



HAL
open science

Les animaux dans les expositions universelles au xix^e siècle : monstration, ordonnancement et requalification du vivant. Paris et Londres, 1851-1889

Sophie Corbillé, Emmanuelle Fantin

► To cite this version:

Sophie Corbillé, Emmanuelle Fantin. Les animaux dans les expositions universelles au xix^e siècle : monstration, ordonnancement et requalification du vivant. Paris et Londres, 1851-1889. Culture et Musées, 2020, 35, pp.211-241. 10.4000/culturemusees.4953 . hal-03242970

HAL Id: hal-03242970

<https://hal.science/hal-03242970>

Submitted on 31 May 2021

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.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

35 | 2020

Musées et mondes numériques

Varia

Les animaux dans les expositions universelles au XIX^e siècle : monstration, ordonnancement et requalification du vivant. Paris et Londres, 1851-1889

Animals in nineteenth-century Universal Exhibitions: the exhibition, classification and requalification of life. Paris and London, 1851-1889

Animales en las Exposiciones Universales del siglo XIX: mostración, ordenamiento y recalificación de los vivos. París y Londres, 1851-1889

SOPHIE CORBILLÉ ET EMMANUELLE FANTIN

p. 211-241

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.4953>

Résumés

Français English Español

Les expositions universelles sont l'un des nombreux dispositifs de monstration des animaux émergeant au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais leur place au sein de ces événements n'a que très peu été interrogée jusqu'alors : comment sont-ils présentés et mis en scène ? En quoi les expositions universelles participent-elles à leur (re)qualification ? Et en quoi contribuent-elles à la fabrication de nouveaux rapports entre humains et non-humains ? C'est à ces questions que cet article propose de répondre, à travers une triple structure conceptuelle. D'abord, parce qu'elle est avant tout un spectacle, l'exposition vient dire la jubilation de la monstration du vivant que l'on cherche à ordonner, à classer et à redéfinir. Ce processus engendre des logiques de qualification des animaux qui instaurent des représentations des relations de l'homme au vivant, oscillant entre une altérité farouchement défendue et le continuisme allant jusqu'à une intimité partagée. Enfin, l'exhibition des animaux les transforme en « acteurs-objets » au service du capitalisme en expansion, sous l'égide de la « modernité » et du « progrès ».

Universal Exhibitions are one of numerous instances elaborated in order to display animals during the second half of the 19th century. But the role of animals in such events has yet to be studied: how are they exhibited and staged? How did Universal Exhibitions participate in a (re)definition of their status? How do they contribute to the production of new relationships between humans and non-humans? These are just a few of the questions examined in this article, through three conceptual approaches. Firstly, the Universal Exhibitions are studied as a performance that reveals the jubilation of societies in exposing living creatures, thus ordered, classified and redefined. This process leads to the emergence of new definitions of animals in their relationship with humans, oscillating between staunchly upheld "othering" and continuity budding in a shared intimacy. Finally, animals are transformed into "actors-objects" by the exhibition, serving the spread of capitalism, under the aegis of "modernity" and "growth".

Las Exposiciones Universales son uno de los tantos dispositivos para la observación de animales que surgieron durante la segunda mitad del siglo XIX, pero su lugar dentro de estos eventos ha sido poco cuestionado hasta entonces: ¿Cómo se presentan y se ponen en escena? ¿Cómo contribuyen las Exposiciones Universales a su (re)calificación? ¿Y cómo contribuyen a la creación de nuevas relaciones entre humanos y no humanos? Es a estas preguntas que este artículo se propone responder, a través de una triple estructura conceptual. En primer lugar, porque se trata ante todo de un espectáculo, la Exposición viene a expresar el júbilo de la mostración de los vivos que se busca ordenar, clasificar y redefinir. Este proceso genera lógicas de calificación de los animales que establecen representaciones de la relación entre el hombre y los vivos, oscilando entre una alteridad ferozmente defendida y un continuismo que llega hasta una intimidad compartida. Por último, la exhibición de animales los transforma en "objetos-actores" al servicio del capitalismo en expansión, bajo la égida de la "modernidad" y del "progreso".

Entrées d'index

Mots-clés : animaux, expositions universelles, taxidermie, exotisme, capitalisme

Keywords: animals, Universal Exhibitions, taxidermy, exoticism, capitalism

Rubriques : Varia

Palabras clave: animales, Exposiciones Universales, taxidermia, exotismo, capitalismo

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le 29 septembre 2019

Version révisée reçue le 2 février 2020

Article accepté pour publication le 3 mars 2020

Texte intégral

Introduction

- 1 Le xixe siècle connaît une transformation profonde : des relations entre hommes et animaux. Ces derniers sont non seulement de plus en plus nombreux, mais leur présence et leur importance sociale, économique et affective ne cessent de croître pour les humains. Cela est vrai dans les campagnes où les élevages se développent et où le bétail augmente grandement. Mais aussi dans les villes où citadins et animaux domestiques se rencontrent quotidiennement. Le cheval est omniprésent dans l'espace public, les animaux de basse-cour peuplent les habitations malgré les interdictions, et il n'est pas rare de voir des troupeaux de vaches, veaux, cochons ou moutons rejoindre les marchés aux bêtes et les abattoirs (Baldin, 2014 : 17-22). Quant à l'animal de compagnie, il prend peu à peu sa place dans l'espace privé, notamment dans les milieux bourgeois (Kete, 1994). Cela conduit Damien Baldin à parler d'une véritable vie « en familiarité » avec les animaux (2014 : 17), aussi bien à la campagne qu'en ville, au travail que chez soi, dans l'espace public que privé. Il n'est dès lors pas étonnant que la question de la souffrance animale devienne un enjeu politique, avec la création de sociétés de défense des animaux et la production de lois sur le sujet (Agulhon, 1981 ; Baratay, 2012 ; Millet, 2008). On voit là se dessiner une véritable ambivalence : d'un côté l'intensification de l'exploitation et de la prédation des animaux, de l'autre le développement de nouvelles sensibilités à leur égard. De ce point de vue, « le xixe siècle est, plus qu'aucun autre, le siècle des bêtes » (Deluermoz & Jarrige, 2017). Les humains

du XIXe siècle cohabitent donc avec les animaux. Mais ils en font également des objets à observer et à regarder, les soumettant, eux aussi, à la pulsion scopique qui caractérise le siècle (Hamon, 1989). De nombreux lieux et dispositifs de monstration des animaux se multiplient en effet, notamment dans la seconde moitié du siècle, à l'instar des zoos et des ménageries itinérantes (Cowie, 2014 : 30 ; Velten, 2016 : 145-178), des muséums d'histoire naturelle ou encore de la taxidermie. Ils sont aussi les sujets importants, voire principaux, d'écrits littéraires (Benhaïm & Simon, 2017 ; Plas, 2017), de la peinture et de la sculpture dites animalières, ou encore de dioramas. Autrement dit, dans la seconde moitié du XIXe siècle, les animaux deviennent des éléments à part entière de la culture visuelle.

2 C'est à un dispositif de monstration particulier que cet article s'attache, les expositions universelles, et plus spécifiquement celles de Londres (1851 et 1862) et de Paris (1855, 1867, 1878 et 1889) qui se succèdent tout au long du XIXe siècle¹. Les deux grandes capitales européennes, pleinement engagées dans la révolution industrielle, le capitalisme marchand et libre-échangiste, et la conquête coloniale, se livrent alors une compétition féroce donnant lieu à des processus de concurrence et d'imitation (Hancock, 2003). Ces derniers s'expriment notamment à l'occasion des expositions, dont la première, dite The Great Exhibition, se tient en 1851 à Londres, suivie quatre ans plus tard par celle de Paris. Pour Pascal Ory (2010), ces événements de très grande ampleur – qui attirent des millions de visiteurs venus de toutes parts et suscitent des réaménagements urbains profonds, des tractations diplomatiques subtiles, des spectacles en tous genres et de folles dépenses – ne possèdent pas moins de « huit fonctions » : exhibition économique, foire commerciale, exercice architectural, levier urbanistique, exposition d'art, « *garden party* » de la puissance invitante, société des nations et, enfin, fête populaire. À cet égard, ces manifestations, qui se tiennent à intervalles réguliers dans les capitales et grandes villes d'Europe et d'Amérique du Nord, peuvent être analysées comme des « faits sociaux totaux » au sens de Marcel Mauss, c'est-à-dire des phénomènes qui activent et font converger au même moment une multitude d'institutions sociales² et qui permettent « d'articuler ensemble production culturelle et interaction sociale » (Wendling, 2010 : 93), le tout au sein d'un « rassemblement concret » (*ibid.* : 94). Souvent absents des recherches sur les expositions universelles³, les animaux y sont pourtant bel et bien présents : quelle est leur place ? Comment sont-ils présentés et mis en scène ? En quoi les expositions universelles participent-elles à leur (re)qualification ? Et en quoi contribuent-elles à la fabrication de nouveaux rapports entre humains et non-humains (Latour, 1991) ? Pour répondre à ces questions, nous avons constitué un corpus de textes, en français et en anglais, notamment à partir des ressources disponibles sur Gallica, réunissant principalement des rapports, des études et des catalogues des expositions concernées⁴. De manière plus marginale, nous avons aussi prêté attention à quelques guides et articles de presse, ainsi qu'à des illustrations et des images (photographies, gravures ou peintures) produites sur cette période et ayant pour sujet les animaux, en particulier ceux montrés à l'occasion des expositions. Avec ce corpus, nous nous sommes donc concentrées sur les discours institutionnels des instances organisatrices ayant trait aux animaux dans ces événements⁵. Il ne s'agit pas de produire un savoir exhaustif sur le sujet, mais de participer aux recherches sur les transformations entre humains et animaux au XIXe siècle⁶ en questionnant, à partir du terrain parcellaire qui est le nôtre, la façon dont les pouvoirs politiques et économiques⁷ produisent, à l'occasion de ces événements aussi singuliers que symptomatiques, une vision et un rapport contrôlés voire standardisés du rapport aux animaux.

3 Les expositions universelles sont des lieux de classification et de mise en ordre du vivant, mais elles sont aussi le lieu de représentations culturelles et symboliques qui viennent dire la société qui se met en place dans la seconde moitié du XIXe siècle. Pour Damien Baldin, la taxinomie animale doit toujours être comprise comme un symptôme : « Dis-moi comment tu penses et classes les animaux, je te dirai comment tu penses et ordonnes la société dans laquelle tu vis » (2014 : 10). Et en effet, la présence des animaux au sein de ces dispositifs agit comme un miroir qui vient éclairer l'ontologie humaine européenne de cette période : l'animal dit tantôt l'altérité radicale à laquelle l'homme se confronte et qu'il souhaite dominer, tantôt il vient exprimer la

continuité symbolique qui lie l'homme à l'animal, par exemple à travers les nombreuses représentations anthropomorphes. Les animaux sont au cœur d'un monde en train de se faire, celui des grandes puissances coloniales et capitalistes européennes qui se construisent sous l'égide de la modernité et du progrès. Souvent oubliés dans cette histoire, les animaux en sont pourtant les acteurs malgré eux, très largement réifiés et objectivés.

Les expositions universelles : lieu de monstration et d'ordonnancement du vivant

- 4 La lecture des catalogues et autres textes de notre corpus montre que les animaux peuplent à foison les expositions universelles. Il est ainsi question de moutons et de kangourous, d'insectes et de chiens, de tortues et de rats, mais aussi de lions, de chèvres, d'hermines, de bœufs, d'éléphants, de vaches, d'insectes, d'oiseaux ou encore de poules et de coqs. Bref, on trouve les noms de toutes sortes d'animaux dans les catalogues des expositions, tantôt qualifiés de « domestiques », « d'utiles », de « sauvages », « d'exotiques », ou encore de « nuisibles ». Cette volonté d'embrasser une grande variété d'espèces, qui semble sans limites, s'inscrit bien entendu dans le projet même des expositions dont on sait qu'elles ont vocation à donner à voir le monde et sa diversité (voir, par exemple, Vasseur, 2005). Mais elle trouve aussi sa source dans cette passion de l'inventaire et de la collection qui s'affirme en Occident dès la fin du XVII^e siècle, donnant lieu à de véritables expéditions scientifiques à travers le monde visant à étudier et posséder le vivant, à le donner à voir et à l'enseigner grâce à la création de lieux de conservation et d'exposition tels que les collections, les cabinets de curiosités, les jardins zoologiques et les musées (Pomian, 1987 ; Findlen, 1994). Dans les expositions, la présence animale se caractérise donc d'abord par son importance et sa diversité. Mais sous quelles formes les animaux y sont-ils présentés ?
- 5 Les animaux vivants, que l'on aurait pu imaginer en grand nombre, ne sont pas massivement présents, en raison du règlement. Le catalogue de l'Exposition parisienne de 1855 rappelle ainsi que :

« Sont admissibles à l'Exposition universelle tous les produits de l'agriculture, de l'industrie et de l'art, autres que ceux qui se classent dans les catégories ci-après :
1° Les animaux et les plantes, à l'état vivant ; 2° Les matières végétales ou animales, à l'état frais et susceptibles d'altération [...]»⁸. »

- 6 Cette interdiction tient certainement à des raisons logistiques – transporter des animaux vivants, les accueillir et en prendre soin n'est pas chose aisée –, mais aussi d'hygiène et de santé publique afin d'éviter toute épidémie. Malgré cette interdiction, des animaux vivants sont cependant présentés aux expositions, et cela dès les premières, dans le cadre de concours qui exposent des animaux dits « domestiques », le plus souvent « reproducteurs », et récompensent, grâce aux jurys constitués, les plus méritants. Les concours se structurent souvent autour d'une double classification. D'une part, par lieux d'origine : les animaux sont érigés comme les représentants de spécificités et de savoir-faire régionaux et nationaux, participant à la fabrication d'exotismes de toutes sortes, plus ou moins spectaculaires. D'autre part, par espèces : ils sont alors pris dans un système de compétition qui vise à comparer les races, à les sélectionner et à alimenter la quête de la productivité. Dans le *Rapport de l'Exposition universelle* qui se tient à Paris en 1867, on peut lire :

« Quant aux concours de la 2^e série, ils ont été tenus sur l'île de Billancourt et se sont succédé dans l'ordre suivant :
Avril : races ovines de boucherie (reproducteurs), animaux gras ; *mai* : races bovines laitières (reproducteurs), races ovines à laine (reproducteurs) ; *juin* : races chevalines de trait, animaux de basse-cour ; *juillet* : races bovines de travail (reproducteurs), races chevalines de luxe ; *août* : chiens, bœufs de travail ;

septembre : races porcines (reproducteurs), ânes, mulets, races chevalines mulassières ; *octobre* : races bovines de boucherie (animaux gras et reproducteurs), animaux divers acclimatés ou susceptibles de l'être.

Pour chacun de ces concours et cinq jours avant son ouverture, la Commission impériale nommait, sur les propositions du jury du groupe VIII, un comité international de jurés associés, choisis parmi les notabilités agricoles de la France et de l'étranger.

Ces jurés avaient pour mission de juger ces produits présentés et de les classer, selon leur mérite, en quatre catégories, sous les titres : premiers, deuxième et troisième prix de concours et mentions honorables⁹. »

- 7 L'aménagement de l'île de Billancourt, qui accueille exclusivement des animaux et des fleurs afin de « manifester » l'agriculture et de signifier « son attrait », témoigne donc de la place importante des animaux vivants. Mais pas de tous cependant : les animaux dits « exotiques » sont en effet peu présents, même s'ils sont parfois attendus et désirés. On lit ainsi dans *Le Moniteur* du 16 mai 1866, quelques mois avant l'Exposition de 1867 :

« Si le gouvernement égyptien peut obtenir à l'Exposition un enclos approprié à cette destination, il y installera divers animaux de l'Égypte, tels qu'un hippopotame, divers oiseaux de la contrée, et même un jeune crocodile, qu'on élève soigneusement en prévision de cette exhibition singulière. »

- 8 Cette relative absence tient évidemment à la difficulté de faire venir de tels animaux. Comme le rappelle Helen Cowie, « l'acheminement d'animaux exotiques comportait de nombreux risques et était souvent brutal, exigeant de l'organisation, de la persévérance et une bonne dose de chance » (2014 : 88, notre traduction). Sans oublier les soins à prodiguer, une fois sur place, pour assurer leur survie dans un milieu bien éloigné du leur. On peut enfin faire l'hypothèse que l'existence, à Londres et à Paris, de zoos et de ménageries où sont exposés des animaux d'Asie, d'Amérique et surtout d'Afrique, explique leur faible présence aux expositions. Ainsi, en 1851, alors que la Great Exhibition bat son plein, un pic de visiteurs est enregistré aux jardins zoologiques de Londres, passant de 100 000 visiteurs environ en 1848 à presque 700 000 pendant les mois de l'Exposition (*ibid.* : 25).

- 9 Si les animaux sont amplement présents dans les catalogues, mais qu'on les trouve rarement vivants dans les expositions, c'est qu'ils sont exposés sous d'autres formes. Les visiteurs peuvent d'abord admirer une grande variété d'animaux empaillés : des poulains, des moutons, des oiseaux, des lions, des dromadaires, des hermines, des éléphants, des loups, des gazelles ou encore des léopards. Ce régime de présence est ambivalent : l'animal est bien mort, mais tout est fait pour que sa posture et ses attitudes imitent et expriment le vivant. Si la pratique de la naturalisation est ancienne et répandue, elle connaît au xix^e siècle un fort développement, au croisement de différentes logiques, à l'œuvre aussi dans les expositions : la production et la diffusion de savoirs scientifiques ; la réalisation de divertissements et de spectacles, comme les « drôleries » ou « dioramas » (Étienne & Radwan, 2018) ; l'expression de compétences et d'innovations techniques qui suscitent respect et admiration.

- 10 Les animaux sont aussi matériellement présents dans les expositions sous des formes plus surprenantes. Ils le sont ainsi en morceaux, qui sont exposés : cornes, plumes, poils, crins, dents, écailles, carapaces ou duvets peuplent les expositions et les catalogues. Il peut également s'agir de substances transformées à partir d'animaux, comme des fourrures, des peaux, des huiles de baleine, de cachalot et de dauphin, le noir animal ou la gélatine. Enfin, on y trouve les productions des bêtes elles-mêmes, à l'instar du miel et de la soie, mais aussi d'excréments (fiente et fumier notamment) utilisés comme combustibles. Ces morceaux et substances sont classés de manière tout à fait révélatrice dans les catalogues. En 1855, présents au sein de la « 1^{re} Division, Produits de l'industrie », ils se répartissent entre les « II^e classe. – Art forestier, chasse, pêche et récoltes de produits obtenus sans culture », « III^e classe. – Agriculture (y compris toutes les cultures de végétaux et d'animaux) » ou encore « IX^e classe. – Industries concernant l'emploi économique de la chaleur, de la lumière et de l'électricité »¹⁰. Cette classification, et les nominations qui accompagnent ces éléments – « produits animaux », « substances animales (alimentaires) », « produits divers

extraits », etc. –, témoignent de la façon dont la société industrielle du XIXe siècle fait de l'animal, vivant ou mort, un élément fondamental de son système économique et social. Les catalogues ne parlent-ils d'ailleurs pas d'« animaux utiles » ? Et ne s'intéressent-ils pas à leur reproduction, leur exploitation, leur acclimatation, leur domestication, leur protection ou au contraire leur destruction ? La conserve de viande, exposée dans les expositions et régulièrement sujet de discours dans les catalogues, en est l'un des symboles : véritable innovation du XIXe siècle, elle résulte à la fois de l'augmentation de la production et de la consommation de viande, mais aussi de l'accélération des circulations et communications. Plus largement, « l'engouement pour la consommation de viande semble lié à la révolution industrielle, au machinisme. Avec cette dernière est né le mythe de la puissance dont la nourriture carnée permettra aux hommes de maîtriser cette évolution » (Lepage, 2002 : 1467). La viande participe enfin de la nouvelle structuration sociale en cours, sa consommation étant le signe de la réussite sociale. Autre cas symptomatique, « l'animal-machine » ou « l'animal-moteur », à l'instar du cheval dont la force motrice permet d'entraîner les fiacres, les véhicules de pompiers ou encore les charrues, autant d'objets centraux du XIXe siècle. Parfois présents dans les concours des expositions¹¹, ils le sont aussi, de façon plus fantasmagorique, par les objets exposés qu'ils permettent de faire avancer et qui leur valent d'être cités dans les textes institutionnels.

- ¹¹ La monstration protéiforme et prolifique des animaux dans les expositions donne à voir leur place centrale dans la fabrique des sociétés du XIXe siècle. Pris dans des relations et des assemblages complexes aux hommes et aux techniques, ils sont tout à la fois individus vivants, choses et objets. Les animaux se glissent jusque dans les œuvres artistiques – au point de constituer un genre particulier, celui des peintures et sculptures animalières – et les productions des arts décoratifs – ils sont représentés sur du mobilier d'intérieur, chaises, meubles, vaisselles et vases – que les visiteurs peuvent aussi admirer à l'occasion de ces manifestations¹². De fait, ils sont au cœur de relations de pouvoir.

Les expositions universelles : lieu de (re)qualification du vivant, entre altérité radicale et rapports d'identité

- ¹² Les expositions universelles illustrent le rapport taxinomique que les sociétés françaises et anglaises maintiennent sur la nature au XIXe siècle. Les rapports d'exposition révèlent à quel point les hommes adoptent une « attitude d'architecte » avec leur environnement, ils « lui impose[nt] une forme et une fonction » (Ingold, 2018 : 185). Les animaux deviennent, à l'instar de toute connaissance de l'ordre des savoirs, des catégories, et il s'agit d'offrir aux visiteurs une vision à la fois analytique, synthétique et cohérente des espèces. D'après Foucault, « la *taxinomia* [...] traite des identités et des différences ; c'est la science des articulations et des classes ; elle est le savoir des êtres » (Foucault, 1966 : 88). C'est donc que la taxinomie est bien plus qu'un système de classement, elle est également l'indice et le symptôme d'un système de significations par lequel sera observé le monde¹³. Si les expositions universelles permettent aux hommes d'inventorier, d'agencer et d'ordonner le monde, cet ordonnancement s'accompagne d'un processus de requalification des animaux et de la relation homme-animal qui en découle. Comme le remarque Jean Estebanez à propos des jardins zoologiques contemporains, ce processus s'articule à un double mouvement de décontextualisation et de recontextualisation (Estebanez, 2014 : 128 ; Masson, 1998) : c'est parce que l'animal est extrait de son milieu d'origine et fondu dans un nouveau cadre de référence que l'on va pouvoir faire éclore à son propos des attributions, des représentations et des significations singulières.
- ¹³ L'exotisme constitue l'un des pivots sur lequel se fonde une vaste part de la présence animale dans les expositions – et plus largement, des animaux dans les dispositifs de monstration de la seconde moitié du XIXe siècle. C'est que le public « veut des bêtes

curieuses, sauvages, féroces, bien différentes des européennes, pour se dépayser et rêver aux contrées lointaines » (Baratay & Hardouin-Fugier, 1988 : 184). Tendances culturelles majeures du XIX^e siècle, l'exotisme s'exprime à travers l'essor du voyage et du tourisme, les explorations et découvertes coloniales, mais aussi par son déploiement en tant que *topoi* romantique de la littérature, de la peinture, voire de l'architecture (Jarrassé, 2009). D'une certaine manière, l'exotisme dit toujours le rêve d'un ailleurs, et il n'est pas étonnant qu'il occupe une place de choix dans les événements à vocation universelle que sont les expositions¹⁴. Les catalogues d'expositions et la presse parlent beaucoup de ces animaux exotiques qui, finalement, sont relativement absents physiquement des expositions. Et si l'on parvient à les transporter jusqu'aux lieux d'exposition, c'est la plupart du temps parce qu'ils sont morts. Au pavillon indien de l'Exposition britannique de 1851, on peut, par exemple, observer un gigantesque éléphant naturalisé¹⁵ : affublé d'un *howdah*, une couverture pourpre brodée sur laquelle siège un large palanquin doré, l'éléphant trône au milieu de multiples objets folkloriques. Autour de lui gravitent meubles spectaculaires, tapis et coussins que l'on devine sophistiqués, joaillerie et pierres précieuses, etc. L'histoire nous apprend pourtant que l'éléphant n'a d'indien que le nom : il s'agit d'un individu d'Afrique du Sud, récupéré par le Saffron Walden Museum dans les années 1830, exposé pendant vingt ans, puis transporté jusqu'au pavillon indien en 1851¹⁶. Loin d'être anecdotique, cette imprécision à l'initiative des curateurs illustre les mécanismes de ce processus d'exotisation. Alors que le XIX^e siècle est marqué par le développement de la zoologie descriptive, et si « partout la recherche scientifique est annoncée comme une nécessité » dans le cadre du foisonnement des jardins zoologiques (Baratay & Hardouin-Fugier, 1998 : 157), les naturalistes semblent répondre à une logique sensiblement différente dans le cadre des expositions ; la présence de l'éléphant ne repose pas tant sur une volonté scientifique d'exhibition des connaissances du vivant que sur une mise en scène à visée spectaculaire et politique puisqu'il s'agit aussi, bien évidemment, de faire la publicité de l'entreprise coloniale en cours : l'éléphant, ainsi doté d'une « identité culturelle », vient en effet incarner, à lui seul ou presque, l'Inde et, par association, l'extension de l'empire¹⁷. L'éléphant faussement indien rappelle que l'exotisme n'est ni un fait ni une caractéristique intrinsèque à l'animal, « il n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un. Parler d'exotisme, c'est moins analyser un objet que le discours d'un sujet à son endroit » (Staszak, 2008 : 8).

14 La présence du pachyderme construit une étrangeté culturelle, une altérité et une curiosité pour visiteur occidental : les animaux sont « contemplés en lieu et place de l'Ailleurs dont ils sont le substitut » (*ibid.* : 26). Dans un XIX^e siècle friand d'animaux exotiques, il devient chose aisée que de venir fondre dans l'animal des représentations d'un ailleurs que l'on va déterminer à l'avance. Helen Cowie rappelle que les animaux exotiques « faisaient partie de la fabrique de la société du XIX^e siècle. Ils étaient bien plus fréquents et accessibles qu'on ne se l'imagine. La plupart des Anglais auraient probablement vu un éléphant au moins une fois dans leur vie, certains sans même quitter leurs villes ou villages natus » (2014 : 205, notre traduction).

15 Cette exotisation des animaux au sein des expositions se mêle subrepticement à l'apparition de l'animal dit « sauvage ». Les représentations animalières tissent en effet une subtile contiguïté entre exotisme et sauvagerie, comme en témoigne le fameux diorama de Jules Verreaux, *Lions attaquant un dromadaire*. Cette œuvre, qui a connu un franc succès à l'Exposition parisienne de 1862, et y a remporté une médaille d'excellence, met en scène de manière sensationnelle un combat. Les animaux morts sont sémiotisés à travers un processus de naturalisation visant à leur conférer l'allure du vivant afin de reconstituer un simulacre le plus abouti et vraisemblable possible, tout en produisant des objets d'exposition signifiants. Chaque espèce porte en elle un consensus, une exemplarité zoologique culturellement située. Le diorama de Verreaux exhibe ainsi des animaux qui signifient une altérité culturelle radicale dont les traits confinent à la sauvagerie, peut-être pour figurer une violence que l'on présuppose chez l'Autre. Et si les fauves et les dromadaires correspondent bel et bien à l'histoire naturelle de certaines régions coloniales, l'intensité de la scène et la fureur des lions – bêtes à crocs et carnassières – viennent souligner « les dangers sublimes d'un Orient

exoticisé » (Poliquin, 2012 : 265). Ils se muent en représentations standardisées et signes d'un exotisme sauvage à la fois fantasmé et sous contrôle, reflet animalier du mouvement de colonisation en marche qui se saisit aussi et en même temps des humains des territoires peu à peu conquis. Rappelons en effet que les expositions universelles ont largement participé à l'exotisation et à la réification de ceux qui étaient alors appelés « les indigènes », acteurs malgré eux de mises en scène et de spectacles proposés aux visiteurs où les animaux exotiques occupaient souvent, à leurs côtés, une place importante (Mitchell, 1989 ; Bancel *et al.*, 2002 ; Rothfels, 2002 ; Blanchard *et al.*, 2011).

Figure 1. Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851, from the originals painted for Prince Albert, by Messrs. Nash, Haghe and Roberts.



Public Domain. Source : British Library.

- 16 À cette construction symbolique de l'animal exotique et parfois sauvage correspond donc une représentation de la relation homme-animal visant à mettre en valeur un rapport d'altérité. Mais les expositions révèlent un second pôle dans cette relation homme-animal, fondé cette fois-ci sur l'idée de continuité, sur un rapport d'identité. D'après Élisabeth Plas :

« Le siècle romantique assouplit le dualisme homme-animal hérité de l'âge classique et apparaît à cet égard comme un moment de transition et de coexistence des modèles, où le continuisme biologique, affirmé par le siècle des Lumières, se double d'un continuisme affectif et politique. [...] la protection de nos "frères inférieurs" (Michelet, 1992 : 175), selon la formule de Michelet, est à l'horizon de ce continuisme politique [et annonce] l'une des tensions fondamentales de ce siècle : frères mais inférieurs, les animaux sont pris entre les deux feux d'un continuisme bienveillant nuancé d'un gradualisme qui les hiérarchise sur l'échelle des êtres » (2017 : 14-15).

- 17 Dans ce contexte, l'anthropomorphisme et l'anthropocentrisme se voient associés aux valeurs de la modernité et correspondent à une manière instrumentale de penser la relation à l'animal (Franklin, 1999). L'anthropomorphisme constitue une modalité de représentation animale particulièrement prégnante dans les dispositifs d'exposition. Il s'agit d'un des fantasmes de la culture du XIXe siècle dans les relations homme-animal : « Jusqu'au XIXe siècle, l'anthropomorphisme faisait partie intégrante de la relation entre l'homme et l'animal [...] il était la trace d'un usage ininterrompu de la métaphore animale » (Berger, 2011 : 30). L'ouvrage de Charles Delattre sur *Les Animaux savants* constitue un bel exemple de cette volonté de façonner les attitudes animales à l'image de celles des humains ; on y trouve, par exemple, un cheval « gastronome » qui « se plaçait devant une table accroupi sur ses pieds de derrière, une serviette placée à son

cou, ses sabots de devant sur la table, et mangeant avec une grâce parfaite les mets de son goût qu'on avait posés devant lui » (1877 : 63). Interrogation portée sur la singularité humaine, l'anthropomorphisme se déploie aussi dans la culture et les arts, comme en témoigne le trope balzacien pour la physiognomonie zoologique, qui confère une tonalité si particulière à ses portraits (Borderie, 2009 ; Plas, 2017 : 167-222). C'est aussi au xixe siècle que l'on observe l'entrée des animaux dans la culture de l'enfance, comme en attestent les livres illustrés de Grandville ou de Beatrix Potter, annonceurs de la prévalence des animaux dans l'industrie culturelle enfantine contemporaine.

18 C'est dans ce contexte qu'émerge la passion, notamment des élites victoriennes, pour la taxidermie anthropomorphique : « Pour les victoriens, ce fut ce coup de foudre. Les instructions et les idées pour construire des petites saynètes sont apparues dans la plupart des manuels de taxidermie à partir de la moitié du xixe siècle » (Poliquin, 2012 : 493, notre traduction). À l'Exposition de 1851, le taxidermiste allemand Hermann Ploucquet, pionnier artistique et scientifique, expose une série de tableaux qui connaissent un vif succès, dont une *tea party* entre chatons, un renard en pèlerinage à Rome, ou encore des chatons chantant une sérénade à un cochon. Rachel Poliquin nous apprend que ces tableaux furent l'un des clous du spectacle de l'Exposition, amplement commentés dans les journaux qui louèrent à grand renfort de dithyrambes les œuvres de Ploucquet ; on apprend également que le stand du taxidermiste était « l'un des lieux les plus bondés de l'Exposition¹⁸ ». En miniaturisant le monde, la taxidermie anthropomorphique devient propice à la mise en scène de pratiques socioculturelles de certaines classes sociales, en particulier la classe bourgeoise. Il ne s'agit pas seulement de « préserver plumes et peaux et de recomposer ces éléments d'extériorité selon les lois de la mimesis » (Strivay, 2015 : 252) : les animaux ainsi réifiés se muent en supports de sens et se voient investis d'un ensemble de valeurs symboliques, esthétiques et culturelles, les dotant d'un véritable pouvoir allégorique. À travers ces pratiques d'anthropomorphisme, il s'agit donc de signifier un certain continuisme entre humains et animaux, voire une intimité partagée¹⁹, mais aussi d'exercer, par l'instrumentalisation qu'elles supposent, une négation de la singularité et de l'ontologie de ces derniers.

Figure 2. Hermann Ploucquet, dessin préparatoire au diorama *The Kittens at Tea. Miss Paulina Singing*, in Hermann Ploucquet, *The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox, with 20 illustrations, drawn from the stuffed animals contributed by Hermann Ploucquet of Stuttgart to the Great Exhibition*, Londres, Bogue, 1851 [2^e édition], p. 48.



Public Domain. Source : Wikimedia Commons.

L'exposition animale : un vivant objectifié au service du capitalisme en expansion

- 19 En 1855, le Prince Napoléon, dans son discours d'inauguration de l'Exposition parisienne décrivait ainsi l'événement :

« Ce doit être une vaste enquête pratique, un moyen de mettre les forces industrielles en contact, les matières premières à portée des producteurs, les produits à portée du consommateur ; c'est un nouveau pas vers le perfectionnement, cette loi qui vient du Créateur, ce besoin de l'humanité et cette indispensable condition de l'organisation sociale²⁰. »

- 20 Le marché, la production et la consommation sont ici présentés comme indispensables à l'organisation de la société. En outre, le travail (les objets exposés en sont le résultat), la compétition (les expositions constituent de véritables concours entre nations), la libre circulation (les produits viennent des quatre coins de France, d'Europe et même du monde) ou encore la propriété privée avec les brevets accordés aux exposants pour leurs inventions sont autant d'éléments centraux et même fondateurs des expositions. Bref, comme le souligne Pascal Ory (2010), l'exposition universelle est bel et bien la « fille du capitalisme dans toute sa splendeur ». Les animaux sont pleinement associés à cette aventure du capitalisme, entraînés par la révolution industrielle qui bat son plein et transforme les sociétés du XIXe siècle. Ils sont d'abord au cœur du système de production et de l'idéologie productiviste :

« Sous l'action de ces nouveaux professionnels du corps des animaux que sont les zootechniciens et les vétérinaires, l'amélioration et la sélection des races s'intensifient. Même si le croisement de races locales avec des races étrangères se pratiquait déjà dans les régions d'élevage, il s'accroît et les méthodes s'affinent pour modeler la morphologie des bêtes et accroître leur productivité. Les livres généalogiques voient ainsi le jour pour certifier la pureté des races, alors que les comices et concours agricoles doivent diffuser les nouvelles pratiques dans les campagnes » (Deluermoz & Jarrige, 2017).

- 21 Cette nouvelle relation aux bêtes s'accompagne d'un rapport comptable qui vise à mesurer ce qu'elles peuvent rapporter, comme cela est indiqué dans les catalogues des expositions qui recensent les animaux par pays et évaluent la rentabilité des races. La zootechnie, cette « science de l'exploitation des machines animales » (Porcher, 2014 : 17), née au milieu du XIXe siècle dans un « contexte de valorisation de l'industrie comme expression de l'ingéniosité humaine, comme outil d'enrichissement et de mieux-être social » (*Ibid.* : 26), vient pleinement soutenir cette entreprise. Les mutations économiques, techniques et industrielles de l'époque sont ainsi mises au service de la « production » et de la « gestion » animale, tant et si bien que le vivant est – comme l'analysera plus tard Jean Estebanez à propos des zoos – « réduit à une dimension de fonctionnement technique (une machinerie corporelle) et à un résidu parfois gênant (des dépenses de nourriture, de chauffage, de médicaments...) qu'il faut gérer » (Estebanez, 2014 : 128). Un extrait du rapport du jury international de l'Exposition de 1889 est à cet égard révélateur :

« La connaissance des lois qui régissent la nutrition des êtres vivants a fait d'immenses progrès depuis un quart de siècle. Comment vit la plante ? À quelles conditions d'alimentation l'animal domestique fournit-il à l'homme le maximum de produits : travail, viande, lait, fumier ? Telles sont les questions fondamentales dans lesquelles se résume, pour ainsi dire, la science agronomique. L'agriculture proprement dite est l'art de produire, au meilleur marché possible, la plus grande somme des matières utiles à l'homme²¹. »

- 22 Les animaux sont ici considérés dans ce qu'ils peuvent « donner », « rapporter », « produire » pour les hommes, et la présence importante des animaux reproducteurs dans les expositions universelles n'est donc pas anodine, de même que celle des races dites « de boucherie » et des « substances animales » comme les huiles ou la gélatine

qui entrent ensuite dans la composition de produits divers, alimentaires ou autres. Ce sont là autant de « produits » faits marchandises, dont on cherche à accroître la production et la valeur.

23 Mais les animaux participent également à la production en étant mis au travail : ils sont alors classés sous les catégories de races « à laine », « de trait » ou « de travail », à l'instar de nombreux moutons, bœufs et chevaux. On trouve également dans notre corpus des abeilles, des vers à soie ou encore des chiens « servant à la protection ou au transport de l'homme, à la garde ou à la conduite des troupeaux »²². La présence des animaux dans ces textes officiels est donc bien le reflet de la place qu'ils occupent dans les sociétés française et anglaise du xixe siècle, comme forces productrices et produits de et dans l'agriculture et l'industrie. Les concours, dont il a déjà été question, doivent être analysés au regard de cette exigence de productivité, puisqu'ils permettent la comparaison, l'évaluation et la sélection, accompagnant plus largement la naissance du racisme scientifique et de l'eugénisme. Ces événements sont donc une affaire sérieuse : ils obéissent à des enjeux scientifiques et économiques nationaux et internationaux de taille, et sont, à ce titre, très encadrés par les institutions en charge des expositions.

24 Mais les concours d'animaux n'organisent pas seulement la compétition entre les races : ils représentent et donnent forme aussi à ce nouveau mythe naissant qu'est la compétition. Celui-ci est essentiel à la construction de l'État-nation, et il est au cœur des sociétés industrielles du xixe siècle qui, en leur sein et entre elles, bataillent par inventions, techniques et animaux interposés. Cette mise en spectacle de la compétition par les animaux va parfois plus loin encore dans les expositions, en attestent par exemple les métaphores permanentes du combat et de la compétitivité chères aux taxidermistes. L'œuvre *The Prize Fight* de Edward Hart, exposée à la Great Exhibition de 1851, en constitue en effet une illustration emblématique. Il s'agit d'une succession de cinq tableaux qui décrivent le combat de boxe de deux petits écureuils à travers la mise en scène des moments forts de la lutte, de la première poignée de main jusqu'au KO final. Les dix écureuils naturalisés sont vêtus de culottes longues, munis de petits gants de boxe et reproduisent parfaitement les postures de boxeurs en pleine action. La construction de tableaux est typique de la taxidermie de la seconde moitié du xixe siècle. À l'instar des dioramas, les tableaux permettent de reproduire un monde miniaturisé autour des animaux, et invitent les spectateurs à imaginer la scène précisément grâce au travail mimétique en place. Ils sont « des lieux de médiation » (Étienne & Radwan, 2018) qui introduisent un rapport « analogique » au réel (Montpetit, 1996 : 57-60) : « la taxidermie comble le désir fatal de représenter, d'être un tout ; c'est une politique de la reproduction » (Haraway, 1984 : 25).

Figure 3. Photographie de l'un des dioramas de *The Prize Fight*, Edward Hart, 1851.



© 2020, MutualArt Services Inc. Source : Mutualart.com.

- 25 Il y a dans cette représentation quelque chose de l'ordre des figures de la « ressemblance » telles qu'elles ont été pensées au xv^e siècle et analysées par Foucault dans *Les Mots et les Choses* : « Le monde s'enroulait sur lui-même [...]. Et la représentation – qu'elle fût fête ou savoir – se donnait comme répétition : théâtre de la vie ou miroir du monde » (Foucault, 1966 : 32). Ainsi, les ressemblances organisaient-elles le rapport au savoir, permettant de sonder le monde à travers ses similitudes, ses échos, ses parentés incertaines. Ces ressemblances sont, d'après Foucault, désignées par des marques, « les similitudes enfouies [sont] signalées à la surface des choses [...]». Le savoir des similitudes se fonde sur le relevé de ces signatures et sur leur déchiffrement » (*ibid.* : 41). Les animaux sont pour les taxidermistes – tout comme pour les fabulistes, par exemple – un puissant levier de ressemblance à l'homme et à la société, ils permettent de dire le monde et de l'incarner à travers des marques qui, faites de chair et d'os, confèrent l'allure du vivant. Le déchiffrement de ces marques repose sur une herméneutique des similitudes : le public comprend et décrypte le savoir qui est transmis sur l'animal et à travers lui. Dans *The Prize Fight*, les significations portées par l'animal en soi (l'écureuil) peuvent osciller ou s'entrecroiser, mais lorsque ce petit animal frêle est représenté de manière à dire le combat humain et à exhiber avec emphase le spectacle des coups, de la douleur, mais aussi de la victoire (ou de la défaite) individuelle, il devient porteur d'une vérité ou d'un savoir sur l'homme devenu visible. La ressemblance voulue entre l'animal et l'homme, et la projection sur une altérité pourtant apparemment radicale dit aussi toute l'ambiguïté de cet anthropomorphisme.
- 26 C'est bien parce que la taxidermie est une pratique culturelle « au service du "réel" » (Haraway, 1984 : 34) qu'elle permet de construire des récits dans lesquels viennent secrètement se fondre des idéologies. La visée de cette petite narration qu'est *The Prize Fight* n'est donc pas seulement la fabrique d'un spectacle et d'une prouesse technique voués à susciter l'admiration ; la scénographie et ses effets d'anthropomorphisation témoignent de toute la portée culturelle des tableaux²³. La taxidermie vient toujours s'inscrire comme témoin ou renfort d'une idéologie dont elle n'est qu'une émanation. La valorisation de la compétition en tant que potentiel d'accomplissement est soulignée par le dispositif en lui-même : le temps et l'espace sont compressés dans ces tableaux qui semblent présenter une allégorie minutieuse d'une partie du monde en train de se construire, et « la miniaturisation intensifie le moment figé, remplaçant le mouvement du temps dans un effet télescopique potentiellement sans fin » (Henning, 2007 : 664).
- 27 Ces effets de résonance entre les animaux et le développement du capitalisme dans la seconde moitié du xix^e siècle ne se limitent d'ailleurs pas aux œuvres des taxidermistes,

mais englobent plus largement la présence et la qualification animale de l'époque. Damien Baldin montre, par exemple, que l'engouement pour le chien en tant qu'animal de compagnie de la classe bourgeoise au xix^e siècle renvoie aux idées libérales que les maîtres peuvent projeter sur lui. Protecteur du territoire du maître, valorisant la propriété, le chien « devient le parfait emblème de ces valeurs » (2014 : 61). La nouvelle économie en plein essor agit donc sur les animaux qui participent, le plus souvent malgré eux, au système productif, à la course à la productivité, à la compétition, à la fabrication des valeurs d'usage et d'échange, et des normes sociales requises pour prendre part à cette nouvelle manière d'être au monde. Le capitalisme fait d'eux ses objets, vivants ou morts : à reproduire, à consommer, à exploiter de mille façons. Ils se trouvent au cœur de relations dissymétriques et instrumentales : les techniques de production et de domestication contraignent fortement leur agentivité, allant parfois, quand il s'agit de pratiques d'extermination, jusqu'à l'annihiler²⁴. Un dernier élément mérite d'être souligné, et non des moindres : les animaux sont les « acteurs-objets » d'un spectacle permanent : de l'exotisme, de la sauvagerie, de la performance, de l'émerveillement, de la beauté, etc. Ils se voient ainsi dotés d'une « valeur d'exposition » (Benjamin, 2000 : 79), qui s'ajoute aux deux précédentes, et qui est cruciale pour alimenter la machine du capitalisme, tout comme celle des expositions universelles.

Conclusion

28 Gigantesques mises en scène des progrès industriels et du pouvoir des nations, vitrines de l'innovation technologique en marche, leviers compétitifs entre les capitales, mais aussi foires commerciales glorifiant la toute-puissance de la marchandise, les expositions universelles constituent à n'en pas douter des événements pivots de l'étude des mutations culturelles, politiques et économiques de la seconde moitié du xix^e siècle. Au cœur de ces événements qui prétendent claquemurer le monde pour le donner à voir, les animaux constituent un « objet » et un « acteur » tout particuliers. Quelle que soit la forme que prend la participation des animaux à ces événements, leur présence est mise au service de la monstration des pouvoirs exploratoires des nations européennes, du déploiement du capitalisme qui caractérise le siècle et des idéologies de la puissance du « progrès » et de la « modernité » qui lui sont alors afférentes. Parce qu'elle est avant tout un spectacle, l'exposition vient également dire la jubilation de la mise en visibilité de ces animaux que l'on cherche à ordonner, à classer et à redéfinir.

29 Cette mise en visibilité est aussi la formation d'un regard. Elle constitue un processus qui, on l'a vu, engendre des logiques de qualification des animaux, et permet par là même d'instaurer des modèles de représentation des relations de l'homme au vivant, oscillant entre une altérité farouchement défendue et une proximité venant dire l'intimité qui lierait l'homme à l'animal. L'invisibilité animale pose également question : si certains animaux sont regardés et montrés, il ne fait aucun doute que d'autres sont ignorés, et cela malgré la pulsion scopique du xix^e siècle qui pousse prétendument à tout montrer et tout voir. Par ailleurs, la très grande visibilité des animaux dans les expositions peut participer, paradoxalement, à leur invisibilisation en tant qu'être vivant à part entière. Cela apparaît très clairement dans la façon dont ils sont exposés en morceaux, en miettes ou en tant que substances ; ils se muent en produits dérivés, en matériaux, faisant disparaître leur ontologie animale. Objet de curiosité, de fantasme, de spectacle, mais aussi marchandise et acteur du nouveau monde qui s'installe au xix^e siècle, l'animal des expositions universelles est « bon à penser symboliquement » (Sperber, 1975) puisqu'il ouvre un nouvel espace de représentation de la cohabitation entre les hommes et les animaux, de ses modalités et de ses limites, qui, plus encore aujourd'hui, nécessite d'être questionné et repensé. Car, comme le soulignent Vincent Leblan et Mélanie Roustan, « un changement de contexte intellectuel, scientifique et moral semble [en effet] avoir modifié le centre de gravité de la place de l'homme sur terre et, avec lui, l'équilibre de ses relations aux animaux » (Leblan & Roustan, 2017 : 1).

Bibliographie

- Agulhon (Maurice). 1981. « Le sang des bêtes. Le problème de la protection des animaux en France au XIX^e siècle ». *Romantisme*, 31, p. 81-110.
- Aimone (Linda) & Olmo (Carlo). 1993. *Les Expositions universelles, 1851-1990*. Paris : Belin.
- Bacha (Myriam) (dir.). 2005. *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*. Paris : Action artistique de la Ville de Paris.
- Baldin (Damien). 2014. *Histoire des animaux domestiques, XIX^e-XX^e siècle*. Paris : Seuil.
- Bancel (Nicolas), Blanchard (Pascal), Boëtsch (Gilles), Deroo (Éric) & Lemaire (Sandrine) (dir.). 2002. *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux « reality shows »*. Paris : La Découverte.
- Baratay (Éric). 2012. *Le Point de vue animal, une autre version de l'histoire*. Paris : Seuil.
- Baratay (Éric) & Hardouin-Fugier (Élizabeth). 1998. *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI^e-XX^e siècle)*. Paris : La Découverte.
- Barbier (Rémi) & Trépos (Jean-Yves). 2007. « Humains et non-humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectifs ». *Revue d'anthropologie des connaissances*, 1(1), p. 35-58.
DOI : 10.3917/rac.001.0035
- Benhaïm (André) & Simon (Anne) (textes réunis par, avec la collaboration de Sabrina Vally). 2017. *Revue des Sciences Humaines*, 328, « Zoopoétique. Des animaux en littérature de langue française (XX^e-XXI^e siècles) ».
- Benjamin (Walter). 2000. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1935], p. 67-113 in *Œuvres*, vol. III. Paris : Gallimard (Folio essais).
- Berger (John). 2011. *Pourquoi regarder les animaux ?* Genève : Éditions Héros-Limite.
- Blanchard (Pascal), Boëtsch (Gilles) & Jacomijn Snoep (Nanette) (dir.). 2011. *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Arles, Paris : Actes Sud, Musée du Quai-Branly.
- Borderie (Régine). 2009. « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* » in *Actes en lignes de la journée d'étude « La Comédie animale : le bestiaire balzacien »* / sous la direction d'Aude Déruelle, en ligne : <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestaiaire.html> [consulté le 7 avril 2020].
- Breckenridge (Carol A.). 1989. « The aesthetics and politics of colonial collecting: India at world fairs ». *Comparative Studies in Society and History*, 3(1-2), p. 195-216.
DOI : 10.1017/S0010417500015796
- Cowie (Helen). 2014. *Exhibiting Animals in Nineteenth-Century Britain. Empathy, Education, Entertainment*. Basingstoke (UK) : Palgrave Macmillan.
- Delattre (Charles). 1877. *Les Animaux savants*. Limoges : Eugène Ardant et Cie éditeurs.
- Deluermoz (Quentin) & Jarrige (François). 2017. « Introduction. Écrire l'histoire avec les animaux ». *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 54, p. 15-19, en ligne : <https://journals.openedition.org/rh19/5180>
- Demeulenaere-Douyère (Christiane). 2009. Archives nationales. *Exposition universelle de 1855 à Paris*. Sous-série F/12. Répertoire méthodique. Paris : Archives nationales.
- Demeulenaere-Douyère (Christiane). 2010. *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*. Paris : Somogy, Archives nationales.
- Demeulenaere-Douyère (Christiane) & Hilaire-Pérez (Liliane) (dir.). 2014. *Les Expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Estebanez (Jean). 2014. « Des animaux-objets ? Réification, résistance et (re)qualification dans les zoos occidentaux ». *Géographie et cultures*, 91-92, p. 128-154.
- Étienne (Noémie) & Radwan (Nadia). 2018. « Introduction ». *Cultures & Musées*, 32, « L'art du diorama (1700-2000) », p. 11-23.
- Findlen (Paula). 1994. *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley : University of California Press.
- Foucault (Michel). 1966. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard (Tel).
- Franklin (Adrian). 1999. *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*. Londres : Sage Publications.
- Hamon (Philippe). 1989. *Exposition, littérature et architecture au XIX^e siècle*. Paris : José Corti.
- Hancock (Claire). 2003. *Paris et Londres au XIX^e siècle. Représentations dans les guides et récits de voyage*. Paris : CNRS éditions (Espaces et milieux).
- Haraway (Donna). 1984. « Teddy bear patriarchy: taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 ». *Social Text*, 11, p. 20-64.
- Haraway (Donna). 2008. *When Species Meet*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

- Haraway (Donna). 2018. *Manifeste des espèces compagnes* [2003]. Paris : Flammarion (Climat).
- Henning (Michelle). 2007. « Anthropomorphic taxidermy and the death of nature: the curious art of Hermann Ploucquet, Walter Potter and Charles Waterton ». *Victorian Literature and Culture*, 35, p. 663-678.
DOI : 10.1017/S1060150307051704
- Houdart (Sophie). 2011 « Le mammouth à l'Expo, ou comment reconstituer la chaîne de l'existence », p. 40-48 in *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales /* sous la direction de Sophie Houdart et Olivier Thierry. Paris : La Découverte.
- Ingold (Tim). 2018. *Marcher avec les dragons*. Paris : Seuil (Points).
- Jarrassé (Dominique). 2009. « Les arts méconnus. Historicité et ethnicité dans l'histoire de l'art au XIX^e siècle », p. 109-127 in *L'Orientalisme architectural, entre imaginaires et savoirs /* textes réunis par Nabila Oulebsir et Mercedes Volait. Paris : CNRS, Éditions Picard (D'une rive, l'autre).
- Kete (Kathleen). 1994. *The Beast in the Boudoir. Petkeeping in Nineteenth-Century Paris*. Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press.
- Latour (Bruno). 1991. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.
DOI : 10.1016/S1240-1307(97)86232-2
- Leblan (Vincent) & Roustan (Mélanie) (dir.). 2017. « Les animaux en anthropologie : enjeux épistémologiques ». *Lectures anthropologiques*, en ligne, 2 : <http://lecturesanthropologiques.fr/index.php?id=393> [consulté le 7 avril 2020].
- Lepage (Yvan). 2002. « Évolution de la consommation d'aliments carnés aux XIX^e et XX^e siècles en Europe occidentale ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 80(4), p. 1459-1568.
DOI : 10.3406/rbph.2002.4680
- MacKenzie (John). 1984. *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion*. Manchester : Manchester University Press.
- Masson (Peter). 1998, *Infelicities. Representations of the exotic*. Baltimore, Londres : The John Hopkins University Press.
- Mauss (Marcel). 1969. *Œuvres, t. III. Cohésion sociale et division de la sociologie*. Paris : Minuit.
- Mauss (Marcel). 1978. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
DOI : 10.3917/puf.maus.2013.01
- Mayaud (Jean-Luc). 1997. « La "belle vache" dans la France des concours agricoles du XIX^e siècle ». *Cahiers d'histoire*, en ligne, 42(3-4) : <https://journals.openedition.org/ch/307> [consulté le 7 avril 2020].
- Michelet (Jules). 1992. *Le Peuple* [1846]. Paris : Flammarion.
- Millet (Claude). 2008. « Souffrance animale » in *Actes en lignes du colloque « L'animal au XIX^e siècle »*, en ligne : <http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Claude%20Millet.pdf> [consulté le 7 avril 2020].
- Mitchell (Timothy). 1989. « The World as exhibition ». *Comparative Studies in Society and History*, 31(2), p. 217-236.
DOI : 10.1017/S0010417500015802
- Montpetit (Raymond). 1996. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique ». *Publics et Musées*, 9, p. 55-103.
DOI : 10.3406/pumus.1996.1071
- Ory (Pascal). 2010. « Les Expositions universelles de 1851 à 2010 : les huit fonctions de la modernité », p. 225-233 in *Temps croisés I /* sous la direction de Duanmu Mei et Hugues Tertrais. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, en ligne : <https://books.openedition.org/editionsmsh/931> [consulté le 7 avril 2020].
DOI : 10.4000/1895.2
- Perrot (Xavier). 2016. « La fabrique du divertissement animalier. Cirque et combats, entre dénaturation pour le rire et effusion de sang pour le plaisir ». *Revue semestrielle de droit animalier (RSDA)*, 2, p. 209-222.
- Plas (Élizabeth). 2017. *Le Sens des bêtes. Rhétoriques de l'anthropomorphisme au XIX^e siècle*. Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle.
- Poliquin (Rachel). 2012. *The Breathless Zoo: Taxidermy and the Cultures of Longing*. University Park (PA) : The Pennsylvania State University Press.
- Pomian (Krzysztof). 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard (Bibliothèque des histoires).
- Porcher (Jocelyne). 2014. *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXI^e siècle*. Paris : La Découverte.
- Rothfels (Nigel). 2002. *Savages and Beasts. The Birth of the Modern Zoo*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

Staszak (Jean-François). 2008. « Qu'est-ce que l'exotisme ? ». *Le Globe*, 148, p. 3-30.

DOI : 10.3406/globe.2008.1537

Strivay (Lucienne). 2015. « Taxidermies. Troubles du vivant ». *Anthropologie et Sociétés*, 39(1-2), p. 251-268.

Sperber (Dan). 1975. « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? ». *L'Homme*, 15(2), p. 5-34.

DOI : 10.3406/hom.1975.367550

Vasseur (Édouard). 2005. « Pourquoi organiser des expositions universelles ? Le "succès" de l'Exposition universelle de 1867 ». *Histoire, économie et société*, 4, p. 573-594.

DOI : 10.3406/hes.2005.2573

Velten (Helen). 2016. *Beastly London. A History of Animals in the City* [2013]. Londres : Reaktion Books.

Walker (Brett L.). 2013. « Animals and the intimacy of history ». *History and Theory*, 52, p. 45-67.

DOI : 10.1111/hith.10687

Wendling (Thierry). 2010. « Us et abus de la notion de fait social total. Turbulences critiques ». *Revue du Mauss*, 2(36), p. 87-99.

Liste des sources

Rapports d'exposition universelle

S. A. I. le Prince Napoléon. 1857. *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855*. Paris : Imprimerie impériale.

Commission impériale. 1869. *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris*. Paris : Imprimerie impériale.

Ministère de l'Agriculture et du Commerce. 1881. *Rapport administratif sur l'Exposition universelle de 1878 à Paris*. Paris : Imprimerie nationale.

Exposition universelle internationale de 1889. Rapports du jury international, sous la direction d'Alfred Picard, Paris, Imprimerie nationale.

Grandeau (Louis). 1892. *Classe 73 bis : Agronomie, Statistiques*, in *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international* / sous la direction d'Alfred Picard. Paris : Imprimerie nationale.

Guides et catalogues

1855. *Guide dans l'Exposition universelle de l'Industrie et des Beaux-Arts*. Paris : Paulin et Le Chevalier.

The International Exhibition of 1862. The illustrated catalogue of the industrial department British. Londres : Clay, Son & Taylor.

Nash (Joseph), Haghe (Louis) & Roberts (David). 1854. *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*. Londres : Dickinson.

Montémont (Albert). 1867. *Exposition universelle de 1867. Guide universel et complet de l'étranger dans Paris. Précédé d'un guide à l'Exposition universelle par M. de Parville*. Paris : Garnier Frères.

1878. *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel publié par le Commissariat général*. t. VII, *Concours d'animaux vivants*. Paris : Imprimerie nationale.

L'Exposition universelle de 1878 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission, 104 numéros de 1876 à 1878.

Notes

1 Bien évidemment, sur une telle période, les expositions universelles connaissent des évolutions. Alors que les premières expositions consacrent une place très importante aux progrès et innovations techniques et scientifiques, celles de la fin du siècle accompagnent particulièrement le développement de l'industrie des loisirs, des divertissements et du spectacle.

2 « Dans ces phénomènes sociaux "totaux", comme nous proposons de les appeler, s'expriment à la fois et d'un coup toutes sortes d'institutions : religieuses, juridiques et morales [...] »

économiques – et celles-ci supposent des formes particulières de la production et de la consommation, ou plutôt de la prestation et de la distribution ; sans compter les phénomènes esthétiques auxquels aboutissent ces faits et les phénomènes morphologiques que manifestent ces institutions » (Mauss, 1969 : 147). Voir aussi Mauss, 1978.

3 Sur les expositions universelles, voir, par exemple : Ory, 2010 ; Vasseur, 2005 ; Hamon, 1989 ; mais aussi MacKenzie, 1984 ; Aimone & Olmo, 1993 ; Bacha, 2005 ; Demeulenaere-Douyère, 2009 et 2010 ; Demeulenaere-Douyère & Hilaire-Pérez (2014).

4 Il s'agit d'ouvrages publiés le plus souvent par les instances organisatrices.

5 Ces documents ont été privilégiés afin de garantir une cohérence et une homogénéité du corpus. Par ailleurs, en tant que discours institutionnels, ils offrent une entrée pertinente pour l'analyse du traitement et des qualifications des animaux dans les expositions. Notre méthodologie a consisté en un relevé systématique des occurrences de la mention « animal », mais aussi « cheval », « mouton », « lion », etc. Ce relevé admet un flottement potentiel dû aux problèmes de reconnaissance dans Gallica.

6 Il serait intéressant de compléter cette approche par des recherches portant : 1) sur les dispositifs d'exposition eux-mêmes, et donc sur les acteurs de ces dispositifs (taxidermistes, artistes, etc.), et sur la matérialité de ces dispositifs (piédestal, lumières, commentaires, etc.) ; 2) sur la réception de ces dispositifs. Pour ce faire, d'autres corpus devraient être constitués par un travail de collecte systématique de textes écrits, par exemple, par les visiteurs de ces expositions ou d'illustrations et d'images relatives aux dispositifs. Ces approches, qui sont complémentaires, permettraient une étude plus complète et globale des engagements des personnes et des « choses », des dispositifs politiques, techniques et économiques, et des mondes des objets. Voir, par exemple, le travail de Carol A. Breckenridge sur la façon dont les objets représentant l'Inde aux expositions universelles au xix^e siècle ont participé à fabriquer la puissance coloniale britannique, et notamment ce qu'elle appelle « l'œcoumène victorien » (« *Victorian ecumene* »), et, plus récemment, celui de Sophie Houdart (2011) sur la présence d'un mammouth à l'Exposition universelle de Tokyo en 2005.

7 Il suffit de se pencher sur les instances organisatrices des expositions pour prendre la mesure du rôle politique et économique de ces manifestations. À titre d'exemple, l'organisation de la première exposition universelle en France, en 1855 : « Bien que relevant du ministère de l'Agriculture, du Commerce et des Travaux publics (division du commerce extérieur, bureau du mouvement général du commerce et de la navigation), [...] est plus particulièrement placée sous la direction et la surveillance d'une commission, dite Commission impériale, composée de membres éminents placés sous la présidence du cousin de l'Empereur, le Prince Napoléon » (Demeulenaere-Douyère, 2009 : 2).

8 *Recueil des pièces et documents officiels concernant l'Exposition universelle de 1855*, Paris, E. Panis.

9 Commission impériale, *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris*, Paris, Imprimerie impériale, 1869, p. 201-202.

10 S. A. I. le Prince Napoléon, *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Imprimerie impériale, 1857, p. 179-180.

11 Les concours animaliers ne sont pas une création des expositions universelles. On trouve déjà depuis plusieurs décennies des concours animaliers dans les foires et les comices agricoles. Voir, par exemple, Jean-Luc Mayaud, 1997.

12 Nous avons fait le choix de ne pas prendre en compte ces productions dans le cadre de l'analyse proposée ici.

13 Les expositions s'inscrivent dans un processus plus long de classement de la nature, débuté dès le xvi^e siècle avec les premiers musées, dont Paula Findlen rappelle que leur création « était une tentative de gérer l'explosion empirique de matériaux que la diffusion plus large de textes anciens, les voyages accrus, les voyages de découverte et les formes plus systématiques de communication et d'échange avaient produites » (1994, 3, notre traduction).

14 Voir à ce sujet l'ouvrage dirigé par Christiane Demeulenaere-Douyère, *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937* (2010).

15 Une série de tableaux peints par Joseph Nash, Louis Haghe et David Roberts pour le prince Albert en 1854 reproduisent de multiples pans de l'Exposition de 1851 et permettent de se la représenter avec plus d'acuité (*Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, 1854, Londres, Dickinson).

16 Voir Alice Would, « The curious creatures of Victorian taxidermy », en ligne sur History Today, 21 juillet 2018 : <https://www.historytoday.com/miscellanies/curious-creatures-victorian-taxidermy> [consulté le 7 avril 2020].

17 Sur la manière dont l'Inde a été confrontée aux différentes expositions universelles au cours du xix^e siècle, voir Breckenridge, 1989.

18 « *one of the most crowded points of the Exhibition* » (« The comical creatures from Wurtemberg » *Morning Chronicle* [Londres], 12 août 1851).

19 Sur la notion d'intimité, de proximité, de familiarité, voir Walker, 2013, mais aussi Donna Haraway (2018) et son concept de « natureculture ».

20 S. A. I. le Prince Napoléon, *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855*, op. cit., p. 399.

21 Louis Grandeau, *Classe 73 bis : Agronomie, Statistiques*, in Alfred Picard, *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international*, Paris, Imprimerie nationale, 1892, p. 9.

22 *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel publié par le Commissariat général*, t. VII, *Concours d'animaux vivants*, Paris, Imprimerie nationale, 1878.

23 *The Fight Prize* évoque également la grande vogue des combats animaliers en Europe, proscrits en Grande-Bretagne et à Paris respectivement en 1825 et en 1833, mais persévérant de manière clandestine tout au long du siècle. Voir, à ce sujet, Agulhon, 1981, p. 84. Le goût du public pour les combats animaliers ne tarira qu'au milieu du xx^e siècle ; voir, par exemple, Xavier Perrot, 2016.

24 La question de l'agentivité des animaux et la manière dont les chercheurs en sciences sociales peuvent l'observer, l'analyser et en rendre compte font l'objet de nombreux débats en sciences sociales. Voir, par exemple : Haraway 2018 et 2008 ; Walker 2013 ; Baratay, 2012 ; Estabanez, 2014. Jean Estabanez, dans son travail sur les zoos, montre que si le dispositif, « [e]n traitant les animaux comme des marchandises périssables, des banques de gènes interchangeable ou des expressions standardisées de l'exotisme, [...] leur nie toute spécificité, toute autonomie, toute capacité de décision et, évidemment, toute subjectivité et capacité d'attachement » (2014 : 128), les animaux n'en sont pas moins dotés de capacité de décision, d'attachement et même de résistance.

Table des illustrations

	Titre	Figure 1. <i>Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851</i> , from the originals painted for Prince Albert, by Messrs. Nash, Haghe and Roberts.
	Crédits	Public Domain. Source : British Library.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4953/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 960k
	Titre	Figure 2. Hermann Ploucquet, dessin préparatoire au diorama <i>The Kittens at Tea. Miss Paulina Singing</i> , in Hermann Ploucquet, <i>The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox, with 20 illustrations, drawn from the stuffed animals contributed by Hermann Ploucquet of Stuttgart to the Great Exhibition</i> , Londres, Bogue, 1851 [2 ^e édition], p. 48.
	Crédits	Public Domain. Source : Wikimedia Commons.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4953/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,8M
	Titre	Figure 3. Photographie de l'un des dioramas de <i>The Prize Fight</i> , Edward Hart, 1851.
	Crédits	© 2020, MutualArt Services Inc. Source : Mutualart.com.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4953/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 213k

Pour citer cet article

Référence papier

Sophie Corbillé et Emmanuelle Fantin, « Les animaux dans les expositions universelles au xix^e siècle : monstration, ordonnancement et requalification du vivant. Paris et Londres, 1851-1889 », *Culture & Musées*, 35 | 2020, 211-241.

Référence électronique

Sophie Corbillé et Emmanuelle Fantin, « Les animaux dans les expositions universelles au xix^e siècle : monstration, ordonnancement et requalification du vivant. Paris et Londres, 1851-1889 », *Culture & Musées* [En ligne], 35 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 31 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/4953> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.4953>

Auteurs

Sophie Corbillé

Sorbonne Université, Gripic

Les recherches de Sophie Corbillé, maîtresse de conférences et directrice adjointe du Gripic, portent sur le monde urbain en contexte globalisé et explorent notamment les pratiques marchandes, de loisir et patrimoniales qui constituent matériellement et symboliquement la ville contemporaine. Ses travaux s'intéressent également à la dimension communicationnelle et médiatique de la fabrique des territoires, au commerce de leur nom et aux identités et imaginaires qui y sont attachés. Son terrain principal est Paris et, de manière plus ponctuelle, Abou Dhabi, mais aussi Dubaï et Santiago du Chili où elle mène actuellement des enquêtes sur des parcs d'attractions pour enfants. Elle travaille, enfin, sur les dispositifs d'exposition des animaux en ville du xix^e siècle à nos jours. Elle est l'auteure de nombreux articles sur la ville et d'ouvrages sur Paris, notamment *Paris bourgeoise*, *Paris bohème*. *La ruée vers l'Est* (2013, PUF).

Courriel : sophie.corbille[at]sorbonne-universite.fr

Emmanuelle Fantin

Sorbonne Université, Gripic

Les travaux d'Emmanuelle Fantin, maîtresse de conférences et chercheuse au Gripic, portent sur les médiations ordinaires, institutionnelles et marchandes de la mémoire et de l'histoire. Elle s'intéresse en particulier aux pratiques culturelles, à la culture matérielle et aux représentations médiatiques liées à la nostalgie ainsi qu'à la fabrique des imaginaires du passé. Elle travaille, enfin, sur les dispositifs d'exposition des animaux en ville du xix^e siècle à nos jours, ainsi que sur les formes médiatiques du xix^e siècle. Elle est membre du comité de rédaction des revues *Time & Society* et *Temps des médias* dont elle a co-dirigé un numéro consacré à « L'âge d'or ». Elle est par ailleurs co-fondatrice de l'International Media and Nostalgia Network (IMNN) créé en 2015. Elle a co-dirigé l'ouvrage *Nostalgies médiatiques contemporaines. Entre récit, esthétique et instrumentalisation* (à paraître aux Presses du Septentrion).

Courriel : emmanuelle.fantin[at]sorbonne-universite

Droits d'auteur

Culture & Musées