autres animaux avec qui ils ne sont d'ordinaire pas en contact. Ces situations favorisent la transmission de nouveaux virus entre espèces et un possible rôle intermédiaire dans les maladies transmises aux humains. C'est à ce moment-là l'une des hypothèses étudiées pour expliquer l'origine du SARS-CoV-2 c'est-à-dire de la Covid 19 : les coronavirus sont une famille de virus bien identifiés chez les chauve-souris mais cette forme de

Covid-19 n'a pu être génétiquement transmise que par un intermédiaire, ici le pangolin. La fin de la visite était généralement animée : les visiteurs posaient de nombreuses questions complémentaires sur la controverse autour de l'origine de la Covid-19 et demandaient même aux médiateurs leur positionnement dans ce débat. Il s'agissait alors pour eux d'expliquer que les controverses et les hypothèses contradictoires font partie du processus d'élaboration de la science. Ils rappellent alors que le rôle du musée consiste à donner des clés de compréhension sur cette actualité. Alors que le pangolin était jusqu'à présent méconnu, l'actualité le rendit célèbre à une échelle internationale en l'associant à une image très négative de responsable de la pandémie. La visite était alors conçue pour remettre au centre du propos le rôle de nos sociétés humaines dans le développement des zoonoses et redonner au pangolin son statut non pas de coupable de la pandémie mais de victime d'un trafic international qui menace l'avenir de l'espèce.

---

## **L'éclairage de la crise de la biodiversité**

Ce principe de mise en lumière des enjeux environnementaux s'est particulièrement illustré lors de l'exposition temporaire *Extinctions, la fin d'un monde ?* (2019-2020). Contrairement aux expositions évoquées jusqu'à présent, il ne s'agit pas d'une création du muséum de Toulouse mais d'une location souscrite auprès du Natural History Museum de Londres qui l'a créée en 2013. Les ressources du muséum lui permettent de réaliser une exposition en interne tous les deux ans. Par la suite, elles sont valorisées par une personne chargée des « itinérances » et dans le même temps le musée reçoit, en alternance, une production d'un autre musée sous un format dit « clé en mains ».

Le propos général de l'exposition initiale s'articule autour des grandes disparitions d'espèces qui ont jalonné l'histoire de la vie sur Terre. Il évoque les cinq grandes extinctions de masse – dont la plus célèbre est celle ayant entraîné la disparition des dinosaures – mais pose aussi le constat d'une chute sans précédent de la biodiversité, en lien avec les activités humaines, qui interroge le monde scientifique sur une possible sixième extinction en cours. Afin de mieux cerner les

enjeux de la crise actuelle, l'exposition explore les différentes dimensions de la biodiversité : la diversité spécifique (nombre d'espèces), la diversité génétique (variabilité au sein des espèces) et la diversité des écosystèmes (variété des milieux de vie). Ces diverses approches influencent directement les stratégies de conservation. Ainsi, la protection d'une espèce en captivité – par exemple en zoo – est déconnectée de son environnement naturel. Les politiques qui misent sur la préservation des habitats, par exemple celui d'une « espèce parapluie » qui occupe un territoire suffisamment vaste, entraînent quant à elles une protection par ricochet des autres espèces qui partagent le même milieu. L'exposition replace l'origine de l'impact des activités humaines sur la biodiversité dès la période préhistorique. Elle confronte ainsi différentes logiques d'exploitation des ressources soulignant qu'elles n'ont pas toutes les mêmes effets. L'exemple de la chasse au bison en Amérique du Nord est emblématique : des archives photographiques témoignent de l'ampleur sans précédent des chasses intensives pratiquées par les colons, en recherche de trophées. Ces pratiques ont précipité cette espèce au bord de l'extinction. Les prélèvements raisonnés des populations natives ne constituent pas des chasses intensives aux effets comparables. L'exposition insiste enfin sur le fait que les extinctions passées ou actuelles ne sont pas synonymes de fin absolue : si certaines espèces disparaissent, elles libèrent des niches écologiques pour celles qui ont survécu et qui connaissent alors une diversification rapide. L'exposition souligne ainsi la résilience du vivant mais suggère aussi que si les extinctions ne sont pas synonymes d'une fin du monde, elles doivent poser la question de la fin du nôtre.

À partir de cette exposition « clé en mains », le muséum a dû réfléchir à une adaptation, notamment en fonction des espaces du musée qui ne disposent pas des mêmes surfaces d'exposition que les grands musées européens. Au-delà de ces considérations techniques, le muséum de Toulouse met également en œuvre des adaptations aux enjeux locaux. Ainsi, alors que la plupart des espèces initialement exposées venaient des anciennes colonies britanniques, le muséum a souhaité développer des axes concernant plus particulièrement la faune et la flore de Toulouse et de sa région. Le parcours fut alors enrichi de vitrines qui mettaient en lumière l'impact de la crise dans les écosystèmes naturels proches. Lors du discours d'inauguration, le directeur explique ainsi que :

*« l'idée était d'ajouter une vision locale pour qu'il n'y ait pas la vision que l'extinction c'est quelque chose qui se passe uniquement loin de nous avec des vidéos d'orangs-outans confrontés à des pelles mécaniques. Il y a la volonté de montrer que la chute de la biodiversité, ça se passe aussi ici tout près ».*

Afin de sensibiliser le public toulousain à la crise écologique, il s'agit de l'impliquer directement par le recours à la proximité spatiale et à travers trois pôles thématiques.

Le premier pôle thématique mettait en lumière les effets délétères de l'urbanisation et des activités humaines sur la biodiversité de proximité et notamment sur les insectes. L'usage des produits phytosanitaires ou même la pollution lumineuse ont des conséquences concrètes sur leur reproduction. Or, les insectes sont à la base de l'alimentation de nombreuses espèces et leur disparition induit des effets sur l'ensemble des chaînes alimentaires. Un exemple emblématique est celui de l'hirondelle de cheminée, dont les effectifs ont chuté de 30 % en vingt ans. Considérés comme nuisibles, les insectes sont pourtant des auxiliaires de culture indispensables qui jouent un rôle clé dans les écosystèmes. L'urbanisation croissante fragmente également les habitats de nombreuses espèces : les routes, les lotissements et diverses infrastructures coupent les territoires, empêchant les espèces de circuler, de se nourrir ou de se reproduire. Dans les Pyrénées où se trouvent 80 % de la population française de Grand Tétras, cet oiseau est menacé par diverses activités humaines comme la fréquentation touristique, le développement des stations de ski ainsi que le braconnage. S'il est désormais trop tard pour certaines espèces, comme l'outarde disparue de nos territoires dès le XIX<sup>e</sup> siècle, le propos souligne les possibilités d'action pour préserver les espèces qui peuvent encore l'être, par exemple avec l'installation de corridors écologiques permettant de contourner les effets de la fragmentation des territoires.

Le deuxième pôle se concentre sur les paysages forestiers en rappelant qu'ils sont le fruit d'une transformation ancienne et continue. Les forêts pyrénéennes sont ainsi un milieu artificiel exploité dès l'Antiquité. Les hêtraies et sapinières ont été plantées à des fins d'exploitation, notamment pour le bois de construction et la production de charbon. Les prairies d'estive sont elles aussi artificielles. Il existe tout

de même des forêts dites « anciennes » qui désignent des espaces qui n'ont pas été exploités depuis plusieurs siècles. Ils restent malgré tout façonnés par l'activité humaine. Le spécimen phare de la vitrine est un lynx boréal qui a rejoint les collections par achat en 1869 et qui vient de Norvège. Sa présence dans l'exposition permet d'évoquer le fait que le lynx boréal existait dans les Pyrénées jusqu'aux alentours de 1917. Depuis, il est considéré comme une espèce éteinte même si depuis les années 1950, des témoignages relancent régulièrement les débats sur la question. La déforestation a réduit son habitat tandis qu'il était également chassé en raison de sa concurrence sur les gibiers (comme l'isard ou la perdrix)

Le dernier pôle s'intéresse aux écosystèmes aquatiques de montagne, à la fois décrits comme des zones refuges et des milieux fragiles. Il met en lumière des espèces menacées par la pollution chimique, les barrages, ou encore l'artificialisation des rivières. L'espèce la plus emblématique est le desman des Pyrénées, une sorte de taupe aquatique méconnue et aujourd'hui classée comme espèce vulnérable. Les berges urbanisées et la pollution contaminent son habitat et sa nourriture (larves aquatiques) ce qui participe à son déclin. L'esturgeon a quant à lui quasiment disparu de la Garonne à cause des barrages, de la surpêche et de la destruction des gravières. Seul l'estuaire de la Gironde abrite encore quelques individus. Sa disparition impacte aussi la grande Mulette, un bivalve d'eau douce dont les larves ont besoin de l'esturgeon pour se développer et se disperser. Le bouquetin des Pyrénées, une sous-espèce endémique de la région, s'est éteint au XX<sup>e</sup> siècle et sa réintroduction repose sur des individus venus d'Espagne.

Après plusieurs années d'expositions temporaires à la tonalité dite « ethno » avec notamment *Île de Pâques...* et *Oka Amazonie...*, la plupart des médiateurs attendait avec impatience cette exposition qui à la fois portait sur des thématiques plus familières et dans le même temps donnait la possibilité d'éclairer les enjeux de la crise environnementale.

---

## **L'engagement en faveur d'une écocitoyenneté critique**

Grégoire était le référent de médiation pour l'exposition *Extinctions...* : son rôle consistait à faire le lien entre l'équipe chargée de l'exposition et l'équipe de médiation. C'est lui qui a développé le discours de la visite générale et qui a formé les médiateurs à son contenu. Lors d'un entretien, il est revenu sur l'évolution du concept de biodiversité. Auparavant restreinte à la notion de diversité spécifique, elle s'est ouverte à une dimension relationnelle aux milieux de vie. Dans le cadre d'une formation des Pôles de Ressources pour l'Éducation Artistique et Culturelle (PREAC) organisé au muséum, il devait organiser une visite sur la thématique de la biodiversité. Il m'explique qu'en la préparant, il s'est rendu compte que la notion continuait d'évoluer pour interroger toujours plus la place de l'humanité dans la biodiversité :

*« en regardant plein de conf' sur le concept de biodiversité, on voyait que plein de gens essayaient de faire comprendre au grand public que finalement l'homme et sa culture font partie de la biodiversité. Ce n'est pas un truc à part, on n'est pas spectateur. [...] bon, on va parler de biodiversité mais il faut comprendre que l'homme et sa culture font partie de la biodiversité et qu'il ne faut pas perdre ça d'esprit »*

Grégoire témoigne ici d'une prise en compte grandissante au sein de la discipline écologique de courants théoriques issus de l'écologie politique. En plus de remettre l'homme à sa place au cœur de la biodiversité et non pas en dehors, ces courants invitent à repenser nos modes de relation à l'environnement. C'est aussi un aspect fondamental de la pratique de médiation d'Olivier. Avant de devenir médiateur au muséum, il était investi dans l'éducation populaire par l'intermédiaire du réseau national Les Petits Débrouillards. Selon lui, le rôle du muséum consiste à « accompagner les gens à réfléchir sur ces relations entre l'homme, la nature et l'environnement » non seulement de manière explicative mais aussi de manière prospective :

*« avant, l'atelier était un espace qui travaillait, justement, sur les questions un peu plus prospectives : que faire maintenant ? Il y a toujours, tu vois, dans l'éducation à l'environnement, le fait d'arriver au constat mais aussi de parler de la suite, quoi, de quoi on a envie ? »*

Olivier revendique une pratique ouverte, participative, qui ne se limite pas au « constat » mais qui interroge les possibles. Les temps de médiation deviennent alors

des espaces de pensée tournés vers l'action : que faire maintenant ? Comment agir ? Quelle société désirons-nous défendre face à l'effondrement du vivant ? Dans cette perspective, la médiation devient un outil de mobilisation où il ne s'agit pas seulement d'apprendre mais aussi de prendre position. Pour Serge Chaumier, il s'agit d'une dynamique présente plus largement à l'échelle des musées de sciences et de sociétés :

« ce n'est pas un hasard si l'on voit se développer dans toutes les expositions les forums, les cyber-votes, les plateformes de débats, les appels à donner son avis, à faire part de son point de vue, à voter pour des scénarios différents... C'est en cela que le musée devient pleinement un outil civique, susceptible d'aider le citoyen dans sa réflexion et sa prise de position » (CHAUMIER *in* COTÉ, 2011 : 20).

Ces conceptions de la médiation et du rôle du musée sont des axes défendus dans le dernier projet scientifique et culturel du muséum dans la direction soutient la résolution suivante :

« La montée des préoccupations sociales et politiques qu'engendrent [l]es [...] questions environnementales et leur écho dans les disciplines de sciences humaines et sociales imposent au Muséum de s'en saisir de manière spécifique, assumée et engagée dans l'offre qu'il propose aux publics. L'un de ces engagements est de participer à la construction d'une écocitoyenneté critique. Pour cela, le Muséum s'engage [...] à favoriser la compréhension avertie de l'imbrication des questions de sciences et de société et, plus spécifiquement encore, à faire apprécier avec distance et critique [...] le rôle des savoirs scientifiques dans le débat public ».

La notion d'écocitoyenneté critique entre en résonance avec la proposition de définition du musée envisagée au sein de l'ICOM en 2019. Elle préconisait d'en faire des lieux « dédiés au dialogue critique » et destinés à « améliorer les compréhensions du monde ». Le muséum de Toulouse reconnaît ainsi la nécessité d'assumer un positionnement dans les débats publics. Loin d'une neutralité supposée des institutions culturelles, il revendique un rôle engagé qui témoigne d'un changement profond dans la manière dont les musées de sciences se pensent et se pratiquent. Serge Chaumier soulignait déjà en 2011 l'importance pour les musées de prendre la mesure de la complexité des enjeux écologiques :

« Il n'est pas facile de se positionner à l'heure d'un clivage entre ceux qui pensent que le développement durable passe par plus de techniques et ceux qui estiment plutôt que l'avenir tient en un changement de paradigme, susceptible de renouer avec des sagesse millénaires... On sait les critiques portées par certaines visions écologistes, qui occultent en réalité un schisme entre deux perceptions de l'écologie. Rompre avec le paradigme de la croissance et des indicateurs de progrès tels qu'on les a construits au XIX<sup>e</sup> siècle ne signifie pas revenir en arrière, mais appréhender de manière plus complexe les relations homme-nature. Le musée de sciences et sociétés est pris dans ce tourbillon actuel » (CHAUMIER *in* COTÉ, 2011 : 20).

En 2021 et 2022, le musée d'ethnographie de Genève (MEG) franchissait une étape : au-delà de l'actualité de la crise environnementale, il présentait un panel de mouvements de résistances inscrits dans d'autres ontologies à travers l'exposition *Injustice environnementale - Alternatives autochtones*. Si je n'ai pas eu l'occasion de la voir, le propos de l'exposition me semble participer de cette prise en compte croissante des enjeux d'écologie politique :

« Les peuples autochtones sont particulièrement vulnérables en raison de leur étroite dépendance à leur milieu naturel pour leur culture, leur santé et leur subsistance. Ces communautés ont un rôle important à jouer dans la recherche d'alternatives, grâce à leurs savoirs et savoir-faire ancestraux qui se révèlent particulièrement efficaces pour la protection de la biodiversité, des sols, de l'eau et des écosystèmes.

L'exposition "Injustice environnementale – Alternatives autochtones" donne la parole à ces femmes et ces hommes qui veulent faire valoir leurs droits collectifs à contrôler leurs territoires. Le parcours s'articule autour de la situation politique, géographique et sociale de peuples autochtones dans le monde d'aujourd'hui. Il montre comment ils proposent de modifier la relation avec les écosystèmes pour faire face aux dégradations de l'environnement accélérées par le changement climatique.

L'exposition présente la façon dont ces communautés répondent à ces enjeux à travers une éthique du soin et une culture de la réparation. Le parcours expose la manière dont ces peuples s'appuient sur leurs droits fondamentaux pour résister face à l'injustice environnementale, protéger leurs territoires et transmettre leurs connaissances aux jeunes générations »<sup>44</sup>.

Ces perspectives invitent, il me semble, les musées conservant des collections mixtes, comme le muséum de Toulouse, à articuler autrement l'interdisciplinarité de

---

<sup>44</sup> Site internet du MEG : <https://www.meg.ch/fr/expositions/injustice-environnementale-alternatives-autochtones> (consulté le 8 avril 2025).

leurs parcours d'exposition autour des diversités de modes de relations des sociétés à leurs environnements et aux effets de ces relations sur ces environnements.

---

## Vers une implication territorialisée

La notion d'écocitoyenneté critique se décline au muséum avec une attention particulière portée sur l'échelle locale même s'il ne s'agit pas d'une restriction exclusive. Les pôles thématiques ajoutés à l'exposition *Extinctions...* témoignent de l'importance d'inscrire les activités du musée dans son territoire d'action. Au-delà de cet exemple, c'est un principe intégré dans les axes d'enrichissement des collections mais uniquement dans le domaine naturaliste. Lors de l'assemblée générale de présentation du PSC, le directeur explique qu'il s'agit de documenter les « richesses régionales dans l'ensemble des domaines des sciences naturelles » :

« Ce qui justifie un certain nombre d'achats qui ont été faits et portés par l'équipe de [conservation] : récemment, on vient d'acheter un squelette de lamantin fossile qui provient d'un gisement dans le département des Landes. Mais c'est aussi ce qui justifie par exemple le nombre de missions pour Boris qui va descendre la Garonne en pirogue pour récolter un certain nombre de spécimens [botaniques] qui vont, je l'espère, intégrer les collections du musée ».

Le musée privilégie donc des collections régionales à destination d'un public lui aussi régional. Dans cette même assemblée générale, le directeur annonce les chiffres transmis par l'Observatoire des publics : 80% des visiteurs viennent du département et 40% des visiteurs viennent de Toulouse voire 50% en incluant l'ensemble des communes de la métropole. En ce sens, le muséum de Toulouse résiste à la catégorisation proposée par Benoît De l'Estoile qui distingue les musées de Soi et les musées des Autres. Le muséum n'est ni un écomusée ou un musée communautaire tourné exclusivement sur sa société ni un musée strictement universel. Je dirai qu'il correspond plutôt à une sphère intermédiaire héritière d'un double mouvement dû à l'intrication des échelles administratives en charge des musées : celui d'un musée universel décentralisé, notamment par l'intermédiaire des envois de collections effectués par les musées nationaux au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, et celle d'un musée régional porté par une collectivité territoriale qui en fait

un établissement chef de file de son territoire. Pour approfondir cette hypothèse, il s'agirait d'analyser le cas des autres principaux muséums ouverts en région mais aussi des musées de Beaux-Arts qui, de manière encore plus directe, furent créés à la fois pour désengorger le musée du Louvre et pour valoriser en région les artistes qui en sont issus.

Autour des collections culturelles, le propos s'extirpe de cette échelle locale mais l'attention à l'ancrage territorial peut se transcrire sous d'autres formes. Dans l'exposition *Oka Amazonie...*, une salle était entièrement dédiée à la Guyane : à la situation d'entre-deux culturels que vivent les populations à la fois amazoniennes et françaises ainsi qu'aux enjeux sociétaux et environnementaux auxquels elles font face. L'exposition évoquait par exemple le projet Montagne d'or qui prévoyait l'exploitation minière d'un gisement aurifère avec le soutien de l'État. Les mouvements de contestation nés parmi les jeunes autochtones avaient porté le sujet dans le débat public et jusqu'au Conseil d'État. Au-delà des questions environnementales, j'ai déjà montré comment le musée avait mis en lumière dans l'exposition *Savanturiers* la question de l'héritage colonial dans les collections. Elle présentait ainsi sous un jour beaucoup moins héroïque le maréchal Galliéni, plus connu pour sa mobilisation des taxis de la Marne lors de la première guerre mondiale que pour les exactions commises à Madagascar. Originaire de la Haute-Garonne, il avait fait don au musée d'un certain nombre d'objets. Son nom fut donné à la galerie dédiée aux collections africaines. L'exposition présentait une contextualisation historique nécessaire et salutaire. Un dernier enjeu de société sensible est apparu au cours de la saison liée à l'exposition *Magies, sorcelleries* (2020-2021). À cette occasion, la directrice adjointe du musée signait sur le blog du musée un article intitulé *Sorcières : nom féminin pluriel*. Il évoquait la reprise de la figure de la « sorcière » dans les « mouvements féministes, écologiques, écoféministes ou anarchistes » contemporains qui s'en servent pour « dénoncer les normes du patriarcat et du capitalisme » (Nottaris, 2021). La programmation culturelle incluait également une rencontre sur ce thème autour de l'ouvrage *Être écoféministe : théorie et pratique* publié en 2020 par la philosophe Jeanne Burgart-Goutal dans lequel elle explore les liens entre la domination des femmes et la domination de la nature. Elle expliquait avoir entamé un projet de thèse sur le

sujet puis renoncé à en faire un sujet « seulement théorique alors que c'est un sujet aussi politique et qui vise à la transformation sociale ».

Pourtant la thématique de l'écoféminisme n'était pas abordée directement dans l'exposition : même si son contenu était riche en informations, il était aussi plus consensuel. C'est toute l'ambivalence avec laquelle doit composer le muséum. Il existe ainsi un décalage entre les souhaits des équipes de soutenir un propos engagé et la forme finale que peuvent prendre les réalisations muséographiques dans un contexte politique où ces enjeux environnementaux et sociétaux liés à l'écologie, au postcolonialisme et au féminisme revêtent un caractère particulièrement sensible.

---

## Chapitre 9 - Cannelle (MNHT.ZOO.2013.24.1) et la neutralisation des savoirs

« C'est dur, de laisser flotter le sens. De se dire : je ne sais pas tout au sujet de cette rencontre ; je laisse les *desiderata* présumés du monde des ours de côté ; je fais de l'incertitude un cadeau. Ce qu'il faut, c'est donc réfléchir autour des lieux, êtres et événements protégés d'une ombre et entourés d'un vide, à la croisée de ces nœuds d'expérience que les schémas relationnels échouent à englober, ne parviennent pas à structurer. Voilà notre situation actuelle, à l'ours et à moi. Être devenus un point focal dont tout le monde parle mais que personne ne saisit ».

Nastassja MARTIN, *Croire aux fauves*, 2019 : 111.



Figure 17. L'ourse Cannelle (MHNT.zoo.2013.24.1) (Crédit photo : Muséum de Toulouse)

---

## Cannelle, dernière ourse de souche pyrénéenne

C'est en 2012 que j'ai entendu parler pour la première fois de Cannelle, sans imaginer alors à quel point sa trajectoire viendrait s'entrelacer avec la mienne. C'était lors de mon premier terrain de recherche, entre mes deux années de master. J'avais décidé de suivre une transhumance pédestre de trois semaines partant des Hautes-Pyrénées jusqu'en Gironde. La veille du départ, j'avais installé ma tente sur l'estive. Le berger m'a alors prévenue que Cannelito était signalé dans le coin tout en me disant de ne pas m'inquiéter puisque nous avons les *patous* - chiens de montagnes des Pyrénées. Loin d'être rassurant, j'ai alors demandé un peu plus d'informations sur Cannelito. Et le berger de se lancer dans l'histoire de Cannelle, dernière ourse des Pyrénées, tuée par un chasseur, et de son ourson, Cannelito, qui a failli ne pas survivre à la disparition de sa mère. Deux ans plus tard, c'est au Muséum d'histoire naturelle de Toulouse que je croise à nouveau son chemin, toujours de manière inattendue. Dans la dernière salle de l'exposition *Ours...*, je me retrouve face à sa dépouille naturalisée. Mon émotion est alors indescriptible. Les souvenirs resurgissent. L'appréhension et l'insomnie de cette nuit-là sous la tente, alors que l'ours était si proche. La présence des patous n'avait pas suffi à m'apaiser. Mais aussi une forme d'attendrissement et de tristesse, un recueillement et peut-être même un sentiment d'intimité. Une médiatrice m'a confié que l'émotion des publics était perceptible face à elle et qu'elle avait même vu des visiteurs pleurer devant la vitrine.

La fiche d'inventaire de Cannelle sur SNBase la rattache à la mammalogie. Elle indique en détermination scientifique *Ursus arctos arctos* (Linnaeus [von], 1758) et en nom commun Cannelle et ours brun d'Europe. Son origine pyrénéenne n'en fait pas une espèce ni même une sous-espèce distincte des ours slovènes réintroduit dans le massif. Elle fait néanmoins l'objet d'une note qui témoigne de l'importance accordée à son statut endémique :

« Notes : Dernière femelle de souche pyrénéenne, son ourson cannelito est le dernier ours vivant issu de cette lignée ».

Cannelle a été abattue le 1er novembre 2004 à Estaut (Pyrénées-Atlantiques) par un chasseur, alors que l'espèce bénéficiait du statut de protection. Du fait de la normalisation des indexations sur SNBase, ces informations apparaissent sous les termes de lieu de « provenance » et « date de collecte » qui euphémisent les circonstances violentes de sa mort. La note « prélèvement illicite » tente d'en corriger la froideur. L'affaire donne lieu à une longue procédure judiciaire. Le 16 mars 2012, sa dépouille arrive au museum par l'intermédiaire de l'École nationale vétérinaire de Toulouse. Suite à sa naturalisation, elle est exposée pour la première fois au public dans l'exposition *Ours, mythes et réalités* qui s'est déroulée du 16 septembre 2013 au 5 août 2014. Cannelle devient un objet patrimonial mais aussi un artefact profondément politique. Elle part ensuite en itinérance lorsque l'exposition fut louée et adaptée au muséum d'histoire naturelle de Bourges du 22 février au 5 septembre 2016, au Muséum national d'histoire naturelle du 20 septembre 2016 au 27 juin 2017 puis au Muséum des sciences naturelles de Bruxelles du 24 septembre 2018 au 10 septembre 2019. Pendant ce temps au muséum, le public interpellait régulièrement les médiateurs pour savoir dans quelle salle Cannelle se trouvait et son absence générait une certaine frustration. Cette circulation muséale accompagne la transformation de son statut. D'animal traqué à figure symbolique d'une biodiversité menacée, Cannelle incarne à la fois une mémoire locale pyrénéenne et une cause environnementale à portée européenne.

Son histoire s'inscrit dans un contexte plus large de protection et de réintroduction de l'ours brun dans les Pyrénées qui donne lieu, tout comme la présence des loups dans les Alpes (DORÉ, 2010, 2013 et 2015), à de vives controverses. Alors qu'à la fin des années 1970, il ne restait qu'une vingtaine d'individus établis de part et d'autre du massif, les programmes de réintroduction ont permis d'en dénombrier aujourd'hui plus de 80 sur les six départements des Pyrénées françaises. Ce suivi repose sur un vaste réseau de plus d'une centaine d'observateurs au sein du réseau Ours brun coordonné par l'Office national de la chasse et de la faune sauvage (ONCFS). Farid Benhammou souligne le rôle central de Jean-Jacques Camarra, pionnier dans le suivi de l'ours brun depuis 1976 (BENHAMMOU *in* BARATAY, 2019). Camarra met en œuvre des techniques de suivi indirect qui s'apparentent aux recherches d'indices de présence évoqués par Antoine Doré dans le cas parallèle du suivi des populations de loups (DORÉ, 2010).

C'est aussi lui qui instaure au cours de ces suivis une forme de « personnification » des ours en leur donnant un prénom plutôt qu'un numéro d'immatriculation : Cannelle mais aussi Papillon, dernier grand mâle pyrénéen mort en 2004 qui a également rejoint les collection du muséum. Benhammou analyse cette pratique comme un geste symbolique de leur protection.

La mort de Cannelle a cristallisé les tensions autour de la présence de l'ours dans le Pyrénées et devient potentiellement un sujet sensible au sens défini par Pauline Grison et Daniel Jacobi :

« Nous désignons par *question scientifique et technique sensible* un thème scientifique et/ou technique qui est objet de débat dans la société, convoque les systèmes de valeurs ou de croyance, et pour lequel le consensus, difficile à établir, demeure toujours provisoire [...] Or, la plupart des questions scientifiques et techniques sensibles sont traversées par les initiatives de groupes de pression, souvent puissants et défendant des intérêts économiques et financiers lourds, faisant du lobbying pour imposer leur position » (GRISON et JACOBI *in* CÔTÉ, 2011 : 44-45).

Une sensibilité que le muséum a nécessairement dû prendre en compte.

---

## **Conserver et exposer avec tact**

La sensibilité qui entoure l'histoire de Cannelle se manifeste dans la forme même que prend sa naturalisation. Cannelle fut préparée dans une position de marche et dans une attitude qualifiée par une médiatrice de « très douce ». Il s'agissait d'une part de ne pas rendre visible l'impact de balle, même si la pilosité entourant la plaie a été reconstituée, mais aussi de prendre en compte le contexte de tensions sociétales et d'éviter toute posture interprétable comme agressive. La scénographie participe alors d'une démarche de neutralisation : Cannelle est installée seule dans une vitrine à fond blanc, quasiment clinique, qui se distingue des approches immersives et des décors colorés en usage au musée. Dans un contexte pyrénéen encore clivé entre pro-ours et anti-ours, ce choix relève d'une forme de précaution pour ne pas raviver les controverses. La sobriété de la mise en

scène cherche à désamorcer le caractère potentiellement conflictuel de l'histoire qu'incarne Cannelle et d'en favoriser une réception apaisée et pacifiée.

La naturalisation de Cannelle témoigne d'une évolution des préparations naturalistes. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les préparations de grands carnivores, dressés sur leurs pattes arrières, la gueule ouverte, dans une posture menaçante, jouent d'une mise en scène sensationnaliste :

« En effet, si le muséum est censé présenter l'animal dans son existence du point de vue scientifique, le trophée va pour sa part être valorisé pour sa dimension spectaculaire. Il devra donc, concernant par exemple les carnivores, être en position agressive, en ouvrant la gueule, voire même être en train de dévorer ou d'attaquer un autre animal. Au muséum, à l'inverse, on s'attend à voir les animaux dans des postures plus neutres. Or une simple visite du Muséum national d'Histoire naturelle de Paris suffit à montrer que l'opposition est moins tranchée. De nombreux carnivores sont en effet présentés en posture de chasse, prêts à fondre sur leurs proies, notamment dans la caravane des animaux de la savane africaine » (MICAUD *in* LEBLAN et JUHÉ-BEAULATON [dir.], 2019).

Les postures animales mises en œuvre dans les montages naturalistes adoptent désormais des formes de présentation plus sobres qui répondent à d'autres logiques. J'ai expliqué en deuxième partie de cette thèse la nécessité d'adapter les recompositions patrimoniales au musée : en fonction d'une dépouille individuelle et des éventuelles blessures corporelles (la dermatite du jaguar, l'impact de balle de Cannelle) ou encore de sorte à ne pas alimenter des imaginaires empreints de représentations stéréotypées (ce que j'ai plutôt démontré autour des collections culturelles polynésiennes et amazoniennes).

Car l'histoire de Cannelle convoque également des représentations symboliques profondément ancrées dans la culture pyrénéenne. L'ours est présent dans la tradition littéraire, les contes et les légendes dont le récit le plus connu est celui d'une créature hybride issue de l'union d'un ours et d'une femme, *Jean de l'Ours* (BOBBÉ, 2002). Il est aussi présent dans un certain nombre de fêtes carnavalesques à la fois comme figure crainte et célébrée, redoutée et admirée (MALLÉ [dir.], 2014). Cette ambivalence est au cœur des représentations sociales de l'ours, comparable à celles des autres prédateurs de nos forêts comme le lynx ou le

loup. Antoine Doré évoque ainsi des animaux perçus comme à la fois menaçants et menacés (DORÉ, 2015), à la fois comme un risque qu'il faut contenir et comme une espèce en danger qu'il faut protéger. Les musées se trouvent ainsi pris dans une tension entre ces deux pôles qui touchent à la représentation du monde sauvage.

Comme le montre Benoît de l'Estoile, la question du sauvage en contexte patrimonial tient d'une projection des imaginaires. Il explique ainsi la manière dont, dans les zoos et les musées européens, les animaux exotiques, particulièrement africains, « connote[nt] la sauvagerie » (ESTOILE [DE L'] *in* CROS, BONDAZ et MICHAUD (dir.), 2012 : 84). Il me semble qu'il faut ici distinguer les termes sauvagerie et sauvage qui ne se recoupent pas nécessairement. Si la sauvagerie est synonyme de férocité voire de cruauté, le terme sauvage renvoie du point de vue des sciences du vivant à toute chose naturelle non transformée par l'homme et s'oppose ainsi à celui de domestique. Ainsi, au muséum, le monde sauvage ne renvoie pas nécessairement à des territoires lointains de savane africaine ou de jungle amazonienne mais aussi, comme je l'ai montré, aux forêts pyrénéennes. Le monde sauvage ne renvoie pas non plus systématiquement à des espèces craintes par l'homme : il inclut certes les ours ou les loups mais aussi le desman que j'ai déjà mentionné. Le muséum prépare en ce moment même sa prochaine exposition dédiée à la question de la domestication, une thématique qu'il avait abordée à l'occasion de l'exposition *Chiens, chats* (2016-2017). Louée à un établissement de culture scientifique, technique et industriel, l'exposition ne présentait originellement aucune collection. Le muséum a décidé d'ajouter un espace introductif sur la domestication avec une vitrine contenant un spécimen de loup et de chien puis une autre avec un chat sauvage - ou forestier - et un chat domestique. Cet espace offrait l'opportunité d'expliquer que la notion de sauvage dans les sciences du vivants et dans les muséums d'histoire naturelle ne recoupe pas l'usage que nous en avons au quotidien. Ainsi, les chiens ou les chats errants ne peuvent pas être considérés comme des animaux sauvages. Le chien devenu errant ne redevient pas un loup : les animaux restent porteurs de caractéristiques génétiques issues des sélections opérées par les humains. En biologie, ces animaux sont qualifiés d'harets : ils mènent une vie dite sauvage mais ne redeviennent pas sauvages pour autant. Sur le territoire français, le chat sauvage - rebaptisé chat forestier pour éviter les confusions - est présent de manière endémique et n'a jamais connu de

domestication. Les chats domestiques du monde entier sont issus d'une espèce de chat sauvage qui était présente à l'origine uniquement au Moyen-Orient.

La naturalisation et l'exposition de Cannelle s'inscrit ainsi dans une démarche plus vaste de requalification du monde sauvage au musée qui ne concerne pas seulement la faune mais aussi la flore. Lors de la formation des médiateurs à l'exposition *Extinctions...*, Boris Presseq, chargé des collections botaniques, insiste sur l'artificialisation des Pyrénées. Il explique que les termes de forêt sauvage ou de forêt primaire sont « *un abus de langage* » et que, tels qu'ils sont pensés en France, les parcs naturels ne protègent pas la biodiversité. Il précise qu'ils ont plutôt pour but de faire découvrir la nature en incluant la protection des activités humaines et qu'il n'y a pas de cœur de parc en France, comme c'est le cas en Espagne. De la même manière, Guillaume Blanc a souligné la manière dont les activités humaines sont comprises dans le programme de protection du Parc national des Cévennes (BLANC, 2020). Quant à la forêt amazonienne, les travaux de Stephen Rostain démontrent qu'elle était bien plus densément peuplée qu'on ne l'imagine et que le terme de forêt primaire ou sauvage est là aussi impropre (ROSTAIN, 2017). Dans cette perspective, une réflexion mériterait d'être approfondie sur les diverses manières d'aborder la notion de sauvage dans les muséums d'histoire naturelle dans une perspective diachronique à la fois autour des collections culturelles - autour des populations tour à tour qualifiées de sauvages, primitives, premières et plus récemment racines - et des collections naturelles dans leur rapport à la définition d'un monde sauvage longtemps envisagé par contraste avec les milieux anthropisés.

À l'instar du cas de Cannelle, au centre d'un affrontement environnemental et social qui touche au pastoralisme, à la ruralité, aux politiques de conservation et à l'identité territoriale, la question du monde sauvage présenté au musée témoigne de la complexité de faire cohabiter dans un même espace humains et non humains dans le respect de leurs activités et de leurs modes de vie respectifs. La complexité de ces enjeux et de leur incidence politique se traduit ainsi par des formes de neutralisation qui entrent en contraste avec les volontés exprimées en interne d'un musée plus engagé dans son positionnement.

---

## Neutraliser pour dépolitiser

En abordant la question de la crise environnementale qui se traduit par une chute de la biodiversité et la mise en cause des activités humaines dans ce processus, l'exposition *Extinctions...* s'inscrivait dans un contexte de controverse politique accru par l'actualité électorale. Les élections municipales approchaient et le maire de Toulouse et président de Toulouse Métropole, Jean-Luc Moudenc (LR), se présentait pour un nouveau mandat. Peu avant l'ouverture de l'exposition et les temps de formations au contenu de l'exposition, l'équipe de médiation fut réunie pour évoquer la manière d'aborder ce contenu sensible. Il leur fut rappelé qu'il fallait s'en tenir à des « *faits objectifs* » pour rester dans un cadre « *scientifique* ». Ce temps d'échange fut l'occasion d'observer le décalage entre les souhaits des équipes de soutenir un propos engagé et les formes de neutralisation auxquelles ils sont soumis. Les questions sont concrètes : une médiatrice demande à quel point ils auront la possibilité de tenir un discours engagé ? La réponse se traduit par une réaffirmation d'une « *neutralité des musées* » : « *on n'est pas une association militante, on ne doit pas présenter les choses de manière trop manichéenne* ». La direction souligne l'engagement du muséum qui est perceptible dans ses choix d'exposition : « *faire une exposition Extinctions, Amazonie et exposer Cannelle, ce sont des choix engagés* ». Dans le même temps, c'est une représentation objective de la science qui est convoquée pour rappeler la nécessité « *de diffuser des informations qui soient vraies et vérifiées* ». Plus tard, lorsque les médiateurs rencontrent Gilles Boeuf, professeur en biologie, ancien président du MNHN et commissaire scientifique de l'exposition, ce dernier insiste également sur « *la nécessité d'énoncer des faits qui sont vérifiés, science based, en précisant que la science n'est pas une opinion* ». Cette représentation objective de la science, issue d'une tradition philosophique positiviste, cristallise aussi la nette démarcation entre sciences du vivant et de la matière d'une part et sciences humaines et sociales d'autre part. Ainsi, le terme d'anthropocène, né dans le champ des sciences humaines, est fortement contesté parce qu'il ne correspond pas à une réalité géologique. Certains propos du commissaire d'exposition traduisent ainsi un statut différentiel des savoirs scientifiques dans ces deux domaines :

*« Le sujet est compliqué parce qu'il faut des faits vérifiés, science based, mais le sujet fait aussi une incursion dans le domaine des sciences humaines ».*

Lors de l'inauguration de l'exposition, les discours reviennent sur la dimension factuelle du propos en dehors de toute préconisation ou - comme l'aurait dit Olivier - toute dimension prospective : *« il ne s'agit pas de dire ce qu'il faut faire ou ne pas faire mais il faut tirer la sonnette d'alarme »*. Dans cette perspective, les enjeux de médiation se limitent à la transmission de savoirs validés. Ils incitent à la réflexion critique mais sans franchir le seuil d'une critique politique explicite. Ce cadrage a pour effet de lisser le propos en diluant les enjeux de responsabilité collective.

J'ai également perçu cette dynamique de neutralisation et de dépolitisation progressive lors de la préparation de l'exposition *Oka Amazonie...* Les premières réunions de travail soulevaient de forts enjeux politiques qui furent progressivement mis à distance. Un échange avec Lucia Van Velthem, présidente d'honneur du commissariat scientifique, en témoigne. Elle demande ainsi :

*« J'ai une autre question, les actions politiques des Amérindiens seront traitées ? Non ? On ne parle pas de ça ? Des revendications ?*

- *Non, ça c'est une position très française, Lucia. On peut l'envisager dans des conférences où les gens viennent l'expliquer, mais on ne peut pas l'écrire dans l'exposition. »*

En évitant la conflictualité, le musée élabore alors un discours qui, sous couvert d'objectivité, constitue une forme de dépolitisation qui crée une neutralité artificielle qui n'a en réalité rien de neutre.

---

## **Vers des musées réfractés et réfractaires ?**

Ce décalage entre l'engagement affirmé d'une grande partie des personnels du musée et la tonalité consensuelle que prennent les projets délimitent une frontière entre ce qui peut être dit ou ne peut pas être dit par le musée. J'ai démontré que la neutralité de ton invoquée est à mettre en lien avec une supposée objectivité des faits scientifiques. Le débat sur la politisation des musées fait alors plus largement écho aux polémiques qui entachent actuellement les productions

académiques de certains courants théoriques qui touchent les études décoloniales, les études féministes et de genre ainsi que les études intersectionnelles qu'elles accusent d'être partisans (HEINICH, 2021). Ce phénomène n'est pas nouveau, Bourdieu (1997) affirmait ainsi :

« Si vous essayez aujourd'hui de dire à des biologistes qu'une de leurs découvertes est de gauche, ou de droite, catholique ou pas catholique, vous allez susciter une franche hilarité, mais il n'en a pas toujours été ainsi. En sociologie, vous pouvez encore dire ce genre de choses » (BOURDIEU, 1997).

Cette fois, ces critiques de la politisation des savoirs, relayées au plus haut niveau de l'état, sont marquées par l'apparition de néologismes d'une grande violence verbale qui associent les individus et leurs productions scientifiques ou artistiques à des formes de terrorisme. Pourtant, les études en anthropologie, sociologie et philosophie des sciences ont remis en cause la représentation objective de la science et montré qu'elle n'était qu'une construction culturelle. De la même manière, la neutralité des musées ne doit pas être conçue comme un principe universel mais une valeur culturelle portée par les modalités d'organisation administrative de l'État français. Si les principes de neutralité des musées et d'objectivité des sciences se font aujourd'hui écho en France, c'est parce qu'ils sont constitutifs du statut des fonctionnaires qui sont tenus à un « devoir de réserve ». Celui-ci laisse entrevoir les mêmes limites discursives dans le monde des sciences et de la culture : les enjeux environnementaux, féministes, décoloniaux et intersectionnels.

Les limites de ce qui peut être dit au musée (ou à l'université) distinguent deux espaces : un espace politique dans lequel peut prendre place un positionnement engagé et un espace neutre dans lequel la parole est censée rester objective. Nombre d'études remettent en cause la distinction entre un domaine politique « spécialisé » réservé aux professionnels et un autre « profane » (AGRIKOLIANSKY et ALDRIN, 2019). L'émergence des notions de « politisation » ou de « politiques ordinaires » témoignent de la porosité de ces deux sphères lorsqu'il s'agit de défendre « le commun » et je fais mienne la formule suivante : « [d]ire et faire le commun, c'est énoncer une intention politique et lui donner matière » (JUDDE DE LARIVIÈRE et WEISBEIN, 2017). Ces notions permettent de prendre en compte des formes citoyennes d'engagement en dehors du champ spécialisé de la politique.

En ce sens, les musées fournissent déjà des exemples d'action citoyenne. Au muséum de Toulouse, j'ai montré que les équipes du muséum s'interrogent sur leur capacité d'action et sur leurs pratiques. En réponse aux enjeux environnementaux, le musée propose des ateliers, notamment dans les Jardins du Muséum sur le site de Borderouge, au cours desquels sont transmis des savoirs et des savoir-faire très concrets pour agir directement sur la préservation de la biodiversité. Le musée développe aussi une réflexion sur la question du genre dans ses pratiques professionnelles : dans le service des publics, des temps d'échanges ont permis de mettre en évidence le fait que ce sont avant tout les personnels féminins qui sont mobilisés auprès du jeune public ou pour des temps de rangement. Les enjeux de pluralisation des savoirs sont mis en avant au cours des projets développés de manière collaborative avec des représentants de populations amazoniennes du Brésil ou l'équipe béninoise de recherches culturelles participatives.

Les limites de ce qui peut être dit ou non *par* le muséum sont par ailleurs différentes de celles de ce qui peut être dit *au* muséum par des intervenants extérieurs. C'est là que réside la marge de manœuvre des équipes : dans la possibilité de faire intervenir diverses personnalités qui peuvent dire haut et fort ce que le musée ne peut assumer en tant que structure de la fonction publique territoriale. Les équipes peuvent ainsi, dans une certaine mesure, mettre à l'épreuve les limites qui leur sont imposées. Il s'agit alors de développer ce que Bourdieu (1997) désigne sous le terme de capacité de « réfraction » de nos institutions, c'est-à-dire notre capacité à absorber les contraintes extérieures pour rester autonomes dans la pratique de nos missions et dans nos propos, au musée comme à l'université.

---

# Conclusion

Par une ethnographie fine des pratiques de conservation, d'exposition et de médiation, j'ai cherché à mettre en lumière la manière dont le muséum d'histoire naturelle de Toulouse produit, façonne, transforme, projette ou encore transmet une pluralité de savoirs autour des collections qui sont en permanence recomposées en fonction d'exigences scientifiques mais aussi ludiques, pédagogiques, éthiques ou encore politiques. La proposition de distinction entre des savoir-penser, des savoir-faire et des savoir-dire ne constitue pas une typologie rigide mais plutôt une grille d'analyse dynamique qui prend en compte des savoirs engagés dans l'action. Cette perspective révèle toute la complexité des processus de patrimonialisation qui donnent lieu à des opérations d'association, de traduction et de mise en relation des savoirs.

Dans un premier temps, j'ai montré la manière dont le musée continue de s'inscrire dans un paradigme scientifique naturaliste. Les collections se font supports de savoirs dits scientifiques, assignés à des catégories plus ou moins hermétiques. Mais le musée n'est pas un lieu qui collecte et restitue les collections et les savoirs de manière linéaire. C'est un espace de recomposition permanente qui s'ouvre de plus en plus à la densification des récits, la multiplication des perspectives voire à des formes de réflexivité critique. Néanmoins, en tant qu'institution publique, le musée est pris dans des enchevêtrements administratifs et politiques qui limitent sa capacité à prendre position alors même qu'il revendique un engagement en faveur d'une écocitoyenneté critique. Les équipes doivent trouver un équilibre toujours précaire, toujours renégocié, entre sensibilisation à des enjeux d'actualité et dépolitisation de son positionnement. Sa principale capacité d'action réside dans son engagement à traiter de questions environnementales et sociétales sensibles tout en neutralisant son approche à recourir à des voix extérieures au musée qui porteront une politisation explicite distinguant ainsi ce qui peut être dit - ou non - par le musée et ce qui peut être dit - ou non - au musée. Analyser les savoirs à partir de leur mise

en forme muséale revient ainsi à s'interroger sur le rôle du musée dans nos sociétés.

Cette thèse appelle ainsi à dénaturiser le musée, c'est-à-dire à ne plus le penser comme un lieu de savoirs constitués sur un mode descendant mais comme un espace d'élaboration collective. Elle invite aussi à pluraliser les savoirs : il ne s'agit pas dans ce cadre de reproduire la formule consensuelle d'un « dialogue des natures et des cultures » mais d'accepter la possibilité de devenir une « zone de conflit » (SOARES, 2024).

Ce mouvement de dénaturalisation et de pluralisation engage nos sociétés plus largement que dans le cadre muséal. Cette recherche ouvre ainsi sur une réflexion à poursuivre sur les manières dont les institutions de savoirs – musées, universités, bibliothèques, centres d'archives – négocient aujourd'hui leur rapport à la pluralité, à la mémoire et à la conflictualité. À l'heure où les appels à la « décolonisation » des institutions culturelles, à la justice environnementale et à l'inclusion des voix minorisées se multiplient, le musée ne peut pas laisser perdurer ses anciennes pratiques et doit accueillir la possibilité d'une requalification de son rôle. Néanmoins, « la décolonisation [de même que la dénaturalisation] n'est pas une métaphore » : Eve Tuck et K. Wayne Yang regrettent que « [l']absorption, l'adoption et la transposition faciles de la décolonisation ne so[ie]nt qu'une autre forme d'appropriation coloniale » (TUCK et YANG, 2022 : 15). Suivant la formule de Frantz Fanon, pour qui la décolonisation correspond à un programme de désordre absolu (FANON, 1961), il faut admettre que c'est en acceptant d'être déstabilisé que le musée peut s'ouvrir à de nouveaux paradigmes.

---

# Références bibliographiques

- ADANDÉ Alexandre, 1962, *Les récades des rois du Dahomey*, Dakar, IFAN.
- ADELL Nicolas, 2011, *Anthropologie des savoirs*, Paris, Armand Colin.
- ALAYRAC-FIELDING Vanessa, 2020, *Les voyages du capitaine Cook 1768-1779*, Neuilly, Atlande.
- AGRIKOLIANSKY Éric et Philippe ALDRIN, 2019, Faire avec la politique. Novices, amateurs et intermittents en politique, *Politix*, 128 : 7-29.
- AMIRAULT Alric et Thomas ROKITA, 2017, Évaluation par les publics et les médiateurs de l'exposition du muséum de Toulouse Les Savanturiers, *La Lettre de l'Ocim*, 173.
- ANDERSON Benedict, 2006 [1983], *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, London : New York, Verso.
- APPADURAI Arjun, 1986, *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press.
- APPADURAI Arjun, 2005, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages.
- ARTAUD Hélène, 2023, *Immersion. Rencontre des mondes atlantique et pacifique*, Paris, La Découverte.
- ASMA Stephen T., 2001, *Stuffed Animals and Pickled Heads. The Culture and Evolution of Natural History Museums*, Oxford, Oxford University Press.
- ASTRE Gaston, 1949, *Le muséum d'histoire naturelle de Toulouse. Son histoire*, Toulouse, Les livres du muséum.
- ASTRE Gaston, 1950, *Le muséum d'histoire naturelle de Toulouse. Ses galeries*, Toulouse, Les livres du muséum.
- BABADZAN Alain, 2009, *Le spectacle de la culture. Globalisation et traditionalismes en Océanie*, Paris, L'Harmattan.

- BALANDIER Georges, 1951, La situation coloniale : approche théorique, Cahiers internationaux de sociologie, 11 : 44-79.
- BANCEL Nicolas, Pascal BLANCHARD, *et al.* (dir.), 2002, *Zoos humains. De la vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte.
- BARATAY Éric et Élisabeth HARDOUIN-FUGIER, 1998, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe-XXe siècle)*, Paris, La Découverte.
- BARATAY Éric (dir.), 2019, *Aux sources de l'histoire animale*, Paris, Éditions de la Sorbonne.
- BARATAY Éric (dir.), 2021, *Croiser les sciences pour lire les animaux*, Paris, Éditions de la Sorbonne.
- BARÉ Jean-François, 1995, *Les applications de l'anthropologie : un essai de réflexion collective depuis la France*, Paris, Karthala.
- BAZIN Jean, 2008, *Des clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement*, Toulouse, Anacharsis Éditions.
- BEAUJEAN Gaëlle, 2007, Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey, *Gradhiva*, 6 : 70-85.
- BEAUJEAN Gaëlle, 2009, *Artistes d'Abomey : dialogues sur un royaume africain*, Cotonou / Paris, Fondation Zinsou / Musée du quai Branly.
- BEAUJEAN Gaëlle, 2019, *L'art de cour d'Abomey. Le sens des objets*, Dijon, Les Presses du réel.
- BELTRAME Tiziana Nicoletta, 2012a, Un travail de Pénélope au musée : décomposer et recomposer une base de données, *Revue d'anthropologie des connaissances*, 6, 1 : 217-237.
- BELTRAME Tiziana Nicoletta, 2012b, Le corps numérique des données. Le transfert des fiches documentaires des objets du musée de l'Homme au musée du quai Branly, *Ateliers d'anthropologie*, 36.
- BELTRAME Tiziana Nicoletta, Sophie HOUDART, Christine JUNGEN *et al.*, 2017, Sonder une collection, *Techniques & Culture*, 68, 2 : 178-195.
- BENNETT Tony, 2004, *Pasts beyond memory. Evolution, Museums, Colonialism*, London / New York, Routledge.
- BERGERON Yves, 2010, L'invisible objet de l'exposition. Dans les musées de société en Amérique du Nord, *Ethnologie française*, 40, 3 : 401-411.

BERTIN Marion, 2019, Archives délaissées, archives retrouvées, archives explorées : Les fonds calédoniens pour l'étude du patrimoine kanak dispersé, *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 14.

BERTIN Marion, 2020, La statuette ambassadrice, *Terrain*, 73 : 228-235.

BERTIN Marion, 2024, Regard rétrospectif sur l'inventaire du patrimoine kanak dispersé. Carnets kanak, voyage en inventaire de Roger Boulay (2022-2024), *Culture & Musées*, 44 : 208-216.

BITON Marlène, 1994, Question de Gou, *Arts d'Afrique noire*, 91 : 25-34.

BITON Marlène, 2000, « Sculpture dédiée à Gou, divinité du fer travaillé et de la guerre », in *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, Paris, Réunion des musées nationaux : 110-113.

BLAIS Hélène, 2023, *L'empire de la nature. Une histoire des jardins botaniques coloniaux (Fin XVIII<sup>e</sup> siècle - années 1930)*, Ceyzérieu, Champ Vallon.

BLANC Guillaume, 2020, *L'invention du colonialisme vert. Pour en finir avec le mythe de l'Éden africain*, Paris, Flammarion.

BLANC Guillaume, 2020, *Une histoire environnementale de la nation : regards croisés sur les parcs nationaux du Canada, d'Éthiopie et de France*, Paris, Éditions de la Sorbonne.

BLANCHARD Pascal, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH et Sandrine LEMAIRE, 2011, *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte.

BLANCHARD Pascal et Sandrine LEMAIRE (dir.), 2011, *Culture coloniale 1871-1931. La France conquise par son empire*, Paris, Éditions Autrement.

BOBBÉ Sophie, 2002, *L'Ours et le loup. Essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

BODENSTEIN Felicity, Margareta VON OSWALD, Damiana OTOIU, et al. (dir.), 2024 *Traces du dé/colonial au musée*, Paris, Horizon d'attente.

BOMAN Éric, 1905, « Migrations précolombiennes dans le nord-ouest de l'Argentine », *Journal de la Société des Américanistes*, 2 : 91-108.

BOMAN Éric, 1908, *Antiquités de la région andine de la République argentine et du désert d'Atacama*, Paris, Imprimerie nationale (2 tomes).

BOMAN Éric, 1923, *Los ensayos para establecer una cronología prehispanica en la region diaguita (República Argentina)*, Quito, Imprenta municipal.

BON François, Sébastien DUBOIS et Marie-Dominique LABAILS, 2010, *Le Muséum de Toulouse et l'invention de la préhistoire*, Toulouse, Éditions du Muséum.

BONDAZ Julien, 2014, *L'exposition postcoloniale. Musées et zoos en Afrique de l'Ouest (Niger, Mali, Burkina-Faso)*, Paris, L'Harmattan.

BONDAZ Julien, Nélia DIAS et Dominique JARASSÉ (dir.), 2016, « Collections mixtes », *Gradhiva*, 23.

BONNOT Thierry, 2004, Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre, *L'Homme*, 170, 2 : 139-163.

BONVIN-POCHSTEIN Sylviane, Magali DUFAU et Lanh GRANIER, 2021, « Repenser les collections océaniques du muséum de Toulouse : entre histoire et nouvelle éthique », *Journal de la Société des Océanistes*, 152 : 49-60.

BONVIN-POCHSTEIN Sylviane et Nathalie PETESCH, 2024, « Paroles de céramistes amérindiennes : entretiens avec Iamony Mehinako et Mahuaderu Karàjà », *Cultures-Kairós*, 12 (en ligne).

BONVIN POUCHSTEIN Sylviane, Magali DUFAU et Julia VILA, De la collection issue de la période coloniale vers une étude postcoloniale : enjeux et perspectives autour des biens culturels africains conservés au muséum d'histoire naturelle de Toulouse, *Voies de la recherche de l'INHA* (à paraître en 2025).

BOULAY Roger, 2000, *Kannibals et Vahinés. Imageries des mers du Sud*, Saint-Étienne, Éditions de l'aube.

BOULAY Roger, 2021, L'inventaire du patrimoine kanak dispersé, *La Lettre de l'OCIM*, 196 : 50-55.

BOULAY Sébastien, 2006, Le tourisme de désert en Adrar mauritanien : réseaux « translocaux », économie solidaire et changements sociaux, *Autrepart*, 40, 4 : 63-79.

BOUMEDIENE Samir, 2022 [2016], *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde (1492-1750)*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre, 1997, *Les usages sociaux de la science : pour une sociologie clinique du champ scientifique*, Versailles, Éditions Quæ.

BOURRASSE Pierre, 2012, L'Afrique en vitrine. Les collections d'objets africains du muséum d'histoire naturelle de Toulouse (1858-1962), mémoire de master 2 du département d'Histoire et civilisation des mondes modernes et contemporains, Université Toulouse - Le Mirail (sous la direction de Colette Zytnicki).

- BOURRASSE Pierre, 2016, « Corps éclatés : représenter l'Africain au muséum d'histoire naturelle de Toulouse (1875-1990) », *Les Cahiers de Framespa* (revue en ligne), 22 : 1-10.
- BROC Numa, 1999, *Dictionnaire illustré des explorateurs et grands voyageurs français du XIXe siècle. III - Amérique*, Paris, Éditions du CTHS.
- CADOT Laure, 2007, Les restes humains : une gageure pour les musées ?, *La Lettre de l'OCIM*, 109 : 4-15.
- CADOT Laure, 2015, Actualité récente et évolution des pratiques autour des restes humains patrimonialisés, *La Lettre de l'OCIM*, 157 : 32-34.
- CALLON Michel, 1986, Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc, *L'Année sociologique*, 36 : 169-208.
- CANDEA Matei, 2010, "I fell in love with Carlos the meerkat": Engagement and detachment in human-animal relations, *American Ethnologist*, 37, 2 : 241-258.
- CANGHIARI Emanuela, 2020, « "Un secret connu de tous" : mécanismes de confiance et de méfiance dans le trafic de l'art précolombien international », in Claudia SENIK (dir.), *Crises de confiance*, Paris, La Découverte : 159-172.
- CHABLOZ Nadège et Julien RAOUT (dir.), 2009, « Tourisme », *Cahiers d'études africaines*, 193-194.
- CLIFFORD James, 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Massachusetts, Harvard University Press.
- COMBES Adèle, 2022, *Comment l'université broie les jeunes chercheurs : précarité, harcèlement, loi du silence*, Paris, Éditions Autrement.
- CONKLIN Alice L., 2015, *Exposer l'humanité. Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle.
- COOK James, 1998 [1768-1779], *Relations de voyage autour du monde*, Paris, La Découverte.
- CORNELL Per et Nils JOHANSSON, 1998, Was There a Santa María Culture? A Discussion of a Commonly Used Concept in Argentine Archaeology, *Current Swedish Archaeology*, 6 : 39-46.
- COTÉ Michel (dir.), 2011, *La fabrique du musée de sciences et sociétés*, Paris, La Documentation française.

COUSIN Saskia, Sara TASSI et Madina YÊHOUMÉ, 2022, Les Bo des Agoojée / Les amulettes des Amazones. Le retour D'un Matrimoine Oublié ? *Politique africaine*, 165, 1 : 187-220.

CRÉMIÈRE Cédric, 2024, *Au-delà des restitutions. Éthique, dialogue et coopération*, Paris, Éditions MkF.

CRÉQUI-MONTFORT (DE) Georges et Eugène SÉNÉCHAL DE LA GRANGE, 1904, « Rapport sur une mission scientifique en Amérique du Sud (Bolivie, République argentine, Chili, Pérou) », *Nouvelles archives des missions scientifiques*, 12 : 81-137.

CROS Michèle, BONDAZ Julien et MICHAUD Maxime (dir.), 2012, *L'animal cannibalisé. Festins d'Afrique*, Paris, Éditions des archives contemporaines.

DAVY Damien, 2011, *De l'anaconda à l'urubu. Mythe et symbolisme animal chez les Amérindiens de l'Oyapock*, Matoury, Ibis Rouge.

DE LARGY HEALY Jessica, 2011, Pour une anthropologie de la restitution. Archives culturelles et transmissions des savoirs en Australie, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24 : 45-65.

DE LARGY HEALY Jessica, 2016, Archives sonores et médiation de l'ancestral dans le film *Two Brothers at Galarra* (Terre d'Arnhem, Australie), *Gradhiva*, 24 : 51-81.

DE LARGY HEALY Jessica, 2024, « Le cercle du monde de l'art. Joe Gumbula et la valeur du rapatriement numérique en Australie et au-delà », in BODENSTEIN Felicity, Margareta VON OSWALD, Damiana OTOIU, et al. (dir.), 2024 *Traces du dé/colonial au musée*, Paris, Horizon d'attente : 67-86.

DEBARY Octave, 2002, *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris, Éditions du CTHS.

DEBARY Octave et Mélanie ROUSTAN, 2017, *Voyage au musée du quai Branly : anthropologie de la visite du Plateau des collections*, Paris, La Documentation française.

DELAÏTRE Anouk et ROBERT (DE) Pascale, 2019, De l'Amazonie Brésilienne aux Musées Français : parcours de collection et processus de légitimation, *Anthropológicas*, 23, 30 (2) : 38-62.

DELIÈGE Robert, 2013, *Une histoire de l'anthropologie : écoles, auteurs, théories*, Paris, Éditions Points.

DELPUECH André, Christine LAURIÈRE et Carine PELTIER-CAROFF, 2017, *Les années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37*, Paris, Publications scientifiques du MNHN.

DESCHAMPS Hubert, 1959, « Nécrologie. Henri Labouret », *Journal de la Société des Africanistes*, 29, 2 : 291-292.

DESCOLA Philippe, 1993, *Les lances du crépuscule, Relations Jívaro, Haute-Amazonie*, Paris, Plon.

DESCOLA Philippe, 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.

DESPRET Vinciane et Jocelyne PORCHER, 2007, *Être bête*, Paris, La Découverte.

DIAMOND Jared, 2009, *Effondrement : comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Paris, Stock.

DIAS Nélia, 1991, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro : 1878-1908 : anthropologie et muséologie en France*, Paris, Éditions du CNRS.

DIAS Nélia, 1999, L'Afrique naturalisée, « Prélever, exhiber. La mise en musées », *Cahiers d'études africaines*, 39, 155-156 : 583-594.

DIGARD Jean-Pierre, 2012, « Le tournant obscurantiste en anthropologie », *L'Homme*, 203-204 : 555-578.

DORÉ Antoine, 2010, Le devenir politique des corps recomposés : la circulation des animaux dans l'espace public, *Sociologie et sociétés*, 42, 2, : 181–204.

DORÉ Antoine, 2013, L'exercice des biopolitiques. Conditions matérielles et ontologiques de la gestion gouvernementale d'une population animale, *Revue d'anthropologie des connaissances*, 7, 4 : 837-855.

DORÉ Antoine, 2015, Attention aux loups ! L'ambivalence de la menace et de sa mesure, *Ethnologie française*, 45, 1 : 45-54.

DUBALD Déborah, 2019, *Capital nature: a history of French municipal museums of natural history, 1795-1870* (thèse de doctorat en histoire soutenue à la European University Institute).

DURANTHON Francis et Santiago MENDIETA, 2015, *Muséum de Toulouse : des aventuriers pour la science*, Toulouse, Éditions Privat.

ECO Umberto et Isabella PEZZINI, 2015, *Le musée, demain*, Madrid, Casimiro.

ELIAS Norbert, 1993, *Engagement et distanciation : contributions à la sociologie de la connaissance*, Paris, Fayard.

ESTEBANEZ Jean, 2010, Ceux qui sont proches : les soigneurs au zoo, *Sociétés*, 108, 2 : 47-57.

ESTEBANEZ Jean, 2012, Comment devenir une célébrité quand on est un animal ? *La Géographie*, 1547, 4 : 62-63.

- ESTOILE (DE L') Benoît, 2007, *Le goût des Autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion.
- FABRE Daniel (dir.), 2013, *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- FASSIN Didier, 1999, « L'anthropologie entre engagement et distanciation. Essai de sociologie des recherches en sciences sociales sur le sida en Afrique » in Charles BECKER, Jean-Pierre DOZON, Christine OBBO, *et al.* (dir.), *Sciences sociales et sida en Afrique. Bilan et perspectives*, Paris, Karthala : 41-66.
- FAUELLE François-Xavier, 2017, *À la recherche du sauvage idéal*, Paris, Éditions du Seuil.
- FOUCAULT Michel, 1966, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT Michel, 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT Michel, 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- GAGNÉ, Natacha, 2012, Affirmation et décolonisation : la cérémonie de rapatriement par la France des *toi moko* à la Nouvelle-Zélande en perspective, *Journal de la Société des Océanistes*, 134, 1 : 5-24.
- GAGNÉ, Natacha, 2013, Musées et restes humains : Analyses comparées de cérémonies *māori* de rapatriement en sols québécois et français, *Journal de la Société des Océanistes*, 136-137, 1 : 77-88.
- GAILLARD Frédérique, 2016, « Organisation d'une photothèque polymorphe dans un muséum en perpétuel mouvement : le muséum d'Histoire naturelle de Toulouse et ses 150 ans de photographies » in Stéphane CHEVALIER (dir.), *Musées, centres de sciences et réseaux documentaires. S'organiser et produire*, Dijon, Les dossiers de l'OCIM : 127-136.
- GARCIA LUC, 1976, Archives et tradition orale. À propos d'une enquête sur la politique du royaume de Danhomè à la fin du 19e siècle, *Cahiers d'études africaines*, 61-62 : 189-206.
- GARCIA LUC, 1988, *Le royaume du Dahomè face à la pénétration coloniale (1875-1894)*, Paris, Karthala.
- GELL Alfred, 2009, *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel.
- GOBBATO Viviana, Virginie BLONDEAU, Marine THÉBAULT et Daniel SCHMITT, 2020, L'éclairage dynamique, un dispositif de médiation. Le cours d'action pour évaluer l'influence de la lumière sur l'expérience visiteur au musée , *Activités*, 17-2 : 1-21.

GONSETH Marc-Olivier, Jacques HAINARD et Roland KAEHR (dir.), 2002, *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie.

GOODALL Jane, 1986, *The Chimpanzees of Gombe: Patterns of Behavior*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

GOUVEIA Inês, Mario CHAGAS, Manuelina Maria DUARTE CÂNDIDO *et al.*, 2022, La muséologie sociale, *Les Cahiers de la muséologie*, 2.

GRÉGOIRE Emmanuel et Marko SCHOLZE, 2012, Identité, imaginaire et tourisme en pays touareg au Niger, *Via*, 2.

GUIOT Hélène, 2009, La collection de maquettes de pirogues océaniques du MHNT, rapport d'étude.

GUIOT Hélène, 2016, La collection de pagaies océaniques du MHNT, rapport d'étude.

GUIOT Hélène, 2017, La collection de tapa océaniques du MHNT, rapport d'étude.

GUIOT Hélène, 2019, La collection d'hameçons océaniques du MHNT, rapport d'étude.

HAINARD Jacques et Roland KAEHR, 1984, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie.

HARAWAY Donna, 1984, Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936, *Social Text*, 11 : 20-64.

HARAWAY Donna, 1988, Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies*, 14, 3 : 575-599.

HEINICH Nathalie, 2009, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la MSH.

HEINICH Nathalie, 2021, *Ce que le militantisme fait à la recherche*, Paris, Gallimard.

HOUDART Sophie, 2015, *Les incommensurables*, Bruxelles, Zones sensibles.

ICOM-FRANCE, 2022, *À qui appartiennent les collections ?*, Paris, Actes de la journée professionnelle d'Icom-France 2022.

JAMIN Jean, 1998, Faut-il brûler les musées d'ethnographie ?, *Gradhiva*, n°24, pp.65-69.

JOLY Nicolas, 1844, *Notice sur l'histoire, les mœurs et l'organisation de la girafe (Camelopardalis giraffa, Linné)*, Toulouse, Imprimerie d'Augustin Manavit.

JOLY Nicolas et Achille LAVOCAT, 1845, *Recherches historiques, zoologiques, anatomiques et paléontologiques sur la girafe, (Camelopardalis giraffa, Gmelin)*, Strasbourg, V. Berger-Levrault.

JOURNET Nicolas, 2015, « La preuve par le chimpanzé. Rencontre avec Frans de Waal », in Jean-François DORTIER, *Révolution dans nos origines*, Auxerre, Sciences humaines éditions : 90-93.

JUDE DE LARIVIÈRE Claire et Julien WEISBEIN, 2017, Dire et faire le commun : Les formes de la politisation ordinaire du Moyen Âge à nos jours, *Politix*, 119 : 7-30.

JUNGEN Christine, 2013, Savoirs fragmentés. Des catalogueurs, des bobines de microfilm, et la collecte du « patrimoine arabe et islamique », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 7, 4 : 915-939.

KAISER Katia et Catarina MADRUGA, 2024, *Tagging Objects from Colonial Contexts. A Decision Tree for Natural History Collections*, Magdeburg, Working Paper Deutsches Zentrum Kulturgutverluste.

KILANI Mondher, 2018, *Du goût de l'autre. Fragments d'un discours cannibale*, Paris, Editions du Seuil.

KOHN Eduardo, 2017, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Paris, Zones sensibles.

LABAILS Marie-Dominique (dir.), 2009a, *La girafe : un curieux mammifère venu d'Abyssinie. Autour de la Notice sur l'histoire, les mœurs et l'organisation de la girafe par Nicolas Joly*, Toulouse, Les Éditions du Muséum.

LABAILS Marie-Dominique (dir.), 2009b, *Rapa Nui. L'île de Pâques de Pierre Loti. Autour de la collection pascuane du Muséum de Toulouse*, Toulouse, Les Éditions du Muséum.

LACOMME Philippe, 1911, Un nouveau procédé de montage et de naturalisation des grands animaux au moyen du liège armé, *Bulletin de la Société zoologique de France*, 36 : 154-157.

LAROCHE Marie-Charlotte, 1945, Pour un inventaire des collections océaniques en France, *Journal de la Société des Océanistes*, 1 : 51-57.

LAROCHE Marie-Charlotte, 1953, Collections d'objets calédoniens du muséum de Toulouse, *Journal de la Société des Océanistes*, 9 : 307-319.

LATOUR Bruno, 2006, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, Éditions de La Découverte.

LATOUR Bruno, 2012, *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*, Paris, Éditions de La Découverte.

LAURIÈRE Christine, 2014, *L'Odyssée pascuane. Mission Métraux-Lavachery, Île de Pâques, 1934-1935*, Paris, Les Carnets de Bérose.

- LE MÉNESTREL Sara, 2002, L'expérience louisianaise : figures touristiques et faux-semblants, *Ethnologie française*, 32, 3 : 461-473.
- LEBLAN Vincent et Dominique JUHÉ-BEAULATON (dir.), 2019, *Le spécimen et le collecteur. Savoirs naturalistes, pouvoirs et altérités (XVIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications scientifiques du Muséum.
- LECLERC-CAFFAREL Stéphanie, 2013, « The Oceanic collections of Gaston de Roquemaurel », *Journal of Museum Ethnography*, 26 : 120-137.
- LEFEBVRE Muriel, Julie RENARD, Amanda RUEDA (et al.), 2018, Expériences de visite de jeunes enfants accompagnés. Pliages et dépliages temporels dans une exposition scientifique, *Culture & Musées*, 31 : 163-183.
- LEIRIS Michel, 1981 [1934], *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard.
- LÉJÉAL Léon, 1904, « L'Exposition de la Mission française de l'Amérique du Sud au Trocadéro », *Journal de la Société des Américanistes*, 1, 3 : 321-328.
- LENCLUD Gérard, 1987, La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de sociétés traditionnelles en ethnologie, *Terrain*, 9 : 110-123.
- MALINOWSKI Bronisław, 1944, *Une théorie de la culture et autres essais*, Paris, François Maspero.
- MARSTINE Janet, 2017, *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*, New York, Routledge.
- MELTZER David J., 2015, Kennewick Man: coming to closure, *Antiquity*, 89, 348 : 1485-1493.
- MÉTRAUX Alfred, 1941, *L'Île de Pâques*, Paris, Gallimard.
- MICHAUD Jean et Michel PICARD, 2001, « Tourisme et sociétés locales en Asie Orientale », *Anthropologie et Sociétés*, 25, 2.
- MICHAUD Maxime, 2015, De l'animal au trophée : réification ou relation amoureuse ? *Anthropologie et Sociétés*, 39, 1-2 : 165–178.
- MORAIS DE ANDRADE Rita et Manuelina Maria DUARTE CÂNDIDO, 2022, *Iny Karajá Presence: Material and Visual Culture of Ritxoko Dolls in Museums*, *Curator: The Museum Journal*, 65, 4 : 747-772.
- MUÑOZ Diego, 2023, *Le Nombriil du Monde. Sur les chemins de la diaspora rapanui (île de Pâques, Chili et Polynésie française)*, Paris, Société des Océanistes.
- NAHUM-CLAUDEL Chloé, Nathalie PÉTESCH et Cédric YVINEC, 2017, Pourquoi filmer sa culture ? Rituel et patrimonialisation en Amazonie brésilienne, *Journal de la Société des américanistes*, 103, 2 : 47-80.

- NICOLAS-LE-STRAT Pascal, 2019, *Faire recherche en commun : chroniques d'une pratique éprouvée*, Rennes, Éditions du Commun.
- PARTICIP-ARC, 2019, *Recherche culturelle et sciences participatives* (rapport)
- PELTIER, Philippe et Magali MÉLANDRI, 2012, Chronologie concernant les têtes tatouées et momifiées *māori* ou *toi moko* (aussi connues sous le terme de *moko mokaï*), *Journal de la Société des Océanistes*, 134, 1 : 28-30.
- PETZOLD Alice, Anne-Sophie MAGNANT, David EDDERAI *et al.*, 2020, First insights into past biodiversity of giraffes based on mitochondrial sequences from museum specimens, *European Journal of Taxonomy*, 703 : 1–33.
- PIERRE Aurélien, Anne BLANQUER-MAUMONT et Céline RAMIO (dir.), 2018, *L'île de Pâques*, Arles, Actes sud.
- PIERREBOURG (DE) Fabienne, 2024, Experiencias colaborativas y nuevos debates en las colecciones nacionales francesas (Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris), *Cultures-Kairós*, 12.
- PIETTE Albert, 2002, Entre l'homme et le chien. Pour une ethnographie du fait socio-animal, *Socio-anthropologie*, 11 : 87-104.
- PIETTE Albert, 2010, Ontographies comparées : divinités et êtres collectifs, *Ethnologie française*, 40, 2 : 357-363.
- PIETTE Albert, 2011, *Fondements à une anthropologie des hommes*, Paris, Hermann.
- PIETTE Albert, 2012, *De l'ontologie en anthropologie*, Paris, Berg International.
- POMIAN Krzysztof, 2020, *Le musée, une histoire mondiale. I. Du trésor au musée*, Paris, Editions Gallimard.
- POMIAN Krzysztof, 2021, *Le musée, une histoire mondiale. II. L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Éditions Gallimard.
- POMIAN Krzysztof, 2022, *Le musée, une histoire mondiale. III. À la conquête du monde, 1850-2020*, Paris, Éditions Gallimard.
- POUILLARD Violette, 2016, Conservation et captures animales au Congo belge (1908-1960). Vers une histoire de la matérialité des politiques de gestion de la faune, *Revue historique*, 679 : 577-604.
- POUILLARD Violette, 2019, *Histoire des zoos par les animaux. Impérialisme, contrôle, conservation*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon.
- POULOT Dominique, 2001, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, Hachette.

POULOT Dominique, 2008, *Une histoire des musées de France : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Découverte.

POULOT Dominique, 1997, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, Éditions Gallimard.

PRICE Sally, 2011, *Au Musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly*, Paris, Denoël.

RAOUL-DUVAL Juliette, 2019, Vif débat sur la « définition des musées » à l'Icom ?, *La Lettre de l'OCIM*, 186 : 12-14.

RASMUSSEN Morten, Martin SIKORA (et al.), 2015, The ancestry and affiliations of Kennewick Man, *Nature*, 523 : 455-458.

RÉMY Catherine, 2004, L'espace de la mise à mort de l'animal. Ethnographie d'un abattoir, *Espaces et sociétés*, 118, 3 : 223-249.

RENNESSON Stéphane, Emmanuel GRIMAUD et Nicolas CÉSARD, 2012, Le scarabée conducteur. Le jeu de *Kwaang*, entre vibration et coopération, *Terrain*, 58 : 94-107.

RIVIALE Pascal, 1984, Inventaire des collections américaines du Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, mémoire de maîtrise, département d'archéologie précolombienne, Paris I.

RIVIALE Pascal, 1996, *Un siècle d'archéologie française au Pérou, 1821-1914*, Paris et Montréal, L'Harmattan.

ROBERT (DE) Pascale et Renato ATHIAS, 2024, « Amazonies mises en musées ? Échanges transatlantiques autour de collections amérindiennes », *Cultures-Kairós*, 12 (en ligne).

ROSTAIN Stéphen, 2017, *Amazonie : les 12 travaux des civilisations précolombiennes*, Paris, Belin.

SARR Felwine et Bénédicte SAVOY, 2018, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Éditions du Seuil.

SAVOY Bénédicte, 2023, *Le long combat de l'Afrique pour son art. Histoire d'une défaite post-coloniale*, Paris, Éditions du Seuil.

SCHAER Roland, 2007, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard.

SEGALEN Martine, 2005, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris, Stock.

SINGARAVÉLOU Pierre, 2023, *Fantômes du Louvre. Les musées disparus du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Hazan et Musée du Louvre.

SOARES Bruno Brulon, 2024, *The Anticolonial Museum. Reclaiming Our Colonial Heritage*, London / New York, Routledge.

- STRIVAY Lucienne, 2015, Taxidermies. Le trouble du vivant, *Anthropologie et Sociétés*, 39, 1-2 : 251-268.
- TAILLEMITE Étienne, 2007 [1987], *Les découvreurs du Pacifique. Bougainville, Cook, Lapérouse*, Paris, Découvertes Gallimard.
- TAMBORINI Marco et Mareike VENNEN, 2017, Disruptions and changing habits: The case of the Tendaguru expedition, *Museum History Journal*, 10, 2 : 183–199.
- THIBAUD Jean-Paul, 2012, Petite archéologie de la notion d'ambiance, *Communications*, 90 : 155-174.
- THOMAS Nicholas, 2020, *Océaniens. Histoire du Pacifique à l'âge des empires*, Toulouse, Anacharsis Éditions.
- TUCK Eve et K. Wayne YANG, 2022, *La décolonisation n'est pas une métaphore*, Sète, Éditions Rôt-Bò-Krik.
- UEXKÜLL (VON) Jakob, 2010, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Rivages [édition originale : 1934, *Umwelt und Innenwelt des Tiere*, Berlin, Springer].
- VAPNARSKY Valentina, 2020, Retour aux sources ? Circulation et virtualités des savoirs amérindiens à l'ère du numérique, *Journal de la Société des américanistes* 106, 2.
- VAPNARSKY Valentina et Camille Noûs, 2021, Restitution numérique, réappropriations amérindiennes. Introduction à la seconde partie, *Journal de la Société des américanistes*, 107, 1 : 113-125.
- VASARI Giorgio, 1981 [1568], *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault (12 volumes).
- VELANDIA JAGUA César Augusto, 2005, *Iconografía Funeraria en la Cultura Arqueológica de Santa María, Argentina*, Universidad del Tolema.
- VERGÈS Françoise, 2023, *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique.
- VIDAL Claudine, 1978, « Les anthropologues ne pensent pas tout seuls », *L'Homme*, 18, 3-4 : 111-121.
- VIENNE (DE) Emmanuel et Olivier ALLARD, 2005, Pour une poignée de dollars ?, *Cahiers des Amériques latines*, 48-49 : 127-145.
- VIENNE (DE) Emmanuel, 2011, Pourquoi chanter les ragots du passé ? Itinéraire historique d'un chant rituel trumai (Mato Grosso, Brésil), *Journal de la Société des américanistes*, 97, 1 : 291-319.

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, 2009, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF.

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, 2014, Perspectivisme et multinaturalisme en Amérique indigène, *Journal des anthropologues*, 138-139 : 161-181.

---

# Essais, romans et catalogues

BARRAU Aurélien, 2023, *L'hypothèse K. La science face à la catastrophe écologique*, Paris, Grasset & Fasquelle.

BOULAY Roger (dir.), 1990, *De jade et de nacre*, Nouméa-Paris, Réunion des Musées Nationaux.

CARELLI Rita, 2024, *Terre noire*, Paris, Métailié.

COSTA (DA) Mélissa, 2023, *Les femmes du bout du monde*, Paris, Albin Michel.

DIOP David, 2021, *La porte du voyage sans retour*, Paris, Éditions du Seuil.

GLISSANT Édouard, 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Éditions Gallimard.

FANON Frantz, 1961, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspéro.

KIPLING Rudyard, 1910, « Toomai des éléphants », *Le Livre de la jungle*, Paris, Société du Mercure de France.

MALLÉ Marie-Pascale (dir.), 2014, *Le monde à l'envers. Carnavals et mascarades d'Europe et de Méditerranée*, Paris / Marseille, Flammarion / MuCEM.

MARTIN Nastassja, 2019, *Croire aux fauves*, Paris, Éditions Gallimard.

MEURICE Guillaume, 2023, *Petit éloge de la médiocrité*, Paris, Éditions Les Pérégrines.

SINGARAVÉLOU Pierre, Fabrice ARGOUNÈS et Camille FAUCOURT (dir.), 2024, *Une autre histoire du monde*, Paris, Éditions Gallimard.

TERVONEN Taina, 2022, *Les Otages. Contre-histoire d'un butin colonial*, Paris, Marchialy.

---

# Table des illustrations

Figure 1. Vue extérieure du Muséum de Toulouse et du jardin botanique Henri Gaussen	5
Figure 2. Vue du Mur des Squelettes	16
Figure 3. La girafe Zarafina (MHNT.ART.4) dans la bibliothèque Émile Cartailhac	46
Figure 4. Jenny Haniver (MHNT.ZOO.2012.0.275)	64
Figure 5. L'urne funéraire de Santa María (MHNT ETH 2017 0 4)	71
Figure 6. Le masque d'épaules Nimba (MHNT ETH AF 127)	95
Figure 7. L'éléphant Punch (MHNT.PRO.1)	121
Figure 8. La girafe Twiga dans le hall d'entrée	126
Figure 9. Momie de jeune fille (MHNT.ANT.2014.0.16)	141
Figure 10. Ao - pagaie cérémonielle (MHNT ETH AC 1248)	149
Figure 11. La coiffe en plastique (MHNT ETH 2018 14 1)	169
Figure 12. La presse à manioc (MHNT ETH AC 153)	175
Figure 13. <i>Ritxòkò</i> , céramique iny-karajà (MHNT ETH 2011 17 58)	183
Figure 14. Le masque apyãwa-tapirapé (MHNT ETH AC 1732)	191
Figure 15. Le tablier d'Amazone - <i>glo</i> d'une <i>Agoojié</i> - bouclier d'une femme soldat (MHNT ETH AC 559)	200
Figure 16. Le pangolin (MHNT.PHOL.1)	217
Figure 17. L'ourse Cannelle (MHNT.ZOO.2013.24.1)	231

---

# Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	<b>1</b>
<b>Préambule</b> .....	<b>6</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>17</b>
Une définition du muséum.....	21
Des sciences au muséum.....	29
Un terrain au muséum.....	36
Une monographie du muséum.....	39
<b>I. Savoir-penser : patrimoines catégorisés</b> .....	<b>43</b>
Chapitre 1 - Zarafina et la division des savoirs.....	45
Une girafe à l'origine de la création du musée.....	47
La spécialisation des musées toulousains.....	51
La spécialisation des collections.....	54
Les effets structurants de la catégorisation des collections.....	58
Le trouble dans les classifications.....	65
Chapitre 2 - L'urne de Santa María et la réidentification des savoirs.....	70
Sur les traces de la mission Créqui-Montfort.....	73
Des chantiers de collections infinis.....	80
Le muséum au sein de son écosystème patrimonial : entraide et rivalité.....	85
La scientificité des collections.....	92
Chapitre 3 - Nimba et la transmission des savoirs.....	94
Les mises en récit de Nimba.....	96
Les Grandes Fonctions du Vivant : une salle difficile à investir.....	101
L'ethnologie au musée : embarras et stratégies d'évitement.....	105
« Malaise dans la culture » ethnologique au muséum.....	109
<b>II. Savoir-faire : patrimoines recomposés</b> .....	<b>116</b>
Chapitre 4 - Punch et l'adaptation des savoirs.....	120
Un éléphant dans le hall d'entrée.....	122
Du cirque au musée : l'individualisation d'un spécimen entre réalité et fiction.....	127
Du corps mort à l'objet de collection : une recomposition par la taxidermie.....	133
L'exposition des corps morts humains et non humains : des questions éthiques communes.....	142
Chapitre 5 - La collection Pierre Loti et l'exotisation des savoirs.....	148
Pierre Loti et l'imaginaire des voyages d'exploration.....	150
Les voyages d'exploration au coeur d'une politique d'expansion coloniale.....	152
L'ambivalence de l'exotisation : une composante des attentes du public et une stratégie d'attraction.....	157
La mise en spectacle de la culture.....	164
Chapitre 6 - La coiffe en plastique et la déconstruction des savoirs.....	168

De la coiffe en plume à la coiffe en plastique.....	170
L'acquisition de collections contemporaines : le cas des enquêtes-collectes en Amazonie brésilienne.....	176
Observation, questionnement et remise en question au coeur de la démarche pédagogique.....	184
La notion d'authenticité au muséum.....	192
<b>III. Savoir-dire : patrimoines situés.....</b>	<b>197</b>
Chapitre 7 - Le tablier d'Amazone - glo d'une Agoojié - bouclier d'une femme soldat et la densification des savoirs.....	199
Le « tablier d'Amazone » et le contexte colonial de son acquisition.....	201
Les collections coloniales et leurs relectures artistiques.....	205
Les apports des recherches culturelles participatives.....	209
De l'objet à la chose : quels soins des collections ?.....	213
Chapitre 8 - Le pangolin et l'engagement des savoirs.....	216
Le pangolin au coeur de l'actualité.....	218
L'éclairage de la crise de la biodiversité.....	220
L'engagement en faveur d'une écocitoyenneté critique.....	223
Vers une implication territorialisée.....	227
Chapitre 9 - Cannelle et la neutralisation des savoirs.....	230
Cannelle, dernière ourse de souche pyrénéenne.....	232
Conserver et exposer avec tact.....	234
Neutraliser pour dépolitiser.....	238
Vers des musées réfractés et réfractaires ?.....	239
<b>Conclusion.....</b>	<b>242</b>
<b>Références bibliographiques.....</b>	<b>244</b>
<b>Essais, romans et catalogues.....</b>	<b>259</b>
<b>Table des illustrations.....</b>	<b>260</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>261</b>

**Titre :** Dénaturaliser le musée, pluraliser les savoirs. Une ethnographie des services patrimoniaux du Muséum d'histoire naturelle de Toulouse

**Mots clés :** savoirs, collections, muséum d'histoire naturelle

**Résumé :** Ouvert aux publics en 1865, le muséum d'histoire naturelle de Toulouse constitue l'un des piliers de la culture scientifique, technique et industrielle de Toulouse Métropole. Il abrite des fonds patrimoniaux estimés à près de 2,5 millions d'items associés aux différentes disciplines issues de l'histoire naturelle. Ces collections mixtes se rattachent aujourd'hui principalement aux sciences du vivant (botanique, zoologie, ostéologie, paléontologie, paléanthropologie) et de la matière (minéralogie, géologie) mais aussi en partie aux sciences culturelles (préhistoire, archéologie, anthropologie culturelle). Depuis sa conception, l'établissement se définit comme un "musée de sciences" et ce paradigme "scientifique" y reste prégnant. Il est d'abord au cœur de la catégorisation des collections organisées selon des logiques propres à chaque discipline. Ce principe scientifique produit aussi des effets structurants sur l'organisation des espaces, la répartition des missions et l'association des personnels à une discipline. De fait, il génère de façon parallèle des effets excluants envers une diversité de savoirs considérés comme non scientifiques - qu'ils soient associés aux collections (savoirs autochtones) ou qu'ils soient mis en œuvre dans les divers projets de valorisation (savoirs pratiques liés à la scénographie ou encore à la médiation scientifique).

Par une démarche ethnographique menée entre 2017 et 2022 dans les services patrimoniaux de l'établissement, cette recherche s'attache à décrire la diversité des savoirs mis en œuvre autour des collections, depuis la conservation jusqu'à la médiation. Cette approche empirique des pratiques professionnelles par le suivi des projets qui rythment la vie du musée implique de s'affranchir des divisions qui compartimentent souvent les études muséales : la division entre spécimens naturels et artefacts culturels qui reproduit l'opposition dualiste entre nature et culture, la division entre musée du Nous et musée des Autres qui reproduit l'opposition dualiste entre identité et altérité, et la division entre une perspective orientée sur les objets (histoire des collections, sciences de la conservation et de la régie des œuvres) et une perspective orientée sur les publics (muséologie, sciences de l'information et de la communication) qui reproduit l'opposition dualiste entre humains et non-humains.

Cette thèse analyse ainsi les processus multiples de production et de recomposition des collections et des savoirs sur les plans matériels (taxidermie, moulages et autres préparations destinées à conserver les objets) et immatériels (recherches collaboratives avec les communautés d'origine des collections, narrations produites dans les offres destinées aux publics). Elle s'inscrit dans une longue tradition d'études menées sur les musées et contribue à alimenter le domaine de l'anthropologie des savoirs tout en puisant des inspirations dans les études de sociologie des sciences et des techniques ainsi que des humanités environnementales. Elle manifeste enfin une posture impliquée, construite dès l'origine du projet de recherche comme un dialogue entre pratiques professionnelles et perspectives critiques, à mettre en lien avec l'émergence à l'échelle internationale d'un mouvement de redéfinition du rôle social des musées et d'essor de la muséologie sociale d'influence brésilienne.

**Title:** Denaturalising the museum, pluralising knowledge. An ethnography of the heritage services of the Natural History Museum of Toulouse (France)

**Key words:** knowledge, collections, natural history museum

**Abstract:** Opened to the public in 1865, the Natural History Museum of Toulouse is a key pillar of the municipality's scientific, technical and industrial culture. It holds heritage assets estimated at nearly 2.5 million items associated with the various disciplines of natural history. Today, these mixed collections relate mainly to the living sciences (botany, zoology, osteology, paleontology, paleoanthropology) and material sciences (mineralogy, geology), but also partly to the cultural sciences (prehistory, archaeology, cultural anthropology). Since its conception, the museum has been defined as a "science museum", and this "scientific" paradigm is still prevalent today. First and foremost, it forms the core of the categorization of the collections, which are organized according to the logics inherent to each discipline. This scientific paradigm also produces structuring effects on the organization of spaces, the distribution of missions and the affiliation of employees to a discipline. At the same time, it also excludes a diversity of knowledge deemed to be non-scientific - whether associated with the collections (indigenous knowledge) or implemented in the various projects (practical knowledge linked to scenography or scientific mediation).

Based on an ethnographic approach conducted between 2017 and 2022 in the heritage departments of the museum, this research aims to describe the diversity of knowledge applied to the collections, from conservation to mediation. This empirical understanding of professional practices by following the projects that drive the daily life of the museum means overcoming the divisions that often fragment museum studies: the division between natural specimens and cultural artefacts, which reproduces the dualistic opposition between nature and culture; the division between the museum of the We and the museum of the Others, which reproduces the dualistic opposition between identity and otherness; and the division between an object-oriented perspective (history of collections, conservation and management sciences) and a public-oriented perspective (museum studies, information and communication sciences), which reproduces the dualistic opposition between humans and non-humans.

This doctoral thesis analyses the numerous processes involved in the production and recomposition of collections and knowledge, both in material terms (taxidermy, casts and other preparations designed to preserve objects) and in immaterial terms (collaborative research with the communities from which the collections come, narratives produced for public animations). It is part of a long tradition of museum studies and contributes to the anthropology of knowledge, while drawing inspiration from studies in the sociology of science and technology, and environmental humanities. Last but not least, it reflects a committed approach, built from the outset of the research project as a dialogue between professional practices and critical perspectives, to be linked with the rise of an international movement towards a redefinition of the social role of museums, and the development of Brazilian-influenced social museology.