



**Anthrovision**

Vaneasa online journal

**11.1 | 2024**

**Embodied Polygraphies and Sensory Experimentations**

---

# Le dessin comme médiateur du sensible

Ethnographie dans un atelier de taxidermiste

Isabelle Borsus

---



## Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/anthrovision/10710>

DOI : 10.4000/12rx0

ISSN : 2198-6754

## Éditeur

VANEASA - Visual Anthropology Network of European Association of Social Anthropologists

## Référence électronique

Isabelle Borsus, « Le dessin comme médiateur du sensible », *Anthrovision* [En ligne], 11.1 | 2024, mis en ligne le 05 novembre 2024, consulté le 28 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/10710> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12rx0>

---

Ce document a été généré automatiquement le 28 novembre 2024.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Le dessin comme médiateur du sensible

Ethnographie dans un atelier de taxidermiste

Isabelle Borsus

---

- 1 Engager un terrain auprès de taxidermistes, c'est accepter de s'immerger dans un « paysage sensoriel » (Wathelet et Candau 2013) intense et déroutant où se mêlent une profusion d'odeurs fortes, parfois inconnues, de matières tant naturelles que synthétiques, d'amoncellements d'objets captant ou brouillant le regard, de sons et de silences. C'est également se confronter à de nouvelles manières de sentir, propres à un savoir-faire : découvrir à quel point la peau de l'animal va guider le geste, ou encore comment l'artisan va ajuster sa technique pour rendre compte de la dynamique d'un animal au moyen d'une création qui impose pourtant son immobilité. Depuis 2014, mes recherches se penchent sur les manières que nous avons de créer et de donner sens à des modèles d'êtres vivants, animaux ou végétaux. Ces artefacts agissent en effet comme témoins de nos rapports à la nature et des liens complexes que nous tissons avec et à travers elle. Une première partie de cette recherche, sur laquelle se base cet article, s'est déroulée auprès de taxidermistes wallons (Belgique). A leurs côtés, j'ai pu observer les étapes de la métamorphose d'un animal mort en objet naturalisé, tout en examinant les brouillages ontologiques induits par cette transformation, tant chez les taxidermistes eux-mêmes que chez les propriétaires d'animaux empaillés.
- 2 Dans cette contribution, je souhaite m'attarder sur deux moments ayant ponctué les prémices du « cheminement perceptif » (Wathelet et Candau 2013) mené auprès de ces taxidermistes. Ces deux expériences ont en effet marqué le début de mon exploration du dessin comme outil ethnographique. Partant de l'observation de l'utilisation du dessin dans la pratique de certains de ces artisans, je me suis interrogée sur la place que pouvait occuper cette technique pour rendre compte du sensible dans ma propre recherche. Nous découvrirons ainsi comment l'usage du dessin a pu révéler sa richesse comme médiateur (Hennion 2007, 2015 ; Escalier 2016), comme outil d'analyse, mais aussi comme traducteur sensoriel, ouvrant la porte à des savoirs incorporés, parfois difficilement transmissibles ou peu transmis par le langage parlé. Par traduction,

j'entends, avec Bonanno (2019), « the process of expressing (...) the variety of communicative registers, affects, and language(s) through which the ethnographer develops her relationships in the field ». Nous verrons que le dessin, par son geste-même se révélera aussi en tant que processus réflexif inscrivant les variations du regard ethnographique comme un élément constitutif de la recherche.

- 3 Le dessin est une pratique qui m'accompagne depuis l'enfance. Peu adepte du dessin d'imagination, j'ai toujours aimé recopier les éléments qui m'entourent : images, œuvres d'art, puis scènes, objets, êtres humains de mon quotidien ou recréés à partir d'éléments assemblés. Ma pratique s'inscrit donc plutôt dans une démarche d'expérience du monde plutôt que comme outil d'expression d'émotions personnelles. Nous verrons que mon usage du dessin suit également cette tendance dans le cadre de mes recherches en anthropologie. Lorsque je suis sur le terrain, j'ai l'habitude d'emporter avec moi un petit carnet, un crayon à papier, un stylo à bille bleu ou noir et quelques feutres noir et « sanguine » avec des pointes de grosseurs différentes. Parfois, en cas d'oubli, je me contente d'un bout d'enveloppe ou d'un sous-bock et du premier feutre trouvé dans mon sac. En plus de cette pratique « analogique », il m'arrive également d'utiliser des outils numériques. Les deux principaux sont actuellement GIMP et KRITA, deux logiciels libres, gratuits et Open Source permettant de réaliser du graphisme, de la peinture numérique, de la retouche photo ou encore de l'animation 2D.
- 4 À l'heure où l'exploration méthodologique et heuristique de l'usage du dessin en ethnographie vit un renouveau et un questionnement actif<sup>1</sup>, j'ambitionne ici de présenter ma pratique comme un chemin parmi d'autres, en espérant que ce partage contribue à enrichir une réflexion plus large sur les outils de l'ethnographie.

## Le jaco du Gabon : saisir, déployer et rendre compte

- 5 Tous les taxidermistes ne sont pas des dessinateurs de talent. Beaucoup viennent du domaine de la chasse, certains ont réalisé un cursus en biologie, d'autres encore sont passés par un apprentissage en autodidacte ou une place comme apprenti auprès d'un professionnel déjà en place. La pratique s'acquérant de moins en moins via un parcours scolaire institutionnalisé, sa mise en place dépendra des rencontres et des chemins empruntés par l'apprenti (Borsus 2021). Malgré cela, j'ai pu constater chez plusieurs des artisans rencontrés au fil de ma recherche la présence d'une pratique artistique qui contribuait à construire ou encadrer leur savoir-faire. Anciens tatoueurs, artistes plasticiens, professeurs de dessin ou de sculpture dans une école des Beaux-arts ou simples amateurs de croquis animalier, ils usent ponctuellement du dessin, de la peinture ou de la photographie pour capturer des figures animales en dehors de leur atelier, pour s'imprégner de l'animal qu'ils sont en train de remettre en forme ou pour anticiper la construction de celui-ci. La pratique du dessin se retrouve également chez celles et ceux ayant travaillé au sein de musées d'histoire naturelle. Bien que de moins en moins exercé dans les cursus en biologie, le dessin naturaliste fait toujours partie de l'ensemble des techniques déployées pour rendre compte du vivant ainsi que pour créer des spécimens destinés à un usage scientifique et/ou didactique. En effet, dans ce contexte à la fois patrimonial et scientifique, la prise de mesures destinées à la construction du mannequin représente une étape cruciale dans la création d'un spécimen naturalisé. Elle permet de s'assurer de l'emplacement exact des membres, des

oreilles, des yeux ou encore du volume du museau. Ces mesures vont souvent être reportées sur un croquis de face et de profil pour un travail d'une plus grande précision. Une fois la peau enlevée, d'autres mesures et points de repères seront consignés : les points fixes du squelette et les articulations musculaires. Ceux-ci sont particulièrement importants quand l'animal présente une masse adipeuse conséquente. D'autres informations (blessure, anomalie anatomique, trait particulier...) recueillies sur la dépouille visent aussi à garantir la traçabilité de l'animal et, le cas échéant, à servir de données scientifiques.

- 6 Ma rencontre avec le taxidermiste Pierre-Yves Renkin a agi comme un révélateur dans ma prise en compte du dessin en tant qu'outil. C'est en prenant la mesure de son usage du dessin au service de sa pratique de taxidermiste que j'ai eu le désir de réinvestir ma propre pratique graphique et de l'expérimenter dans le cadre de mes recherches. Mr Renkin est issu d'une famille sans contact direct avec le milieu de la taxidermie. À 14 ans, il recueillait des petits animaux morts dans la piscine familiale pour tenter de les conserver. C'est ainsi qu'il reçut de ses parents son premier manuel de taxidermie. À 19 ans, après des études en dessin à l'Institut Saint-Luc de Liège, il commence son apprentissage à l'Institut Royal des Sciences Naturelles de Bruxelles. Il reprendra par la suite les ateliers Van Tieghem et De Turck à Bruxelles. En 2002, il est contacté par le Zoo d'Al Wabra (Al Wabra Wildlife Preservation) au Qatar et devient leur expert pour la partie naturaliste. Renkin est également connu pour avoir réalisé la reconstitution d'un dodo (*Raphus Cucullatus*), qui fut exposé en Belgique à la fondation Marinus (2011), puis au Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris. Témoin d'une espèce disparue depuis la fin du 17<sup>e</sup> siècle, ce dodo a donc été recréé de toutes pièces à l'aide de plumes d'autruche, de plumes de nandou, de pattes d'émeu, et d'un bec partiellement réalisé en corne de bovin domestique.

« Quand on fait un dodo, on est un peu pionnier. Tu vas étudier, te documenter, travailler, recommencer pour arriver à un résultat probant. [...] Tu dois consulter de nombreuses informations, les juxtaposer, les confronter. Les données sont considérables. Et dans ce cas, on a perdu beaucoup d'éléments. Quand tu sors de chez toi, tu vois un oiseau dans le ciel. De par son profil et son type de vol – ondulant, en ligne droite, planant –, tu peux déduire à quelle famille il appartient. Or, qu'est-ce qu'un dodo ? Un dindon ? Un gros poulet ? Eh bien, c'est un pigeon. Alors si c'est un pigeon, il doit en avoir le squelette, la structure, la force de la tête... Il doit aussi avoir un comportement de pigeon. Ce n'est pas un oiseau qui sautille, c'est un oiseau qui se promène tout le temps, très actif, avec un physique comme celui d'un athlète. Qui possède inévitablement des cales osseuses sur ses pattes, qui a, au niveau du sternum, toute une partie sans plumes parce que, très souvent, il se repose. Qui ne vole pas, ne va pas dans les arbres. Donc par déduction, tu peux déjà tirer de nombreuses données. Bien sûr, et c'est inévitable, il y a toujours une interprétation. Ses ailes étaient probablement très abîmées car il devait être tout le temps dans les buissons. Il devait être très "froissé". On ne peut pas monter quelque chose de trop froissé parce que les gens n'aiment pas trop ça, on sort de l'esthétique. Et pourtant, il y a toute une logique à laquelle il faut bien penser. » (Entretien avec P.-Y. Renkin, Heerbrant 2011: 24)

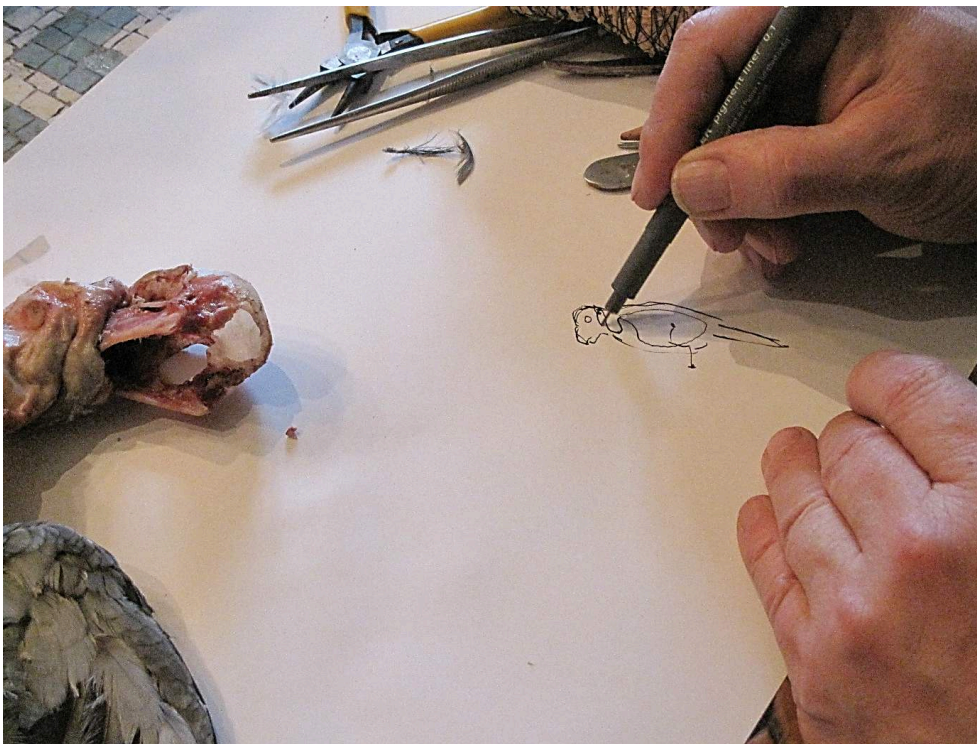
- 7 Lorsque Pierre-Yves Renkin a accepté de m'initier à la taxidermie, il m'a proposé d'entreprendre la naturalisation d'un jaco du Gabon (*Psittacus erithacus*), un perroquet gris à queue rouge. L'empaillage d'un oiseau représente souvent une des premières étapes de l'apprenti taxidermiste. Plus simple dans sa forme, il permet d'acquérir les premiers gestes essentiels avant d'entamer des pièces plus complexes et/ou plus volumineuses. Toutes les espèces aviaires ne présentent cependant pas le même degré

de complexité : il est par exemple préférable pour un novice de ne pas s'attaquer à un merle ou un ramier, dont la peau bien plus fine nécessite un doigté d'expert. Le jaco en question n'était pas destiné à une conservation muséale. Le relevé des mesures sur l'animal original n'était donc pas indispensable. Dans ce cas de figure, Mr Renkin a donc l'habitude de réaliser le mannequin à l'œil.

8 [Je lui demande comment il a appris à « avoir l'œil »]

« Ben au début, il faut surtout regarder l'animal, si on en a l'occasion, en voir des vivants. Je ne suis pas spécialement quelqu'un pour les animaux en captivité, mais la captivité pour quelqu'un qui ne connaît pas trop, c'est toujours bon d'aller voir. Mais le dessin, c'est bien ça ! Quand on dessine pas mal déjà, on a un atout pour faire des choses en taxidermie, parce que le dessin est excessivement important. Mais c'est un cadavre, il va donc falloir l'interpréter pour pouvoir rendre au mieux son aspect singulier, mais aussi pour comprendre les articulations, le fonctionnement dynamique de l'animal. » (Mr. Renkin, communication personnelle)

Le cou du jaco



Photographie de Isabelle Borsus

- 9 Au moment de la réalisation du mannequin, Pierre-Yves Renkin va donc me détailler l'ensemble des aménagements nécessaires pour rendre compte de l'animal original. *« Parce que la taxidermie, ce n'est pas que retracer les choses, il y a des choses qu'on doit aménager ou simplifier »*, me précise-t-il. La majeure partie du travail de création du mannequin en paille de bois se fait en reproduisant à l'identique les volumes du corps de l'oiseau. Au moment de s'attaquer au cou de l'animal, Renkin prend une feuille de papier et schématise, devant moi, la structure du corps de l'oiseau vue de profil. Celle-ci présente une tournure plutôt inattendue à mes yeux d'amatrice. En effet, une fois écorché, on peut se rendre compte que le jaco possède un cou très long, ce qui n'est pas visible sur l'animal vivant. Celui-ci est replié sur lui-même, un peu comme celui d'un



flamant rose, et sa longueur est donc masquée par le plumage. Pierre-Yves Renkin m'explique alors que si on ne connaît pas l'oiseau et qu'on mesure le cou sur le cadavre, on va réaliser un cou bien trop grand « *et il aura l'air d'un porte-manteau* ». L'astuce est donc de « *faire un raccourci* » en munissant le mannequin d'un petit cou que l'on va épaissir avec du rembourrage.

« Oui, donc il y a des moments où il faut vraiment se baser sur l'anatomie interne, puis d'autres moments où... il faut interpréter physiquement, pour faire plus malin. Ne pas se compliquer la vie. Mais ça, on le découvre avec le temps, on ne t'explique pas ça dans les manuels. » (Pierre-Yves Renkin, communication personnelle)

### Croquis du jaco



Croquis et Photographie de Isabelle Borsus

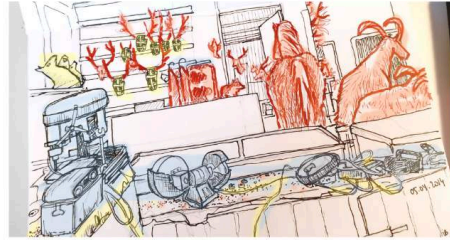
- 10 Sur la figure ci-dessus, nous pouvons voir un dessin tiré de mon carnet de terrain. Il montre une étape du processus d'empaillage du perroquet que nous réalisons ensemble. Ce dessin n'était au départ qu'un croquis au crayon, annoté, réalisé dans l'atelier de Mr Renkin. Je l'ai ensuite retravaillé chez moi, au stylo à bille à l'aide d'une série de photographies prises dans l'atelier durant le processus. On pourrait se demander pourquoi je n'utilise pas uniquement la photographie. Dans ce cas-ci, c'est notamment parce que le dessin offre une meilleure lisibilité de la scène. En effet, si l'on regarde la photo à droite, il est difficile de distinguer les deux corps du perroquet : celui de chair et d'os et sa réplique faite de ficelle, de paille et de fil de fer. Le flou de la photographie, prise sur le vif, la superposition des deux corps due à l'angle de prise de vue et leur proximité chromatique, ne permettent pas de rendre compte des similitudes et des différences entre ces deux éléments, pourtant acteurs centraux de cette étape. Comme le précise Andrew Causey : « the photos are visual stews of competing specificities, all weighted the same, visually and semantically » (2017 : 8). Le dessin va me permettre, ici, de dépasser l'isomorphisme de la photographie (Piette 1992) en augmentant ou diminuant la visibilité de certains éléments, et en les réagencant, afin de mieux répertorier les nuances des gestes techniques et la variété des formes, des matières et des dispositifs en jeu durant cette étape de mise en forme du corps de l'animal. A travers cet exercice de saisie et d'agencement, le dessin me permet d'organiser et d'ancrer un souvenir plus précis du moment, de distinguer ce qui était

indistinct et de sortir d'une impression globale pour accorder une attention plus pointue à chaque élément du processus en cours. Le résultat, parfois complété par des annotations textuelles ou graphiques, agira alors comme aide-mémoire processuel tout autant que sensoriel. Ainsi, lorsque je me replonge dans ce dessin du jaco, je peux entendre la voix grave et enjouée de Pierre-Yves Renkin, ses termes soigneusement choisis et le plaisir qu'il avait à jouer son rôle de professeur au langage un peu ampoulé. J'entends le cliquetis des ciseaux, je ressens le frémissement des plumes qui se réordonnent après les avoir passées au sèche-cheveux. Je ressens la moiteur de la peau de l'oiseau qui prend forme autour du corps de paille et les doigts qui jaugent la tension des fils qui maintiennent la chair. Contrairement à la lecture de mes notes écrites, qui demandent une temporalité plus linéaire, le dessin me donne à ressentir la scène de manière immédiate, me replongeant en un regard dans l'ensemble de ce que j'ai pris le temps de détailler.

- 11 Cet usage du dessin comme révélateur se retrouve également chez d'autres anthropologues tels que Piette (1992, 2007) ou Leeds-Hurwitz et Winkin (1991). Ces derniers utilisent une technique que Piette nomme méthode grapho-photographique, basée sur le silhouettage d'une photographie au moyen d'un papier calque en suivant les traits des éléments que l'on souhaite mettre en évidence. « Cette méthode est fondée sur le principe de schématisation : hiérarchiser et faire apparaître les éléments pertinents ou les traits distinctifs, en vue de réduire la prolifération et l'incertitude du sens de l'image et, donc, le nombre d'interprétations possibles » (Piette 2007). Cette technique graphique permet d'opérer un tri sur le réel, mais aussi de rendre compte du processus de distinction, du commentaire, mis en place par l'auteur du dessin. Bien que plus accessible techniquement, la méthode du détournage reste sans doute plus strictement analytique en imposant la conservation d'un isomorphisme spatial avec la photographie qui sert de support aux traits<sup>2</sup>. Cette inévitable fidélité à l'image captée et figée, inhérente au décalquage, empêche donc partiellement le travail de réorganisation et d'investissement sensoriel des éléments retirés du terrain, ce que permet la réalisation d'un dessin recréé de toute pièce.
- 12 Le croquis du jaco constitue une des premières tentatives d'intégration du dessin dans ma pratique ethnographique. Cet emploi du dessin a permis de structurer mon approche du terrain et d'accéder plus en profondeur, de manière plus incorporée, à la matérialité et aux points d'attention avec lesquels le taxidermiste doit composer pour redonner une apparence du vivant à la peau prélevée de l'animal. À mes côtés, Pierre-Yves Renkin utilisait le croquis pour soutenir son entreprise pédagogique et illustrer ses propos. Mais l'acte-même de dessiner, de retranscrire ce qui s'offrait à mon expérience, a aussi agi comme vecteur d'apprentissage en soi, m'obligeant à conscientiser et à comprendre des détails qui sans doute seraient passés à la trappe dans la multitude d'informations données. Il m'invitait à m'attarder sur ce que j'étais en train d'observer et à l'inscrire, le détailler, dans le geste. Ainsi, l'agencement des couches de plumes ou la répartition des volumes dans le corps de l'oiseau allait s'inscrire dans mon propre corps à travers le choix conscient des traits que je posais sur le papier. Les dessins du jaco ont accentué la lisibilité de l'action et la compréhension de ses articulations. Au-delà du geste même de la taxidermie, ils m'ont permis de le replacer dans l'environnement et de mettre en avant l'hybridité intrinsèque liée à cet artefact particulier, ni/mi-animal, ni/mi-objet.

## L'atelier: (s') ancrer, dialoguer et agencer

### Croquis de l'atelier



Croquis et Photographie de Isabelle Borsus

- 13 Le dessin ci-dessus à gauche a été réalisé à mon arrivée dans l'atelier d'un autre taxidermiste belge de renommée internationale, Jean-Pierre Gérard. L'atelier de Mr Gérard est situé à Romsée (Belgique) dans un bâtiment de près de 500 m<sup>2</sup> ayant abrité les mineurs du charbonnage de Wéristier. Mr Gérard, ainsi qu'une partie de ses ouvriers, est un chasseur actif et perpétue la tradition familiale du métier de taxidermiste, longue d'à présent cinq générations. À 14 ans, il arrête l'école pour suivre les pas de son père. Puis, avec le temps, il affirmera son style et s'appropriera de nouvelles techniques de naturalisation et des matériaux plus contemporains, donnant une ampleur considérable à son entreprise. Une de ses réalisations majeures est une commande de l'artiste Daniel Firman : un éléphant dressé en équilibre sur sa trompe et atteignant 5,6m de haut. Son personnel varie entre cinq et une dizaine de personnes suivant la saison. L'entrepôt abrite la plupart du temps une bonne centaine d'animaux patientant dans la chambre noire. Il s'agit d'une pièce entièrement occultée destinée à entreposer les animaux terminés à l'abri de la lumière et de la poussière en attendant qu'ils soient livrés. Dans le couloir d'entrée, un nombre incalculable de massacres<sup>3</sup>, accueillent les visiteurs. Dans un coin, on retrouve la chambre froide et vingt-six grands congélateurs contenant les carcasses et les peaux non encore traitées. Une pièce adjacente permet d'entreposer les moules destinés à fabriquer les mannequins ainsi que quelques animaux appartenant à Mr Gérard et à certains de ses ouvriers. Enfin, une dernière partie est consacrée à l'atelier à proprement parler : des tables sont alignées le long des murs couverts de trophées et d'outils divers, délimitant chaque partie du processus de naturalisation. Cette répartition spatiale des tâches est cependant perturbée par une quantité de petits objets, d'outils, de peaux, de boîtes, ou de vieux magazines qui animent chaque espace et en brisent l'ordonnancement. À l'extérieur du bâtiment, de grands bidons alignés permettent de récupérer les corps des animaux qu'une société d'équarrissage vient récupérer chaque semaine.



- 14 Lorsque j'entre pour la première fois dans un atelier de taxidermie, quelle que soit sa taille, le foisonnement de stimuli ainsi que l'accumulation d'éléments inconnus ou indéfinissables perturbent systématiquement mes schèmes de perception (Bourdieu et Delsaut 1981 ; Chamois 2020), ces manières de trier et décoder ce qui m'entoure forgées par tous les environnements familiers qui peuplent et ont peuplé mon quotidien. Mon corps est à l'affût, je veux voir, toucher, sentir, saisir ce qui se présente à moi. En même temps, je me retiens, de peur de perturber un ordre que je ne connais pas. À la manière du cabinet de curiosité, conçu pour attiser les sens en les faisant voyager d'un détail à un autre, la découverte de l'atelier des taxidermistes me fascine par l'égarement qu'elle provoque en moi.
- 15 Dans cet espace non familier, où ma présence est tolérée mais pas spécialement encouragée, dessiner m'a d'abord donné une forme de contenance, d'ancrage. Cet engagement corporel, identifiable tout en étant en retrait, s'est avéré réconfortant pour moi comme pour les artisans, à un moment où je devais encore construire ma place sur le terrain : j'étais « celle qui dessine ». C'est aussi cette place, et ce rôle, qui a permis à mes interlocuteurs de venir plus aisément à moi, contrairement aux entretiens, qui procédaient plutôt d'une sollicitation de ma part. En effet, lorsque je prenais le temps de m'asseoir dans un coin de l'atelier pour dessiner, il était fréquent que l'un ou l'autre ouvrier vienne jeter un œil par-dessus mon épaule pour commenter ce qu'ils voyaient. La conversation s'engageait alors sur la base de leurs remarques, nourrissant ainsi mon dessin tout autant que la conceptualisation de ma recherche. Cette disponibilité en retrait permettait une forme de redistribution des rôles sur le terrain, modifiant partiellement le lien de chercheur/informateur au profit d'une interaction plus partagée.
- 16 Les croquis de l'atelier, proposés ci-dessus, ont été réalisés en plusieurs étapes. La première a été la mise en place d'une esquisse détaillée de l'atelier, effectuée sur une période assez longue (environ deux heures compte tenu des interruptions). Ce dessin a été réalisé tout en discutant avec un des apprentis. Nous étions assis, dans un coin de l'atelier et, en même temps que le dessin se construisait, nous discussions des animaux, des matériaux et outils présents dans l'atelier et représentés sur mon carnet. Lorsque j'entame le dessin d'un lieu, je commence la plupart du temps par tracer les grands volumes de l'endroit. Puis je pars d'un coin de la pièce, et je m'attèle à le remplir d'un maximum de détails avant de passer à une autre zone. Peu à peu, la page va ainsi se remplir, espace après espace. Ce qui se révélait sur mon carnet a ainsi servi de support pour guider la discussion, qui était par ailleurs enregistrée. En dessinant une partie de la pièce, j'attirais l'attention de mon interlocuteur sur l'un ou l'autre point. Un autre moment, c'est lui qui rectifiait mon dessin : « *non, les peaux se mettent de ce côté-là, comme ça elles sont à l'abri de la poussière* ». Le dessin servait alors de médiateur et de facilitateur du dialogue, outil précieux dans ce contexte où la parole peine parfois à émerger. Il permettait également de mettre en évidence certaines divergences dans nos représentations respectives. L'enjeu de la discussion à l'origine de l'ajout des traits de couleur rouge, était de distinguer les éléments que le taxidermiste identifiait en tant que « *matière première venant de l'animal* » (en rouge) ou comme « *élément extérieur* » (en noir). Sont alors apparues des zones mixtes, comme les crânes à gauche au fond de la pièce. Leur partie osseuse a été enveloppée dans du plastique et du ruban adhésif, car elles sont plus sensibles à la lumière et à un bris éventuel, tandis que les bois sont restés visibles, à l'air libre. Ce qui apparaît alors ici en rouge est donc la catégorisation par le

taxidermiste de la surface externe des éléments qui peuplent son atelier, la première couche visible des objets qui nous entourent, à ce moment précis. Des nuances allaient ensuite émerger dans la discussion, encouragées par cette entreprise de catégorisation : la peau tannée est-elle encore pleinement animale ? Que reste-t-il de l'animal dans un spécimen naturalisé ? Dans cette configuration, la carte (ici mon croquis) servait avant tout à « raconter le territoire », pour reprendre une expression connue détournée par Wathelet (2018).

- 17 On peut rapprocher ce travail d'élucation et de co-construction médié par le dessin, d'un dispositif mis en place par Zoé Bray (2015) lors de son étude sur les questions de frontière et d'identité au Pays basque. Cette artiste et anthropologue peint des portraits grandeur nature de ses interlocuteurs. Les sessions de pose durent plusieurs jours et offrent ainsi un espace idéal pour une rencontre singulière durant laquelle chacun observe l'autre pendant que la parole et le silence circulent librement. Elle explique :

« It then occurred to me that portrait painting has another use and value; it offers an opportunity to reflect on anthropological process of interpreting and representing the "other", and a way of including the "other" actively and openly in the process. By posing and being present, the "informant"-models are participators and collaborators in the production of the portrait. They witness my process of representing them on canvas and comment on it, contributing their own ideas. They also observe how I perceive them and how I translate that perception on the canvas. » (Zoe Bray 2015).

- 18 Le deuxième dessin, en haut à droite, est une revisite du premier, finalisée à mon domicile en reprenant une distinction émise par un autre ouvrier. Le croquis initial a ainsi été retravaillé en délimitant des zones de couleurs, au crayon, par-dessus les traits. J'ai ainsi utilisé le jaune pour « le plastique et ses dérivés », le rouge pour « la peau, la corne et la fourrure » et le bleu pour « les composants métalliques ». Cette redistribution, modifiée par le changement de catégories, faisait émerger une autre façon de regrouper et de séparer les éléments. Une autre histoire se racontait, menant à d'autres liens que nous pouvions discuter. Pour la troisième version, j'ai scanné la page de mon carnet de terrain puis ajouté des couleurs à l'aide du logiciel GIMP. A cette fin, j'ai désaturé les couleurs du premier dessin pour revenir à quelque chose de plus neutre et j'ai ajouté d'autres codes de couleur. Cette fois, le bleu signifiait « quelque chose qui ne bouge pas », le jaune « quelque chose de flexible » et le rouge « quelque chose qui peut être en mouvement ». Il ne s'agissait plus ici d'une répartition émiq, mais bien d'une version graphique liée à mon propre questionnement, qui commençait à se mettre en place. J'ai, par la suite, soumis cette version à mes interlocuteurs et nous avons pu, sur cette base, entamer une discussion sur l'importance de l'illusion du mouvement dans le rendu d'un animal naturalisé, et les moyens d'y parvenir.

- 19 Bien que je sois la seule à dessiner lors de nos discussions, le dessin sur mon carnet prenait forme dans et par le dialogue avec mes informateurs. Il devenait ainsi un dispositif collaboratif, en plus d'un support de parole. À la fois révélateur de l'intrication des catégories émiq de mon interlocuteur et de mes propres impressions, il m'a permis ici de mettre en évidence les interactions entre présences matérielles, passages, tensions et négociations à l'œuvre dans ces espaces. Cette entreprise de délimitation et de catégorisation médiée graphiquement a notamment permis de donner à voir ce jeu avec les frontières à l'œuvre en taxidermie. Cette mise en évidence du flou dans les frontières entre les matières allait être à l'origine du fil de ma recherche.

## Le dessin comme outil du regard et médiation du sensible

- 20 L'observation participante, socle de la méthode ethnographique, nous permet d'accéder aux actions et aux interactions en train de se faire, de nous immerger dans le quotidien des personnes dont nous partageons les pratiques, l'espace d'un moment. À côté de ces moments d'immersion, dessiner me permet, nous l'avons vu, de prendre du recul tout en étant présente, de m'arrêter tout en restant dans l'action, mais aussi de laisser venir le terrain à moi et d'entrer en dialogue avec lui.
- 21 L'usage du dessin comme matériel ethnographique est mentionné dès la naissance de l'anthropologie (Alfonso et al. 2004 ; Causey 2017 ; Geismar 2014 ; Soukup 2014) et faisait partie, bien avant cela encore, de l'outillage des récits des explorateurs, des médecins, des géographes ou encore des naturalistes (Daston et Galison 2007). Ainsi, Michel Leiris, dans ses « Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques », rédigées sur la base de notes de Marcel Griaule, présentait le dessin comme un support d'information permettant de donner sens à un objet récolté :
- « C'est en entourant l'objet d'une masse de renseignements, techniques ou autres, et de toute une documentation (photos, dessins, observations) qu'on parviendra à éviter qu'une fois dans le musée il se transforme en objet mort, abstrait de son milieu et incapable de servir de base à la moindre reconstitution » (Leiris 1931 : 11).
- 22 Le dessin est alors surtout envisagé comme témoin de données recueillies, comme alternative à l'objet que l'on ne pouvait pas rapporter ou comme adjuvant à l'objet ou au texte qui s'avéraient insuffisamment contextualisés. Conservant une place dans la pratique ethnographique malgré un déclin lié à la démocratisation de la photographie (Soukup 2014), le dessin est aussi fréquemment utilisé comme un outil permettant l'accès à la subjectivité de l'interlocuteur. Cela peut être parce que celui-ci est jugé inapte au déploiement d'un usage suffisant de la parole (comme dans le cas des enfants), ou lorsque la parole se révèle un outil infructueux pour exprimer ou rendre compte de certains éléments (émotions, techniques incorporées, rêve, etc.). Il permet également de dépeindre les affects et l'expérience subjective de l'anthropologue, comme on peut le voir dans le travail graphique de Nick Sousanis (2015), de Letizia Bonanno (2019) ou encore de Maxime Le Calvé et Olivier Gaudin (2019)<sup>4</sup>.
- 23 Dessiner me permet évidemment de garder une trace du visible qui m'entoure. Mais les deux dessins décrits dans cet article m'ont permis de montrer comment cette pratique dépasse la simple recension de données en me permettant de décroquer, partiellement, les catégories qui sont miennes pour en incorporer d'autres à travers le trait. En dressant les contours, les passages, les vides, les ordres de grandeur ou les regroupements, dessiner m'ouvre des voies vers d'autres formes d'exploration. La variation du temps de croquis va, ainsi, induire une différenciation dans la manière de poser mon regard. En effet, les esquisses rapides nécessitent un plus grand travail d'abstraction, se concentrant sur un élément structurel particulier, là où les temps plus longs vont inviter à s'attarder sur des liens plus complexes ou plus ténus, sur lesquels je ne me serais peut-être pas arrêtée. Le dessin me permet aussi de manipuler le réel qui m'entoure, de changer l'angle de prise de vue, d'élargir la focale à la recherche des frontières. Causey résume bien cet enrichissement du regard ethnographique lorsqu'il parle de *drawing-enhanced seeing* : « a balanced interaction between eye and hand, as

well as the complex interplay of mind and body: cerebral and muscular, questioning and documenting » (2017 : 13-14). Ce travail perceptif, sorte de conversation avec l'univers qui m'entoure, vient ainsi compléter et enrichir les informations dégagées par l'immersion liée à l'observation participante. John Berger rend bien compte de ce phénomène :

« Drawing is like a conversation with the thing drawn, likely to involve prolonged and total immersion (...). A line drawn is important not for what it records so much as what it leads you on to see. Each confirmation or denial brings you closer to the object, until finally you are, as it were, inside it: the contours you have drawn no longer marking the edge of what you have seen, but the edge of what you have become ... a drawing is an autobiographical record of one's discovery of an event, seen, remembered, or imagined. » (Berger 2005 : 3)

- 24 Plus encore qu'un témoin figé, simple support de mémoire issu d'une captation du réel, le dessin est bien un langage, un dialogue, dont les modalités vont se créer en écho avec les éléments à l'œuvre sur le terrain. Dessiner m'aide à débroussailler une situation inconnue ou trop familière. Les traits posés sur le papier reconstruisent et interrogent les enchevêtrements des espaces qui s'offrent à moi et me permettent de mieux en distinguer les agencements. Plus encore qu'une interface entre l'univers avec lequel j'arrive et celui que je découvre, le dessin va servir de « médiation » (Hennion 2007), dans le sens d'une production qui fait, parfois, advenir :

« la médiation est active et productrice, elle fait l'œuvre, l'art, le goût, l'amateur, elle n'en est pas le support neutre ou l'obstacle déficient ; et cette œuvre, ce n'est pas un objet extérieur, dont il n'y aurait qu'à contrôler la conformité à un modèle pour en juger la qualité : elle n'existe qu'en nous, si elle nous transporte, nous émeut, nous transforme. » (Hennion 2015).

- 25 Cette manière d'envisager le dessin rejoint également le point de vue d'Escalier (2016) pour qui « l'image est un autre regard qui traduit, hors des mots, l'importance que l'ethnologue porte à l'objet animé ou inanimé qu'il représente ou saisit ». Le dessin constitue ainsi une hypothèse sur le monde, la trace d'un regard incorporé en construction. Les croquis de mon carnet de terrain et les écrits qui en découlent sont donc en cela, à la fois, les témoins du monde partagé avec les taxidermistes et une trace de ma propre intimité transitoire avec le terrain.

## Conclusion

- 26 Laplantine (2020) parle de la pratique artistique comme une intensification et une réorganisation de l'expérience sensible. Pensés comme un outil à usage personnel, mes dessins n'étaient a priori pas destinés à être utilisés comme illustration de mon terrain ethnographique. Bien que témoins féconds de ce que j'avais effectivement observé du monde partagé avec les taxidermistes, ils se sont avant tout révélés comme support heuristique et moyen de décentrer mon regard, au service de la démarche ethnographique. Sarah Pink va également dans ce sens lorsqu'elle affirme : « Visual ethnography (...) does not claim to produce an objective or truthful account of reality, but should aim to offer versions of ethnographers' experiences, and the negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced » (Pink 2021 : 40).
- 27 Le dessin représente, mais il me fait aussi attendre, ralentir, ressentir, m'émerveiller, rager, dialoguer, fouiller, imaginer, constater ou, parfois aussi, renoncer. Dans cet article, nous avons vu comment l'acte de dessiner m'emmenait à la fois dans un jeu

d'incarnation et de mise à distance avec mon terrain auprès des taxidermistes. Dessiner sur le terrain m'a permis de questionner l'environnement dans lequel je me trouvais en montrant l'atelier comme un espace multimodal. Cela m'a aussi permis de mieux comprendre les glissements de statuts chez l'animal naturalisé, entre être vivant et objet. Le dessin a également favorisé les échanges avec mes interlocuteurs et a appuyé ma présence physique, mais aussi incarnée dans le trait, au sein de l'atelier. Partenaires de l'éducation de mon attention et agissant comme des traductions momentanées, en construction, mes croquis m'ont permis de percevoir autrement, d'expérimenter et de partager mes représentations avec celles de mes interlocuteurs. À la fois médiateurs et médiations du sensible, ils ont considérablement contribué à enrichir le travail de conceptualisation et de restitution lié à ma recherche.

- 28 Je n'ai jamais vraiment considéré le dessin comme un moyen de remplacer ce que l'écriture académique ne me permettait pas d'exprimer, mais plutôt comme un révélateur favorisant la mise en mots. Je pense aussi que varier les supports de récolte et d'analyse de données ne peut qu'enrichir la dimension sensible d'une recherche ethnographique. Bien entendu, certaines caractéristiques s'avèreront difficilement capturables par le dessin, comme le mouvement, surtout lorsque l'on n'est pas professionnel. D'autres media, comme la photographie, la vidéo, ou encore la prise de son, seront donc sans doute bien plus adéquats selon le terrain ou l'objet de la recherche.
- 29 Il s'agira aussi parfois de se montrer patient, le temps d'approprier l'outil choisi, de trouver sa manière de dessiner, qui peut être différente en contexte ethnographique de ce qu'elle est dans un cadre de loisir. Cela passera peut-être par le bon choix du papier, par le fait d'éprouver la différence entre un feutre ou un crayon, de décider si oui ou non on emmène une gomme avec nous, si l'on choisit de retoucher ses dessins après coup, ou si l'on préfère faire dessiner les autres plutôt que dessiner soi-même.
- 30 Je n'ai pas questionné ici la portée sémiotique de l'usage du dessin en contexte ethnographique, qui apparaît néanmoins en filigrane, préférant mettre l'accent sur sa dimension plus heuristique. Cela mériterait, en effet, un article en soi. Des anthropologues comme Piette, notamment, ont ainsi longuement discuté du caractère indiciaire de la photographie, reprenant la terminologie de Pierce, et de sa portée dans un contexte de recherche anthropologique (Piette 1992). Un travail similaire gagnerait très certainement à être réalisé au niveau du dessin dans ce contexte de renouveau de l'usage des techniques graphiques associées aux sciences sociales. En guise d'envoi, sous forme d'interrogation dans cette direction, je terminerai donc avec une citation d'Hennion :
- « La représentation, ce n'est pas montrer – cela, c'est le B A BA ; ce n'est pas non plus seulement montrer qu'on montre, sur les traces de la pragmatique – piste déjà plus riche. La représentation, non plus au sens positiviste au seuil duquel nous laisse de façon ambiguë la sémiologie – aliquot per aliquot, la chose pour la chose, un présent pour un absent –, renvoie aux modèles théologiques de la médiation généralisée tels que les ont analysés L. Marin [1975] ou M. de Certeau [1975, 1987] : montrer l'impossibilité de cette représentation équivalente, au profit d'une réalisation positive de l'absence. Représenter, ce n'est pas montrer qu'on montre, c'est montrer qu'on ne montre pas » (Hennion 2007 : 516)
- 31 Peut-être, est-ce dans ces vides, ces espaces négatifs, qui montrent par ce qu'ils ne montrent pas, que le sensible traduit par le dessin peut prendre toute sa place ?



## BIBLIOGRAPHIE

- \_Alfonso, Ana Isabel, Laszlo Kurti and Sarah Pink. 2004. *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London: Routledge.
- \_Berger, John. 2005. *Berger on Drawing*. Aghabullogue: Occasional Press.
- \_Bonanno, Letizia. 2019. Drawing as a Mode of Translation. *American Anthropologist*. <http://www.americananthropologist.org/ethno-graphic-bonanno/> (consulté le 09 juillet 2024).
- \_Bourdieu, Pierre et Yvette Delsaut. 1981. Pour une sociologie de la perception. *Actes de la recherche en sciences sociales* 40(1): 3-9.
- \_Bray, Zoé. 2015. Anthropology with a Paintbrush: Naturalist–realist Painting as ‘Thick Description’. *Visual Anthropology Review* 31(2): 119-133.
- \_Borsus, Isabelle. 2021. Jeux de peaux : de l’incorporation des savoir-faire en taxidermie. *Techniques & Culture. Supplément au numéro 76*. <https://journals.openedition.org/tc/16929> (consulté le 09 juillet 2024).
- \_Causey, Andrew. 2017. *Drawn to See: Drawing as an Ethnographic Method*. Toronto: University of Toronto Press.
- \_Chamois, Camille. 2020. From ‘Period Eye’ to ‘Schemes of Perception’: Bourdieu’s Implicit Theory of Perception. *International Journal of Arts, Humanities & Social Sciences* 1(3): 1-9.
- \_Daston, Lorraine and Peter Galison. 2007. *Objectivity*. New York: Zone Books.
- \_Escallier, Christine. 2016. De l’objet intrinsèque à la pensée technique : le rôle médiateur du dessin en ethnographie maritime. *Cadernos de Arte e Antropologia* 5(2/1): 49-73.
- \_Geismar, Haidy. 2014. Drawing it Out. *Visual Anthropology Review* 30(2): 97-113.
- \_Gunn, Wendy. 2009. *Fieldnotes and Sketchbooks: Challenging the Boundaries Between Descriptions and Processes of Describing*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- \_Hennion, Antoine. 2007. *La Passion musicale: Une sociologie de la médiation*. Paris : Éditions Métailié.
- \_Hennion Antoine. 2015. La médiation: un métier, un slogan ou bien une autre définition de la politique? *Informations sociales* 190: 116-123.
- \_Heerbrant, Jean-Paul, ed. 2011. *Le monde de Pierre-Yves Renkin*, Woluwe-Saint-Lambert : Centre Albert Marinus asbl.
- \_Laplantine, François. 2020. Penser le sensible avec la danse contemporaine. *Anthropologie et Sociétés* 44(1): 117-134.
- \_Le Calvé, Maxime and Olivier Gaudin. 2019. Depicting Berlin’s Atmospheres: Phenomenographic Sketches. *Ambiances* 5.
- \_Leeds-Hurwitz, Wendy et Yves Winkin. 1991. La maîtrise visuelle de l’ordinaire : l’usage des silhouettes dans l’enseignement de la communication interpersonnelle. *Les Cahiers internationaux de psychologie sociale* 12: 61-76.
- \_Leiris, Michel. 1931. *Instructions sommaires pour les collecteurs d’objets ethnographiques*, Paris: Musée d’ethnographie et Mission scientifique Dakar-Djibouti.

\_Piette, Albert. 1992. La photographie comme mode de connaissance anthropologique. *Terrain* 18: 129-136.

\_Piette, Albert. 2007. Fondements épistémologiques de la photographie. *Ethnologie française* 37(1): 23-28.

\_Pink, Sarah. 2021. *Doing Visual Ethnography*. (4th ed). Sage Publications Ltd. \_Ramos, Manuel Joao. 2015. Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly. Of sketchbooks, Museums and Anthropology. *Cadernos de Arte e Antropologia* 4(2 /1): 141-178.

\_Soukup, Martin. 2014. Photography and Drawing in Anthropology. *Slovenský národopis*. 62(4): 534-546.

\_Spray, Julie. 2021. Drawing Perspectives Together. *Visual Anthropology Review* 37(2): 356-379.

\_Sousanis, Nick. 2015. *Unflattening*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.

Theodossopoulos, Dimitrios. 2022. Graphic Ethnography on the Rise. Theorizing the Contemporary. *Fieldsights*. July 28. <https://culanth.org/fieldsights/series/graphic-ethnography-on-the-rise> (consulté le 09 juillet 2024).

\_Wathelet, Olivier. 2018. Dessiner ou commenter ?. Publié sur *Faire avec l'anthropologie. Réflexions sur les usages de l'anthropologie dans l'innovation, le design et la création*. <https://anfair.hypotheses.org/author/olivierwathelet> (consulté le 09 juillet 2024).

\_Wathelet, Olivier et Joël Candau. 2013. Considérations méthodologiques en anthropologie sensorielle : pour une ethnographie cognitive des perceptions. In *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*. Joël Candau et Marie-Barbara Le Gonidec, eds. Pp. 213-239. Paris : Éditions du CTHS.

Site web

\_Haapio-Kirk, Laura et Jennifer Cearns (curators). (s. d.). *Illustrating Anthropology*. <https://illustratinganthropologycom.wordpress.com/> (consulté le 09 juillet 2024).

## NOTES

1. Voir, par exemple Alfonso, Kurti & Pink (2004), Gunn (2009), Ramos (2015), Spray (2021).
2. Pour une mise en pratique de ce caractère analytique, voir par exemple le travail de Nicolas Nova : <https://curiousrituals.files.wordpress.com/2012/09/curiousritualsbook.pdf> ou l'expérience pédagogique de Dan Hill : <https://cityofsound.com/2009/09/02/teaching-and-drawing-urban-sensing/>
3. Nom donné au crâne de l'animal accompagné de ses bois ou de ses cornes et préparé en trophée.
4. Pour un panorama actuel des pratiques graphiques en anthropologie, voir par exemple Theodossopoulos (2022) : <https://culanth.org/fieldsights/series/graphic-ethnography-on-the-rise> ou le site <https://illustratinganthropologycom.wordpress.com/>.

## RÉSUMÉS

Dans cette contribution, je propose de m'attarder sur quelques moments ayant ponctué mon « cheminement perceptif » (Wathelet et Candau 2013) auprès de deux taxidermistes rencontrés dans le cadre d'une recherche autour de la modélisation du vivant comme révélatrice de nos rapports à la nature. Ce cheminement a en effet été ponctué par l'utilisation du dessin comme outil ethnographique et par une réflexion sur la place que pouvait occuper cette technique pour accéder et rendre compte du sensible tant dans le travail du taxidermiste que dans ma propre recherche. Nous découvrirons ainsi comment l'usage du dessin a pu révéler sa richesse comme médiateur (Hennion 2007, 2015 ; Escallier 2016), offrant une porte à des savoirs incorporés, parfois difficilement transmissibles par le langage parlé.

In this contribution, I propose to dwell on a few moments that punctuated my « perceptive journey » (Wathelet and Candau 2013) with two taxidermists I met as part of a research project on the modelling of living things as a way of revealing our relationship with nature. This journey was punctuated by the use of drawing as an ethnographic tool and by a reflection on the place that this technique might occupy in accessing and rendering sensitive information, both in the taxidermist's work and in my own research. We will thus discover how the use of drawing has revealed its richness as a mediator (Hennion 2007, 2015; Escallier 2016), offering a door to embodied knowledge that is sometimes difficult to convey through spoken language.

Resumen=

## INDEX

**Palabras claves :** Palabras claves=

**Keywords :** drawing, ethnography, taxidermy, mediation, representation, methodology, heuristics, co-construction of knowledge, attention education, sensory anthropology

**Mots-clés :** dessin, ethnographie, taxidermie, médiation, représentation, méthodologie, heuristique, co-construction des savoirs, éducation à l'attention, anthropologie sensorielle

## AUTEUR

**ISABELLE BORSUS**

Université de Liège, Laboratoire d'anthropologie sociale et culturelle  
iborsus@uliege.be