

**Zeitschrift:** Bulletin de la Société Neuchâteloise des Sciences Naturelles  
**Herausgeber:** Société Neuchâteloise des Sciences Naturelles  
**Band:** 144 (2024)

**Artikel:** Étude sur les reconstitutions tridimensionnelles de spécimens paléontologiques en contexte d'expositions muséales  
**Autor:** Bozzi, Arthur  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1072425>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# ÉTUDE SUR LES RECONSTITUTIONS TRIDIMENSIONNELLES DE SPÉCIMENS PALÉONTOLOGIQUES EN CONTEXTE D'EXPOSITIONS MUSÉALES

ARTHUR BOZZI<sup>1</sup>

## Résumé

Dès l'apparition des premières expositions muséales à portée paléontologique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, il s'est révélé impossible de dissocier le matériel fossile de la pratique de la reconstitution, destinée à offrir une image plus tangible des spécimens disparus, autrement observables qu'au travers de ces restes minéraux. Cependant, malgré son importance dans le paysage muséal depuis plus d'un siècle, force est de constater que la pratique de la reconstitution paléontologique ne fut abordée par la littérature que d'un point de vue purement artistique. L'objectif de cet article reprenant les grandes lignes de mon mémoire réalisé dans le cadre d'un *Master of Arts* en études muséales, suivi à l'Université de Neuchâtel, est ainsi de proposer l'étude d'un champ particulier, jusqu'à présent peu considéré : la place des reconstitutions paléontologiques en contexte d'expositions muséales, au travers de leur exploitation par les institutions.

**Mots-clés :** expositions muséales, histoire de la paléontologie, reconstitution, platéosaure.

## Abstract

Ever since the first palaeontological museum exhibitions appeared in the nineteenth century, it has been impossible to dissociate fossils from the practice of reconstruction, which was intended to offer a more tangible image of extinct specimens that could only be observed through these mineral remains. However, despite its importance in the museum landscape for over a century, it has to be said that the practice of palaeontological reconstitution has only been approached in the literature from a purely artistic point of view. The aim of this article, which outlines the main points of my master's thesis as part of a Master of Arts in Museum Studies at the University of Neuchâtel, is to propose a study of a particular field that has been little considered until now : the place of palaeontological reconstructions in the context of museum exhibitions, through their use by institutions.

**Keywords :** museum exhibitions, history of paleontology, reconstruction, plateosaurus.

## Zusammenfassung

Seit dem Erscheinen der ersten paläontologischen Museumsausstellungen im 19. Jahrhundert ist es unmöglich Fossilien von der Praxis der Rekonstruktion, die ein greifbareres Bild von ausgestorbenen Tieren bieten soll, zu trennen. Trotz ihrer Wichtigkeit in der Museumslandschaft seit über einem Jahrhundert muss man jedoch feststellen, dass die Praxis der paläontologischen Rekonstruktion in der Literatur nur aus rein künstlerischer Sicht behandelt wurde. Das Ziel dieses Artikels, der die Grundzüge meiner Masterarbeit im Rahmen eines

<sup>1</sup> Titulaire d'un *Bachelor of Arts* en conservation ainsi que d'un *Master of Arts* en études muséales. bozzi.arth@gmail.com

*Master of Arts* in Museumsstudien an der Universität Neuenburg umreißt, ist eine Studie über ein spezielles und wenig beachtet Gebiet vorzuschlagen : die Stellung paläontologischer Rekonstruktionen im Kontext von Museumsausstellungen, durch ihre Verwendung bei den Institutionen.

**Stichwörter :** Museumsausstellungen, Geschichte der Paläontologie, Rekonstruktion, Plateosaurier.

## INTRODUCTION

En novembre 2023, le Muséum d'Histoire Naturelle de Neuchâtel (MHNN) nous présentait sa nouvelle et très attendue exposition temporaire, « Platéosaure, ceci est un dinosaure » dédiée au dinosaure éponyme de la période dite du Trias (- 250 à - 200 millions d'années), dont l'un des gisements majeurs se situe à Frick, dans le canton d'Argovie. Au travers de cette exposition articulée en sept espaces distincts et basée sur une série de dispositifs muséographiques aussi divers que créatifs, le MHNN a ainsi décidé, une quinzaine d'années après « Au temps des mammouths » (2007) et un quart de siècle après « Un os, deux os, dinos » (1999), d'aborder à nouveau la science paléontologique, discipline « qui s'intéresse à toute forme de trace laissée par un organisme vivant, fossilisé dans la roche » (TORTOSA, 2020). L'exposition mit en lumière ce dinosaure, bien moins considéré par la culture dite « populaire » et ainsi, bien moins ancré dans l'imaginaire collectif que d'autres géants. La présentation d'une reconstitution miniature à l'accueil du musée permettait d'ailleurs aux visiteurs d'avoir une image plus précise de cet animal et ce, avant même d'avoir pénétré dans les différents espaces d'exposition. Une présence qui ne préfigurait cependant aucunement la future visite. D'une perspective purement muséographique, cette exposition sembla en effet se distinguer de ses

« pairs », car ne présentant aucune reconstitution de ce genre en son sein. Des modélisations virtuelles, observables au travers de casques, ainsi qu'une expérience olfactive reproduisant en vase clos le souffle de l'animal constituèrent effectivement des outils de substitution aux dispositifs traditionnellement utilisés dans ce genre d'expositions. Et si l'absence et, par conséquent, la présence de reconstitutions paléontologiques en contexte muséographique donnaient matière à analyse plus approfondie que celles-ci ne le laissent à première vue présupposer ?

Pour pouvoir espérer trouver des éléments de réponse, il est essentiel de s'arrêter sur le concept même de reconstitution. Celui-ci, défini par le Dictionnaire Larousse comme l'action de « former de nouveau quelque chose qui avait cessé d'être en tant qu'ensemble cohérent » ou encore de « rétablir dans sa forme, son état originel, ou restituer dans sa vérité quelque chose qui a disparu et dont il n'existe plus que des éléments ou des témoignages » (DICTIONNAIRE LAROUSSE, 2024), a depuis longtemps pénétré la sphère muséographique ou, plus largement, expographique, et ce, sous différentes formes. Des reconstitutions mettant en scène, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, nos ancêtres préhistoriques aux dispositifs reconstitutifs largement appliqués aux artefacts archéologiques, les exemples de reconstitutions

comme fenêtres sur un monde autrement inaccessible sont aussi nombreux que variés. Parmi ce vaste corpus, la reconstitution paléontologique mérite de retenir toute notre attention. Alors qu'elle a en effet été abordée par un certain nombre d'auteurs, notamment depuis les dernières décennies du siècle dernier, il est cependant intéressant de constater que la question fut traitée d'un point de vue artistique, mais que trop rarement d'une perspective muséologique, et encore moins contemporaine. Une omission de la part de la littérature d'autant plus manifeste, tant les reconstitutions sont, aujourd'hui encore plus qu'hier, omniprésentes au sein des espaces d'exposition à portée paléontologique.

Le large éventail de supports et dispositifs auquel est appliqué le processus de reconstitution paléontologique étant tel que le parti a été pris de se limiter exclusivement aux reconstitutions que j'ai définies par «tridimensionnelles». Ces dernières englobent, dans ce cadre-ci, toute interprétation, plus ou moins artistique, du matériel fossile sous la forme d'un «support physique», autrement dit d'une sculpture ou d'un modèle censés représenter un spécimen paléontologique sous son aspect originel d'animal de chair et d'os. La recherche ne prit, de ce fait, aucunement en considération les moulages d'éléments fossilisés généralement exploités, par exemple, pour combler les parties manquantes des fossiles alors assemblés. Bien que constituant une facette certaine de la science paléontologique, il a par ailleurs été décidé de ne pas considérer les reconstitutions de la famille des Hominidés ou *Hominidae*, dans laquelle se trouve, entre autres, un certain nombre de genres éteints apparentés, ancêtres ou collatéraux des ancêtres du genre *Homo* dont nous faisons partie. En effet, il a été considéré que ce type de reconstitutions, d'ores et déjà traité dans la littérature de manière plus conséquente, constitue, précisément pour les ressemblances morphologiques que la race humaine entretient avec ce type d'espèces, un sujet à part

entière mettant en exergue des concepts qui lui sont propres. *Ipsa facta*, a été considéré, dans le cadre de ce travail, l'ensemble des reconstitutions des autres spécimens relatifs à la science paléontologique, autrement dit dont les traces que nous possédons sont de nature minérale, principalement sous la forme de fossiles. Ce processus de minéralisation constitue d'ailleurs, comme traité ultérieurement, une composante majeure de la reconstitution paléontologique au sein d'un contexte muséal largement empreint d'une volonté de transmission de savoirs.

La méthodologie de ce travail a été divisée en deux parties distinctes. Dans un premier temps, il s'est naturellement révélé essentiel de comprendre la manière dont ce type de reconstitutions est exposé et présenté aux yeux des publics. À ce titre, un panel de musées ou d'expositions muséales à portée paléontologique<sup>2</sup>, diversifié en termes de contexte géographique et de rayonnement, fut constitué afin de favoriser la mise en exergue d'éventuelles concordances ou discordances de politiques muséographiques des points de vue de l'exploitation ou encore de la considération des reconstitutions paléontologiques. Lors de la visite de ces lieux d'exposition a été considérée une série d'éléments propres à la présentation de telles reconstitutions. D'une part a été effectuée une analyse des facteurs tangibles tels que la manière dont elles sont positionnées d'un point de vue spatial au sein des espaces d'exposition, leur degré de mise en valeur ou encore le biais de médiation par lequel elles sont présentées aux visiteurs. De l'autre, une campagne d'observation

<sup>2</sup> Ceux-ci, listés dans l'ordre de visite, sont la Sauriersaal du Senckenberg Museum Frankfurt, le Staatliches Museum für Naturkunde Stuttgart, la Galerie de Paléontologie du Muséum national d'Histoire naturelle à Paris, la Sauriersaal du Naturhistorisches Museum Wien, the Dinosaurs gallery du Natural History Museum de Londres, the Main Court de l'Oxford University Museum of Natural History, le Sauriermuseum Aathal, le Paläontologisches Museum de l'Université de Zurich et, finalement, le Sauriermuseum Frick.

participante me permit d'avoir une idée précise de la manière dont les visiteurs se comportent généralement au sein des expositions présentant des collections paléontologiques et quels liens ils tendent à entretenir avec les-dites reconstitutions.

Dans un second temps, un certain nombre d'axes de réflexion ainsi que de notions propres à la reconstitution paléontologique ayant pu être mis en exergue par les campagnes d'observation réalisées *in situ* a été développé. À cet effet, il a été considéré comme essentiel de pouvoir ancrer la réflexion dans une réalité actuelle, davantage intéressante d'un point de vue muséologique, social, voire sociétal, tout en puisant largement dans les exemples historiques, tirés d'archives muséales ou encore de l'histoire des collections, de manière à comprendre l'évolution de l'exploitation des reconstitutions paléontologiques. En raison de l'ubiquité du super-ordre des dinosaures dans la sphère muséale ainsi qu'en termes d'exemples historiques fondamentaux, il est tout naturel que celui-ci se soit révélé rapidement être une référence en termes d'analyse, comme suggéré ultérieurement, bien que l'étude de reconstitutions d'autres types d'animaux disparus ait amplement permis de développer un certain nombre d'axes de réflexion particuliers. Par la suite, afin de compléter les observations ayant pu être faites au sein des espaces d'exposition échantillonnés, il a été décidé de mettre en place un questionnaire basé sur l'appréhension des reconstitutions paléontologiques, adressé à quelque 150 personnes d'horizons et d'âges divers. Le traitement des résultats de ce questionnaire constitua *in fine* un support dans le développement de certaines notions et réflexions spécifiques. Finalement, des entretiens écrits ont été réalisés avec des responsables de collections, chefs de département et autres chercheurs d'un certain nombre des institutions visitées ainsi qu'avec des paléoartistes, artistes spécialisés dans la représentation d'éléments paléontologiques.

## PORTEE DIDACTIQUE ET IDÉOLOGIQUE DE LA RECONSTITUTION PALÉONTOLOGIQUE

Les différentes visites se sont rapidement révélées essentielles dans la compréhension de ce qu'est une reconstitution paléontologique dans un contexte si particulier de présentation, à des publics variés, de collections spécifiques, que sont les collections paléontologiques. À cet effet, il est intéressant de se pencher sur la manière dont les reconstitutions sont exploitées. Comme il est relativement aisément de se l'imaginer sans même une quelconque analyse *in situ*, leur place ainsi que la manière dont elles se voient exposées dans les différents espaces d'exposition se révèlent être fortement versatiles d'une institution à l'autre, voire, dans certains cas particuliers, au sein d'un seul et même musée. Des dissimilarités qui n'éclipsent cependant pas un certain nombre de récurrences. Celle que j'ai considérée comme étant la plus importante et porteuse de sens est à mettre au crédit de la coexistence entre reconstitutions et matériel fossile. La façon dont ceux-ci se voient inéluctablement entrer en résonance par le prisme de leur rassemblement dans un même lieu constitue, à mes yeux, un élément tout à fait essentiel. Au travers de ce rapport de force entre supports reconstitutifs et fossiles, il est possible de considérer, d'un point de vue purement muséographique, deux principales typologies de reconstitutions. D'un côté, la reconstitution que j'ai définie comme «interprétative», exposée de manière manifeste, en contact direct avec un fossile ou un ensemble fossile (fig. 1-2), qu'il soit complet, lacunaire, assemblé ou non. De l'autre, la reconstitution que j'ai caractérisée comme «substitutive». Comme sa dénomination le laisse entendre, la reconstitution substitutive désigne une reconstitution exposée sans être mise en perspective avec un quelconque matériel fossile, qu'elle tend pour ainsi dire à «remplacer» au sein d'un volume d'exposition déterminé. Ainsi, de manière quasi exclusive, une reconstitution



**Figure 1.** Fossile de *Compsognathus longipes* et sa reconstitution, Sauriermuseum Aathal, août 2022. © A. Bozzi.



**Figure 2.** Fossile d'un crâne de *Tyrannosaurus rex* et sa reconstitution, Sauriersaal du Naturhistorisches Museum Wien, août 2022. © A. Bozzi.

se prétend de l'une ou l'autre typologie moins en raison de sa nature intrinsèque que de sa mise en exposition déterminée par une volonté scénographique ou muséographique des institutions muséales mêmes. Bien qu'il soit relativement complexe de le caractériser numériquement sans risquer d'équivoques extrapolations, il est relativement aisé d'affirmer que les reconstitutions observées dans les neuf espaces d'exposition échantillonnes appartiennent majoritairement à la typologie dite interprétative.

Afin de favoriser la compréhension de cette ubiquité de la reconstitution interprétative, il est fondamental de s'intéresser, d'un point de vue historique, scientifique et muséographique, à l'exposition progressive des collections de fossiles au sein de la sphère muséale. De toute époque, des esprits curieux semblent s'être intéressés à ces restes minéralisés et ce, dès l'Antiquité, émettant des interprétations alors erronées, découlant d'un cadre scientifique ainsi que d'une cosmologie encore inappropriés à leur compréhension en tant que traces minéralisées

de restes organiques. Il aura ainsi fallu attendre le détachement progressif des sciences vis-à-vis des dogmes bibliques ainsi que la liberté d'expérimentation qui s'en est accompagnée pour que les fossiles deviennent alors un champ d'études à part entière. À partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les découvertes européennes en la matière stimulèrent l'hypothèse de temps géologiques lointains, d'un monde dit «pré-adamite» ou «antédiluvien» pour reprendre des expressions alors largement utilisées jusqu'à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut alors attendre les premières décennies de ce même siècle pour que soient posés les jalons de l'étude des restes fossilisés de ce qui est, de nos jours, reconnu comme le super-ordre des dinosaures, dénomination signifiant littéralement «lézard terriblement grand», du grec *deinos* (δεινός), «terrible»<sup>3</sup>, et *saura* (σάουρα), «lézard» (OWEN, 1842), et que l'on doit à l'anatomiste et paléontologue britannique Sir Richard Owen (1804-1892).

C'est alors que l'inclination scientifique et populaire pour la paléontologie des vertébrés prit, à la fin des années 1860, un tournant décisif sur le continent nord-américain. Et pour cause! En 1868, Benjamin Waterhouse Hawkins (1807-1894), sculpteur, illustrateur et naturaliste britannique, se lança dans l'entreprise d'un processus de reconstitution<sup>4</sup> d'un «squelette» complet d'*Hadrosaurus foulkii*, découvert et décrit par le paléontologue américain Joseph Leidy (1823-1891). Exposée à l'Academy of Natural Sciences of Philadelphia à partir de la toute fin des années 1860, celle-ci changea à jamais la manière dont étaient alors exposés et *ipso facto* considérés les restes fossilisés de dinosaures et, de surcroît, de l'ensemble des spécimens paléontologiques plus ou moins complets des musées du monde entier. Pour la première fois dans l'histoire muséale, des restes fossiles scientifiquement étudiés

<sup>3</sup> La particule «*deinos*» est ici utilisée dans le sens de «terriblement grand».

<sup>4</sup> Le terme «reconstitution» fait ici référence au procédé d'assemblage de différents éléments fossilisés ainsi qu'au procédé de comblement des parties manquantes à l'aide de plâtre afin de recréer un spécimen «complet».

furent présentés par suspension à une armature métallique, approche tout à fait révolutionnaire en totale rupture avec la façon traditionnelle de les considérer comme de simples restes minéralisés totalement décontextualisés. L'impact sur la fréquentation fut de ce fait considérable. Un public non averti put, dès lors, se faire une idée plus concrète des formes et dimensions générales d'un tel animal disparu par la seule visualisation de son «squelette» assemblé. Une vague de constructions et d'expansions de musées dédiés à la science paléontologique à travers l'Amérique du Nord et le continent européen s'opéra alors en réponse, d'une part, à la capacité d'attractivité prouvée d'un tel dispositif muséographique et, de l'autre, à l'accroissement du nombre de chantiers de fouilles et ainsi, du volume de matériel fossile disponible.

Dans un contexte de musées d'histoire naturelle vus comme «temples de la science» (REA, 2001) du fait de la dimension de sacralité implicite pouvant conditionner la perception et le comportement des visiteurs, les collections paléontologiques, dont les dinosaures sont alors les figures de proue, tendent quasiment à équivaloir au naos grec ou au chœur des édifices religieux chrétiens, ici en tant qu'éléments centraux et fondamentaux des expositions. Il semblerait cependant que l'attrait populaire et scientifique grandissant pour l'ensemble des collections paléontologiques, résultat collatéral de la *dinomania*, au point de les transfigurer en de véritables prérequis à tout musée d'histoire naturelle, se soit vu confronté à une préoccupation nouvelle, dont Henry Fairfield Osborn (1857-1935), alors conservateur au département de paléontologie des vertébrés à l'American Museum of Natural History de New York, se fit l'écho: «*Few persons are able to form any adequate idea of an animal from its skeleton*» (OSBORN, 1901). Cette phrase tend à expliquer à elle seule le problème majeur que constitue ce type de collections. Bien que les montages fossiles fournissent aux visiteurs une meilleure idée des dimensions et de la forme générale qu'auraient pu présenter ces animaux le temps de leur vivant, il ne s'agit, en finalité, que de restes minéralisés

à partir desquels il est difficile de se faire une idée plus précise de l'apparence originelle, tant la plupart ne semblent en rien ressembler aux animaux actuels. Ainsi, du fait d'une difficulté certaine à pouvoir projeter une représentation vivante sur le matériel fossile, la manière dont celui-ci est, par la force des choses, appréhendé par l'ensemble des acteurs de la sphère muséale s'est vue inéluctablement affectée.

C'est dans l'objectif de pallier cette problématique qu'ont commencé à être introduites, dans un certain nombre d'expositions, notamment aux États-Unis, des reconstitutions de formes et de natures diverses, dont fit figure de tête de gondole l'American Museum of Natural History. La reconstitution paléontologique n'est, à cette période, pas nouvelle. En effet, à l'image de la reconstitution archéologique, la reconstitution en paléontologie est quasiment aussi ancienne que la discipline elle-même. Cependant, elle n'est restée, jusqu'aux toutes dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et, plus largement, jusqu'aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, que peu exploitée par la sphère scientifique (KÖNIG, 1911), et donc, par métonymie, par la sphère muséale. Ainsi, dans un contexte d'exposition encore profondément marqué par l'utilisation de textes explicatifs en tant que supports didactiques premiers, l'American Museum of Natural History de New York, sous la houlette d'Osborn, intégra progressivement, au sein de ses expositions, des formes d'art réalisées par des artistes collaborant avec des scientifiques. L'intention était de mettre à disposition des visiteurs des représentations se voulant d'une haute valeur visuelle et scientifique, des reconstitutions de dinosaures et autres animaux fossiles en plâtre aux peintures les représentant au sein de leur environnement supposé. Bien que novatrice dans le domaine muséal, la manière de considérer la reconstitution paléontologique par le prisme de sa dimension didactique semble d'ailleurs inhérente aux toutes premières reconstitutions tridimensionnelles de spécimens paléontologiques reconnues comme telles. En effet, une dizaine d'années après que Sir Richard Owen changea à jamais, au travers

de ses travaux, la manière dont les dinosaures étaient alors considérés<sup>5</sup>, Hawkins obtint une commande tout à fait singulière : la réalisation de reconstitutions grandeur nature en argile représentant une série d'animaux disparus tels que les imaginait alors l'anatomiste et paléontologue. Celles-ci, vouées à accompagner le transfert au sommet de Sydenham Hill du Crystal Palace à la suite de l'Exposition universelle de 1851 (fig. 3), n'ont jamais été considérées comme un simple divertissement, mais en tant que partie intégrante du Crystal Palace, décrit par Hawkins lui-même comme «une expérience vaste et combinée d'éducation visuelle» (HAWKINS, 1854). Des reconstitutions londoniennes aux reconstitutions muséales du début du siècle suivant, ces diverses formes d'art censées fournir une image plus tangible et vivante des périodes géologiques lointaines, jugées jusqu'alors difficiles d'accès, firent autant renforcer l'attrait du grand public pour la science paléontologique que d'ancrer une représentation canonique de nombreuses espèces dans l'imaginaire collectif du grand public ainsi que, dans une mesure moindre, du milieu scientifique.

En se basant sur les différentes archives muséales du début du XX<sup>e</sup> siècle, américaines notamment, il semble possible de considérer que la grande majorité des premières reconstitutions tridimensionnelles exploitées en contexte muséal se distinguait par trois caractéristiques intrinsèques bien distinctes : le fait qu'elles se voient principalement exposées aux côtés des fossiles auxquels elles sont censées fournir une représentation plus concrète en tant que reconstitutions interprétatives telles que définies précédemment ; leur nature miniaturisée contrastant avec les fossiles de grandes dimensions ; leur certaine sobriété artistique. Une manière d'appréhender les reconstitutions

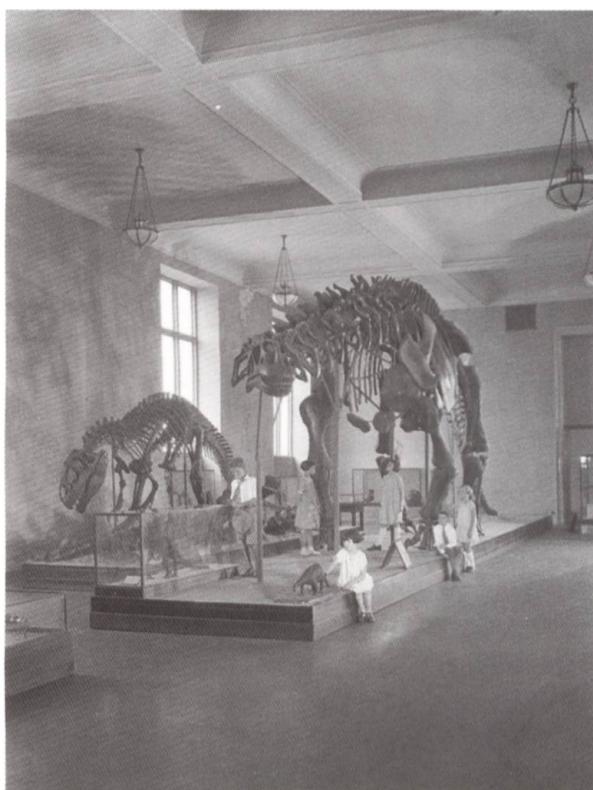
<sup>5</sup> Sur la base de ses études anatomiques de restes fossiliés largement incomplets de trois dinosaures (*Iguanodon*, *Megalosaurus* et *Hylaeosaurus*), il en proposa une interprétation nouvelle selon des spécifications anatomiques se rapprochant des grands pachydermes actuels, en opposition aux représentations sous forme de lézards aux dimensions démesurées jusqu'alors en usage.



**Figure 3.** George Baxter, *The Crystal Palace from the Great Exhibition, installed at Sydenham*, 1864 (?), impression couleur par procédé Baxter, 16 x 10.9 cm. © Wellcome Collection.

qui rappelle analogiquement celle en vigueur au sein de l'une des expositions échantillonées dans le cadre de ce travail: la Galerie de Paléontologie du Muséum national d'Histoire naturelle datant de 1898 (fig. 4-5). Il est évident que leur indubitable discréption, induite par les caractéristiques précédemment citées, découle d'un certain nombre de raisons purement pragmatiques telles qu'une question de gain d'espace au sein de l'exposition. Il n'en demeure pas moins que, intentionnellement ou non, l'essence de ces reconstitutions se définit dans la manière dont elles semblent être éclipsées par un matériel fossile attirant logiquement la majeure partie de l'attention des visiteurs. Bien que le statut des reconstitutions du début du siècle passé ait quelque peu évolué du fait de leur patrimonialisation, elles représentent encore parfaitement,

selon moi, la portée première de ce type de reconstitutions: celle de constituer des supports purement muséographiques dédiés à la compréhension du matériel fossile exposé à leurs côtés et qu'ils ne doivent absolument pas parangonner en termes d'importance au sein de l'exposition. Dans la muséographie du début du xx<sup>e</sup> siècle, dont la galerie parisienne constitue ainsi un témoin en termes d'exploitation et de mise en exposition des reconstitutions tridimensionnelles, le matériel fossile fait ainsi office de médium unique, autour duquel gravite un certain nombre de supports muséographiques préparés aux seules fins didactiques. Parmi ceux-ci, la reconstitution tend, dès lors, à concurrencer les textes explicatifs, considérés comme de moins en moins adaptés à la politique muséale émergente de vulgarisation.



**Figure 4.** I. Dutcher, H. S. Rice, *Children studying Apatosaurus [and its reconstitution in the foreground, in the centre of the picture], Dinosaur Hall, 1927*, 1927, film négatif, 25.4 x 20.3 cm, AMNH Research Library, Digital Special Collections. © American Museum of Natural History.



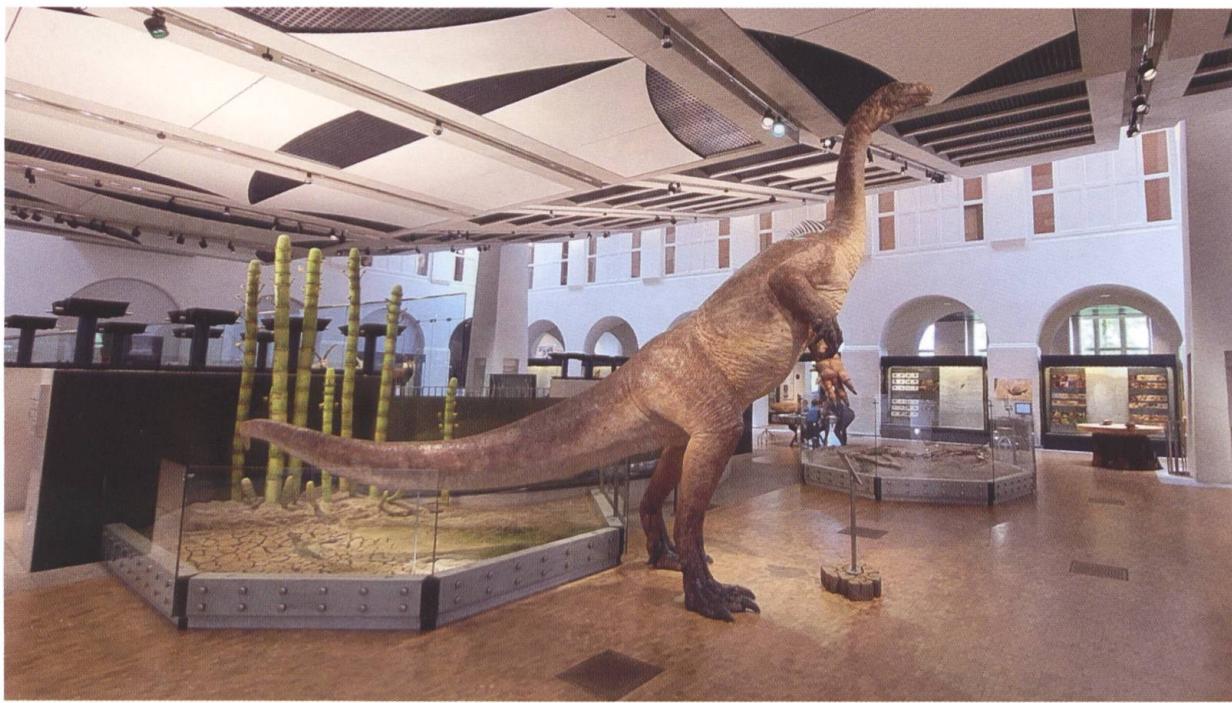
**Figure 5.** Reconstitution de *Diplodocus carnegii* réalisée en 1904 par Charles Robert Knight sous la direction de Henry Fairfield Osborn, Galerie de Paléontologie du Muséum national d'Histoire naturelle, Paris, avril 2022. © A. Bozzi.

### NOTION DE SUBJECTIVITÉ DE LA RECONSTITUTION ET MODÈLES COMME INSTRUMENTS POUR EXPLORER LA THÉORIE

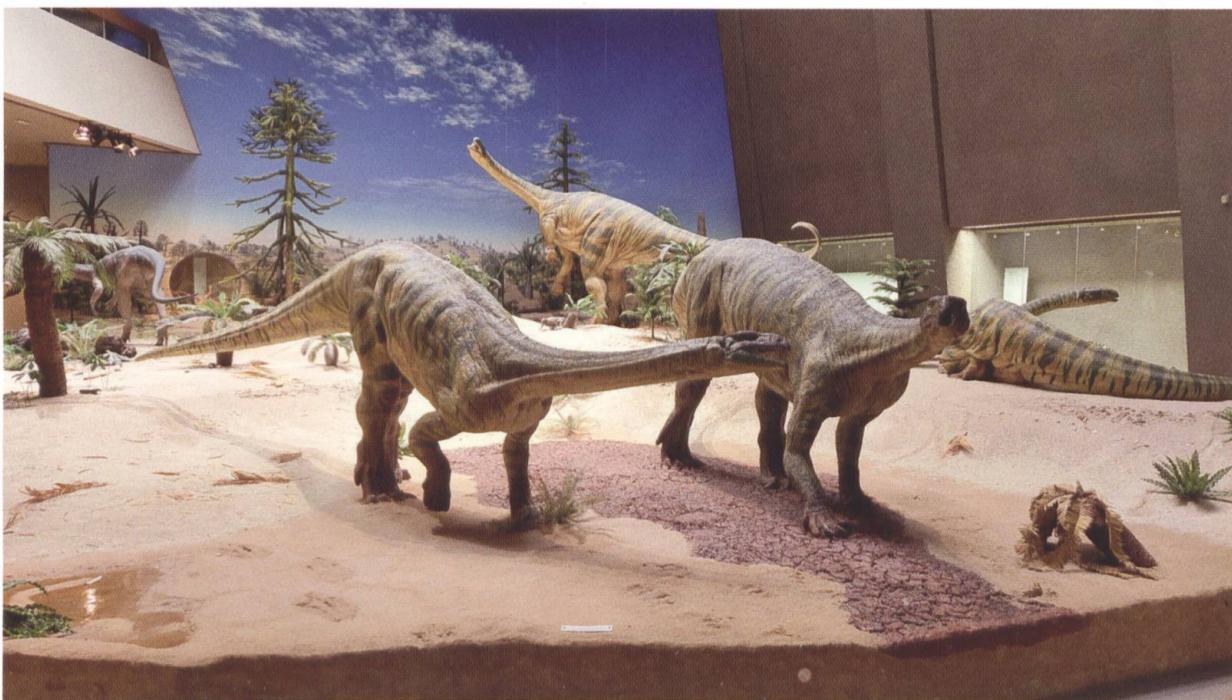
Au vu de l'omniprésence de ce type de dispositifs reconstitutifs au sein des expositions muséales échantillonées, il est inévitable que des reconstitutions de mêmes spécimens soient inhérentes à plusieurs d'entre elles. À ce titre, les reconstitutions de platéosaures, souvent substitutives, constituent, selon moi, des exemples tout à fait intéressants. Alors que leur portée est bien sûr didactique dans la volonté de fournir une image tangible de l'apparence de ces animaux du temps de leur

vivant, elle se voit confrontée à un certain constat, inhérent à l'ensemble des reconstitutions paléontologiques et qui se révèle, à première vue, quelque peu contradictoire avec la définition même de la reconstitution exposée en introduction.

Des dissemblances en termes d'apparence pour des spécimens pourtant d'une seule et même espèce sont effectivement observables, d'un spécimen présentant un épiderme brunâtre aux légères nuances de teintes et des structures pilaires au niveau de la nuque (fig. 6) à un spécimen caractérisé par de véritables rayures de deux teintes de vert (fig. 7). Comment ceci peut-il s'expliquer alors que



**Figure 6.** Reconstitution de *Plateosaurus trossingensis*, Paläontologisches Museum de l'Université de Zurich, avril 2022. © A. Bozzi.



**Figure 7.** Reconstitutions de *Plateosaurus trossingensis*, Museum für Naturkunde Stuttgart, Museum am Löwentor, avril 2022. © A. Bozzi.

l'une des préoccupations premières des différentes institutions muséales semble relever de la notion d'exactitude scientifique? De manière à expliquer cette supposée dualité, il convient de s'interroger sur les modalités du processus même de reconstitution paléontologique se basant sur le matériel fossile comme vestige unique d'un animal disparu.

La décomposition des tissus mous de l'organisme constituant, dans la plupart des cas, l'étape préliminaire au processus de fossilisation, le tégument, tissu vivant qui recouvre le corps, a disparu, de même que ses appendices (poils, plumes, écailles, etc.). À ce titre, les fossiles nous informent, hormis dans des cas davantage isolés, uniquement sur le squelette d'un animal de même que sur certaines de ses parties dures que sont, entre autres, les dents, la carapace ou encore le squelette externe. De ce point-ci, semble précisément se manifester la principale problématique de la reconstitution paléontologique, tant les éléments mous se trouvant au-dessus du système musculaire et donc généralement non préservés peuvent modifier, de façon plus ou moins évidente, l'apparence ainsi que les proportions morphologiques de l'animal. Au vu de cette conservation variablement incomplète des organismes ainsi que par volonté de vulgarisation, les reconstitutions relèvent ainsi de partis pris découlant d'incertitudes scientifiques inhérentes à la science paléontologique. Un caractère hypothétique que la quasi-totalité des définitions tend quelque peu à omettre, tant la reconstitution paléontologique constitue une catégorie particulière dans le panorama global du concept de reconstitution. Il est, à ce titre, possible d'interpréter la sobriété évidente des reconstitutions muséales de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du tout début du suivant comme une traduction de la conscience du caractère conjectural et spéculatif de la pratique de la reconstitution paléontologique. Il n'est d'ailleurs en rien étonnant que celle-ci ait été sujette à débat au sein même de la sphère scientifique de l'époque, là où les restes fossilisés étaient *a contrario* considérés comme

une trace du passé sauvegardée de l'intervention humaine.

S'il est évident que le caractère lacunaire du matériel fossile constitue autant la raison d'exister des reconstitutions paléontologiques qu'un obstacle à leur pleine exploitation, celles-ci s'inscrivent donc fortement dans leur contexte de création, lui-même défini par un état des connaissances scientifiques qui lui est propre. Une reconstitution paléontologique reflète de ce fait une vision figée dans le temps qu'il est radicalement complexe, du fait de la dimension matérielle du dispositif reconstitutif, de faire évoluer et d'adapter à une science paléontologique quant à elle en perpétuelle évolution. L'exposition par les musées de reconstitutions paléontologiques est, à ce titre, loin d'être insignifiante. Sur la base des constats en termes d'appréhension des reconstitutions paléontologiques d'une part des visiteurs effectués lors des diverses campagnes d'observation participante, le risque peut être la considération de ces objets, par une partie du public, comme des représentations parfaitement fidèles et authentiques d'une réalité disparue. Par conséquent, peut être envisagé un certain péril quant à la construction, au sein de la conscience individuelle, d'une image de spécimens potentiellement faussée, basée sur l'état de connaissances à un moment t. Une image par ailleurs empreinte de la vision subjective d'un artiste et/ou d'un scientifique à laquelle se voit associé un caractère conjectural qui semble, sur la base des archives muséales, s'accentuer dès l'entre-deux-guerres.

En effet, de manière générale, on observe une diversification ainsi qu'une sophistication des reconstitutions paléontologiques au cours du siècle dernier. Là où les reconstitutions en plâtre blanc ou tout autre matériau de grande sobriété trahissaient l'opposition de deux forces *a priori* opposées, que sont la volonté didactique de représentation, d'une part, et la retenue institutionnelle découlant de la conjecture de l'action même de la reconstitution, de l'autre, la mise en exergue d'un véritable contre-pied par l'abandon progressif de la notion de sobriété

ainsi que par l'assimilation de détails morphologiques et de couleurs respectivement de plus en plus précis et diversifiées est aisée. Pour ce qui est des expositions échantillonnées, Galerie de Paléontologie du Muséum national d'Histoire naturelle exceptée, les visiteurs n'ont plus sous les yeux des supports censés leur fournir une forme plus ou moins générale de l'animal disparu, mais bel et bien des représentations qui se veulent, à défaut de pouvoir se vanter d'être parfaitement exactes, les plus réalistes que possibles. À ce titre, les observations participantes réalisées *in situ* semblent confirmer une présupposition, plutôt logique, que les visiteurs semblent attirés et intéressés par une reconstitution en fonction de son degré de réalisme, qui peut, par ailleurs, inconsciemment être relié à la notion d'authenticité et de justesse scientifique. Il s'agit en effet d'un véritable paradoxe, une part du public considérant, simplement de façon inconsciente ou alors par déduction, que le niveau de détails morphologiques des reconstitutions est proportionnel au niveau de connaissances scientifiques connues que l'on possède sur les spécimens reconstitués. Partant du postulat que ce réalisme repose majoritairement sur les éléments les plus conjecturaux car quasiment jamais conservés lors des processus de fossilisation, autrement dit les globes oculaires, la couleur ainsi que la structure de la peau ou encore la présence de productions tégumentaires, c'est tout naturellement que se pose la question du traitement et de la médiation par les institutions mêmes du caractère hypothétique de la reconstitution paléontologique.

D'un point de vue purement muséographique, force est de constater que ce caractère hypothétique n'est que rarement énoncé et encore moins mis en avant au sein des espaces d'exposition contemporains, même pas au niveau du cartel, outil muséographique censé favoriser la mise en relation des «*intentions de l'émetteur du message, avec les effets que ce message est censé produire sur le visiteur*

la Galerie de Paléontologie du Muséum national d'Histoire naturelle utilisant par exemple autant le terme de «*sculpture*» que celui de «*reconstitution*», ceux de l'Oxford University Museum of Natural History les termes de «*reconstruction*», «*model*» ou encore «*restoration*». Tous ces éléments sont ainsi révélateurs de la difficulté de présenter au public les reconstitutions paléontologiques pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des représentations dont le caractère hypothétique constitue un élément plus qu'essentiel à leur compréhension globale. Une difficulté qui n'est en rien inhérente aux expositions contemporaines, mais qui semble s'être manifestée dès l'apparition des premières reconstitutions. Les visiteurs présentaient d'ailleurs déjà quelques difficultés évidentes à apprêhender les reconstitutions de Sydenham au moment de leur installation, celles-ci se voyant dépossédées de leurs dents par quelques visiteurs discourtois pensant qu'il s'agissait d'authentiques restes exhumés (MARTINEAU, 1854). Dans cet exemple-ci, les difficultés d'apprehension de la reconstitution paléontologique s'expliquent principalement par une volonté d'éducation visuelle caractérisée par l'absence d'explication textuelle dans un contexte victorien marqué par le heurt entre un cadre scientifique nouveau que constitue la science paléontologique émergente et les dogmes religieux dictant une certaine vision de l'histoire géologique. Les raisons pouvant expliquer que ces difficultés d'apprehension, bien que différentes, persistent de nos jours sont pour moi à considérer du côté de cette relative ambiguïté sémantique de laquelle tend à résulter une certaine notion d'impénétrabilité des reconstitutions paléontologiques.

Dans un contexte sociétal où la culture populaire et donc les représentations extrascientifiques sont omniprésentes, les musées ne devraient-ils pas favoriser la réflexion vis-à-vis de ces notions et ces concepts inhérents à la reconstitution paléontologique? Dans une volonté purement didactique et une sincérité scientifique absolue, bien évidemment, tant ils tendent à modifier la compréhension, la perception et ainsi, l'apprehension même de ces objets.

Néanmoins, le préciser en admettant le caractère éphémère et subjectif de la reconstitution n'est pas si évident. Et ce, bien au-delà des questions purement pragmatiques telles que l'espace limité qu'offrent d'ordinaire les cartels et autres supports muséographiques. Nous ne pouvons bien évidemment pas prendre en considération le fait que les reconstitutions paléontologiques puissent être perçues comme une volonté de la part des institutions muséales d'imposer une vision particulière au travers de la non-précision claire de leur caractère éphémère et subjectif. Cependant, il peut être objectivement considéré, d'un point de vue idéologique, que cela tend à entretenir la dimension souvent mise en avant d'incontestabilité du musée, au sens général du terme. Bien qu'intellectuellement questionable, il n'est donc pas forcément étonnant de constater que la reconstitution paléontologique soit, à défaut d'explication limpide en la matière, souvent présentée moins comme un support matérialisant hypothèses et théories qu'en tant que représentation non remise en cause, ou du

moins non débattue, d'animaux depuis long-temps éteints.

Le paysage muséal regorge cependant de contre-exemples tout à fait intéressants. En effet, là où la représentation artistique d'éléments paléontologiques risque de se voir constamment dépassée par les nouvelles découvertes et l'évolution des connaissances scientifiques, elle peut cependant être exploitée comme outil permettant d'engager une réflexion plus vaste sur cette dimension éphémère et subjective, qui se voit ainsi abordée et traitée de manière incontestablement plus tangible, attrayante et subtile que par le prisme d'un seul support textuel.

L'exemple le plus intéressant parmi les lieux d'exposition échantillonnés est sans aucun doute à chercher du côté du Naturkundemuseum Stuttgart, où l'on trouve deux reconstitutions de *Deinonychus antirrhopus* exposées conjointement, l'une présentant un épais plumage alors que l'autre est imberbe (fig. 8). Ce type de mise en



**Figure 8.** Couple de reconstitutions de *Deinonychus antirrhopus*, Museum für Naturkunde Stuttgart, Museum am Löwentor, avril 2022. © A. Bozzi.

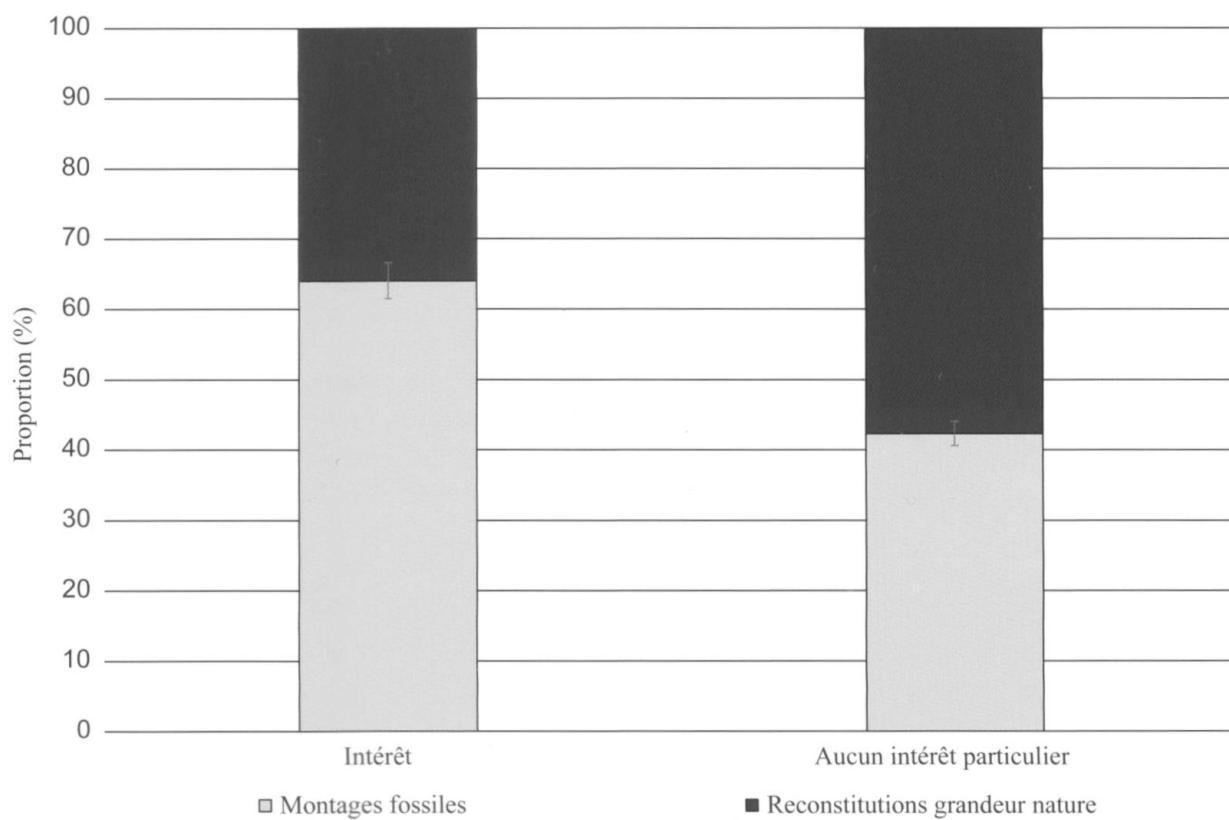
perspective muséographique de supports reconstitutifs, non plus exploités comme de simples modèles illustratifs, mais bel et bien comme modèles profondément cohérents du point de vue discursif, permet ainsi, en exploitant le revers substantiel de la reconstitution paléontologique, d'engager une plus large réflexion, non plus sur la seule question de la reconstitution, mais bel et bien sur la science paléontologique dans son ensemble.

### MUTATION DU SUPPORT RECONSTITUTIF EN CONTEXTE D'EXPOSITION AU TRAVERS DES DISPOSITIFS IMMERSIFS DE DÉMOCRATISATION

Si le caractère miniaturisé semblait être inhérent à la quasi-entièreté du panorama des reconstitutions paléontologiques muséales de la majeure partie du xx<sup>e</sup> siècle, il semblerait que celui-ci se soit peu à peu dissipé à la veille du xx<sup>i</sup>e siècle. Le déclin progressif du contexte muséographique du début du xx<sup>e</sup> siècle prônant l'exploitation de reconstitutions d'une grande discréption ainsi que la mise en avant du matériel fossile en tant que médium principal semble vraisemblablement avoir été le fruit de l'émergence d'un contexte muséographique nouveau dans lequel les reconstitutions de plus grandes échelles possèdent indubitablement une place plus importante. Alors qu'il est relativement complexe de définir avec parfaite précision la causalité de ce changement de paradigme tout en se gardant d'émettre des explications trop conjoncturelles, peuvent être mis en exergue divers éléments majeurs qui modifièrent profondément la perception, l'appréhension ainsi que l'exploitation du matériel reconstitutif au sein des expositions du xx<sup>i</sup>e siècle.

En effet, il semblerait que le succès des animatroniques de spécimens paléontologiques ainsi que les reconstitutions grandeur nature exposées respectivement au sein de l'exposition «The World a Million Years Ago» de

l'Exposition universelle de Chicago de 1933 et de l'exposition «Dinoland» de l'Exposition universelle de New York de 1964 aient marqué irréversiblement l'apogée du pouvoir attractif populaire ainsi que du marketing des dinosaures et autres espèces fossiles en tant que dispositifs commercialement intéressants. Un apogée qui se vit indubitablement renforcé par la fameuse «Dinosaur renaissance», expression faisant référence à l'article éponyme du paléontologue américain Robert T. Bakker, dans lequel ce dernier révolutionna à jamais la science paléontologique en contribuant à faire passer les dinosaures de symboles d'obsolescence à animaux davantage adaptés à leur environnement ayant pu évoluer (BAKKER, 1974). Au travers de cette véritable révolution scientifique, la place des dinosaures en tant que principaux porte-étendards de la science paléontologique et, dans une plus large mesure, de l'histoire naturelle dans son ensemble, s'est vue immanquablement consolidée. Là où la *dinomania* de la fin du xix<sup>e</sup> siècle et du début du xx<sup>e</sup> siècle se limitait principalement à la sphère muséale et, plus largement, scientifique, celle de la seconde moitié de celui-ci semble avoir pénétré plus profondément l'ensemble des domaines de la société. Dans le domaine muséal, ce profond changement a, selon mon interprétation, principalement été illustré de deux manières distinctes. Les montages fossiles ont été largement révisés de manière à adapter l'assemblage des différents éléments à une représentation morphologique se voulant davantage en adéquation avec les connaissances scientifiques dès lors en vigueur. Cela ne permit cependant de mettre en exergue que la seule posture de certains animaux. Ainsi, quoi de mieux que la reconstitution paléontologique pour transmettre au public cet émergent paradigme scientifique en matière de représentation des espèces ? Entre volonté de transmettre une image révisée de celles-ci, décennies de recul en termes de potentiel attractif et commercial des animatroniques et autres reconstitutions grandeur nature, climat de critiques sur le caractère



**Figure 9.** Graphique de l'impact de l'intérêt pour la science paléontologique sur le médium préféré du public. © A. Bozzi.

élitiste de la sphère muséale et, finalement, considération grandissante du caractère commercial des musées, tout semblait alors réuni pour l'assimilation de ces dispositifs reconstitutifs, jusqu'alors exploités dans le domaine extra muséal. Rien d'étonnant donc de constater un accroissement certain des reconstitutions grandeur nature à portée substitutive, au point qu'elles se virent rapidement mises en avant comme véritables figures de proue, à caractère événementiel ou permanent, de bon nombre d'institutions muséales. Les résultats du questionnaire sont, à ce titre, plus qu'intéressants dans leur capacité à mettre en exergue une profonde interdépendance entre le niveau d'intérêt du public vis-à-vis de la paléontologie ainsi que la nature des objets que ce dernier prend le plus de plaisir à observer dans un contexte d'expositions muséales. Il est

en effet possible de mettre en évidence que les visiteurs ayant un intérêt particulier pour la science paléontologique présentent, à près de deux tiers, une attirance majoritairement tournée vers les montages fossiles, alors que ceux n'en ayant aucun privilégié, quant à eux, les reconstitutions de spécimens paléontologiques grandeur nature (fig. 9). Il n'est à ce titre aucunement étonnant de constater la présence actuelle de tels dispositifs jusqu'à l'extérieur de l'enveloppe architecturale des musées. Cette manière dont les institutions considèrent ces reconstitutions endosse vraisemblablement un certain caractère promotionnel par l'instauration, à l'image des larges affiches ornant les façades de bon nombre de bâtiments muséaux, d'une véritable relation sémiotique et propédeutique en termes de contenu entre extérieur et intérieur de

l'enveloppe muséale. À l'image des reconstitutions exposées en extérieur du musée pour leur qualité d'attractivité, les reconstitutions exposées en intérieur se révèlèrent progressivement plus imposantes, plus colorées, le tout dans des poses plus suggestives et dynamiques que leurs prédecesseuses afin de transmettre aux visiteurs l'importante mobilité et adaptabilité que la «Dinosaur renaissance» prête dès lors à ces animaux.

Rien d'étonnant qu'à partir des années 1980, s'accrut la dimension immersive des dispositifs reconstitutifs. Des animatroniques développées par des sociétés à vocation commerciale aux dispositifs à la filiation évidente avec le diorama constitué d'un premier plan tridimensionnel dans lequel prennent place les spécimens et d'un arrière-plan bidimensionnel permettant l'extension spatiale de la scène, il est en effet possible d'observer, au sein de la sphère muséale, une claire multiplication des reconstitutions à caractère immersif. Alors que les reconstitutions muséales étaient, jusqu'alors, presque exclusivement exploitées en leur qualité de supports principalement didactiques, celles-ci se muèrent progressivement en objets fonctionnant en vase clos. Autrement dit, au-delà de leur détachement progressif avec le matériel fossile, elles ne sont plus forcément mises en relation avec une plus vaste muséographie discursive, mais bel et bien exploitées comme prétextes à un sensationnalisme, à la faveur d'un *entertainment* souvent favorisé par une expérience bisensorielle, visuelle et auditive, moins cognitive qu'émotionnelle. Ce type d'«*expositions spectacles*» (SEGALEN, 1994) constitue l'aboutissement de ce changement de paradigme muséologique, sous couvert de l'assimilation d'une logique commerciale. Un paradigme émergent dans le cadre duquel le spectaculaire ainsi que le sensationnalisme constituent les notions prééminentes et où la transmission de savoirs particuliers comme portée principale tend à être supplantée par la recherche constante de fréquentation.

Au vu du succès que rencontrèrent, en fin de siècle dernier, les animatroniques en tant que véritable apothéose de ce sensationnalisme, il semble plus qu'intéressant de relever une relative absence de ce type particulier de dispositifs au sein des espaces d'exposition échantillonnes. En raison d'un nombre qui ne dépasse pas une demi-dizaine sur les neuf expositions ou musées visités, mais surtout du faible pourcentage qu'il représente par rapport à l'ensemble des reconstitutions de spécimens paléontologiques mis en exergue, il est en effet évident que les animatroniques ne sont plus tout à fait considérées de la même manière que durant leur âge d'or. Mais pourquoi un tel phénomène progressif de marginalisation au sein du vaste éventail des reconstitutions paléontologiques en contexte muséal ?

Bien qu'au premier abord quelque peu négligeable, le cinéma hollywoodien a, selon mon interprétation, été un premier catalyseur de ce changement de paradigme. En effet, la sortie du blockbuster *Jurassic Park*, en 1993, modifia foncièrement le regard ainsi que la considération que l'on portait alors aux animatroniques des musées, les faisant passer de dispositifs réalistes et impressionnantes techniquement à des dispositifs capables uniquement de mouvements quelque peu limités et monotones. Par ailleurs, le film a probablement instauré, au sein de l'imaginaire collectif, une image des dinosaures bien particulière, souvent éloignée, notamment d'un point de vue colorimétrique et des motifs épidermiques, des animatroniques alors exposées dans les musées. De plus, le phénomène de «*disneylandisation*» (BRUNEL, 2012) des musées semble tout autant avoir constitué un terreau fertile à la diffusion de ce type de dispositifs au sein même de la sphère muséale qu'une limite à sa pleine exploitation. En effet, l'évolution brusque que subirent les musées à portée paléontologique ne put globalement pas se pérenniser, ceux-ci se rendant progressivement compte d'une certaine incompatibilité entre ce type de supports reconstitutifs avec leurs propres rôles fondamentaux. Dès lors,

semble avoir émergé une sorte de dilemme muséologique : concilier ces dispositifs hautement attractifs dans le cadre d'une volonté de quête à la fréquentation ainsi que de démocratisation de l'accès au musée et conserver une dimension didactiquement et scientifiquement intéressante comme justification, technique ou déontologique, à leur exposition. Cette évolution de la manière de considérer ce type de supports reconstitutifs est d'ailleurs aisément observable dans les expositions contemporaines. Là où jusque dans les années 1990, nombre de musées accueillaient massivement des expositions itinérantes basées presque exclusivement sur des animatroniques grandeur nature, ce type de reconstitutions est, de nos jours, moins exploité comme éléments centraux des expositions qu'en leur qualité de dispositifs attractifs pour des publics éventuellement moins enclins à se rendre au musée. Elles peuvent ainsi être perçues et considérées comme des sortes d'amorces à la découverte de collections plus « traditionnelles » que sont les fossiles, qui semblent à nouveau constituer le centre névralgique de la plupart des expositions contemporaines.

### L'EXPLOITATION DU SUPPORT RECONSTITUTIF, REFLET DE POLITIQUES MUSÉOGRAPHIQUES

Là où, il y a à peine un siècle, le support reconstitutif semblait globalement se limiter aux reconstitutions miniatures d'une certaine sobriété et à la portée interprétative, dont la Galerie de Paléontologie du Muséum national d'Histoire naturelle constitue une représentation quasiment inaltérée en termes d'exploitation muséographique, il se révèle être évident que les expositions contemporaines se distinguent par une diversification de ce type de supports, fruit d'une assimilation progressive de dispositifs jusqu'à peu réservés aux domaines extramuséaux. Ce large processus d'assimilation semble cependant avoir induit une certaine opacification des reconstitutions ainsi que de leurs portées, tant plusieurs concepts et idées, de nature

muséographique ou scientifique, semblent se combiner, voire se juxtaposer.

La compréhension complète de toute reconstitution passe majoritairement par trois aspects distincts, parmi lesquels, en premier lieu, la portée même de la reconstitution en tant que facteur impactant le processus de création. Il est clair qu'une reconstitution initialement dédiée à la seule visée scientifique sera quelque peu divergente d'une reconstitution conçue également à titre muséographique. En deuxième lieu, il s'agit de sa nature intrinsèque en tant qu'objet façonné dans un contexte socioscientifique particulier et traduisant non seulement la vision de l'artiste et/ou du scientifique, mais également, de manière plus ou moins marquée, les normes et dogmes alors en vigueur au moment de sa création. En dernier lieu, l'exposition au sein d'un espace muséographique particulier constitue sans aucun doute un élément essentiel au phénomène d'opacification susmentionné. En effet, contrairement aux deux premiers facteurs faisant appel aux caractéristiques intrinsèques et plus ou moins inaliénables de la reconstitution paléontologique, ce dernier se révèle être plus subtil car ne reposant sur aucun critère historique ou scientifique à proprement parler. Au travers des partis pris à l'exposition d'une reconstitution en privilégiant l'une ou l'autre de ses caractéristiques intrinsèques en fonction du message désiré, celle-ci se mue souvent en véritable indicateur implicite d'une politique muséologique sous-jacente aux intentions scénographiques.

Dans le cas de « Platéosaure, ceci est un dinosaure », il est clair que l'absence de reconstitution tridimensionnelle au sein même de l'exposition peut être expliquée par des éléments relativement palpables, que ce soient une reconstitution accueillant les visiteurs à l'entrée du musée et leur implantant déjà une première représentation tangible ou encore les préoccupations logistiques et financières de l'éventuelle exposition d'une reconstitution grandeur nature. Cependant,

la compréhension de cette absence peut également être traduite, de manière plus implicite, par une certaine volonté de proposer une expérience multisensorielle, hautement intimiste du fait de la construction même des dispositifs technologiques. En effet, ceux-ci se distinguaient autant des expositions paléontologiques traditionnelles et de leurs reconstitutions à portée exclusivement visuelle que des expositions sollicitant des dispositifs au caractère hautement commercial fonctionnant pour et par la convergence spatio-temporelle de visiteurs.

En finalité, peu importe les choix institutionnels, l'essentiel réside probablement dans la capacité à mettre en valeur la reconstitution paléontologique, qu'elle fonctionne en lien direct avec le matériel fossile ou non, en tant que dispositif attractif et scientifiquement intéressant pour le public, tout en évitant que le matériel fossile du reste de l'exposition se voie éclipsé. Ainsi, les émotions que peuvent susciter les reconstitutions ne devraient, d'après moi, aucunement fonctionner en leur qualité de simples «appâts». Au contraire, elles devraient faire office d'amorces au développement de concepts scientifiquement plus stimulants que ceux des expositions paléontologiques extra-muséales ou autres parcs à thèmes à vocation majoritairement commerciale, tant la visite d'une exposition muséale constitue véritablement l'occasion pour tout un chacun de vivre une expérience culturelle difficilement transposable dans d'autres sphères.

## CONCLUSION

Malgré une grande diversité en termes artistiques ainsi que d'intentions muséologiques ou muséographiques, ont pu être circonstanciées un certain nombre de typologies ayant des visées et donc, des caractéristiques propres. Alors qu'à la majorité des reconstitutions est inhérente une portée purement didactique par la volonté d'offrir aux visiteurs une représentation davantage tangible des spécimens paléontologiques autrement

observables qu'au travers des restes fossiles, il n'est pas rare qu'elles soient également caractérisées par des visées additionnelles, de nature immersive ou attractive. De la même manière, l'étude des reconstitutions paléontologiques permet de mettre en exergue leur capacité de traduire, souvent à elles seules, la manière dont a évolué, à partir de la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours, l'exposition paléontologique muséale, mais également le rapport et la perception que nous avons vis-à-vis de la science paléontologique elle-même.

Cet article a, par ailleurs, permis de traiter la dimension hypothétique de la reconstitution paléontologique, qui se révèle être trop rarement abordée en contexte d'expositions muséales. En effet, la reconstitution paléontologique tend à constituer moins une représentation scientifiquement irréprochable qu'une représentation dépendante, de tout temps, du contexte scientifique, social et culturel de création dans lequel elle s'inscrit. À ce titre, l'ubiquité de la reconstitution paléontologique en contexte contemporain d'exposition se révèle être telle, qu'il m'a semblé inéluctable, tant le procédé même de reconstitution paléontologique découle de critères hautement conjecturaux, de s'interroger sur le devenir de ce type de dispositif.

Les institutions muséales ne pouvant rendre les reconstitutions paléontologiques qu'intellectuellement transparentes, à défaut de pouvoir les rendre fondamentalement exactes d'un point de vue scientifique, le concept même de reconstitution paléontologique devrait toujours, selon moi, être considéré et présenté comme une interprétation, autrement dit une «simple» transcription du matériel fossile en modèles physiques combinant éléments scientifiquement établis et éléments intrinsèques à la vision de l'artiste et/ou du scientifique. Finalement, alors qu'il pourrait instinctivement être considéré comme raisonnable d'éloigner des yeux des visiteurs les reconstitutions tridimensionnelles de spécimens paléontologiques potentiellement ou

effectivement obsolètes, elles constituent *a contrario* des outils de médiation puissants à valoriser davantage. Adéquatement présentées et mises en valeur, elles permettent en effet d'initier le public, de manière plus efficace et attractive que les seuls cartels et explications textuelles, à ces notions fondamentales, non seulement à la compréhension de ce qu'est foncièrement une reconstitution paléontologique, mais également à notre approche de la science paléontologique et au rapport que nous entretenons avec elle.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier la Dre Hilary Ketchum, Responsable des collections paléontologiques à l' Oxford University Museum of Natural History, Madame Esther Wolfensperger, Responsable de la gestion du Sauriermuseum Aathal, le Dr Mathias Harzhauser, Chef du Département de Géologie et de Paléontologie au Naturhistorisches Museum Wien, Monsieur Maximilian Bugert, Attaché de recherches au Senckenberg Museum Frankfurt, Madame Claire Goovaerts, Maquettiste au Muséum des Sciences naturelles - Institut royal des Sciences naturelles de Belgique ainsi que Monsieur Beat Scheffold, Paléoartist et Assistant de collections à l'Institut et Musée paléontologiques de l'Université de Zurich, pour leur disponibilité de même que le partage de leur point de vue quant à l'exploitation des reconstitutions paléontologiques en contexte d'expositions muséales. Mes remerciements vont aussi au Professeur Paul Barrett, Chercheur émérite à l'Oxford University Museum of Natural History, pour ses précisions sur la pratique de

la reconstitution spécifiquement appliquée aux assemblages fossiles.

Mes remerciements vont ensuite à Monsieur Patrick Vuilleumier, Directeur du Cercle scolaire de Colombier et environs, pour avoir eu la bonté de transmettre, à une partie des élèves de l'établissement, le questionnaire destiné à la majeure compréhension de la considération du public vis-à-vis des reconstitutions de spécimens paléontologiques en contexte muséal. Dans le même temps, je remercie l'ensemble des personnes ayant pris le temps de répondre audit questionnaire et m'ayant ainsi permis une telle analyse.

Je tiens à remercier vivement Monsieur Ludovic Maggioni, Directeur du Muséum d'Histoire Naturelle de Neuchâtel, pour l'entretien qu'il m'a accordé concernant l'exposition « Platéosaure, ceci est un dinosaure » alors que celle-ci n'était encore qu'à l'état de projet.

Je souhaite ensuite adresser mes remerciements à la Dre Cecilia Hurley Griener ainsi qu'à Monsieur Jacques Ayer, tous deux chargés d'enseignement à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, pour avoir accepté d'endosser le rôle de directrice et directeur de mémoire.

Mes ultimes remerciements vont finalement à Monsieur Thierry Malvesy, Conservateur en sciences de la Terre au Muséum d'Histoire Naturelle de Neuchâtel, pour avoir su porter de l'intérêt à mon mémoire de master ainsi que pour m'avoir proposé de le publier sous la forme de cet article.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAKKER, R. T. 1974. Dinosaur renaissance. *Scientific American* 232 (4) : 58-79.
- BRUNEL, S. 2012. *La planète disneylandisée, Pour un tourisme responsable*. Éditions Sciences Humaines. Auxerre.
- Dictionnaires Larousse en ligne, disponibles à l'adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/reconstituer/67126> [consulté le 15 août 2024].
- HAWKINS, B. W. 1854. On Visual Education as Applied to Geology, illustrated by diagrams and models of the geological restorations at the Crystal Palace. *The Journal of the Society of Arts* 2 (78) : 440-449.
- KÖNIG, F. 1911. *Fossil-Rekonstruktionen. Bemerkungen zu einer Reihe plastischer Habitusbilder fossiler Wirbeltiere*. E. Dultz & Co. Munich.
- MARTINEAU, H. 1854. The Crystal Palace. *Westminster Review* 62 : 534-550.
- OSBORN, H. F. 1901. Restorations and Models of the Extinct North American Mammals. *American Museum Journal* 1 (1) : 85-87.
- OWEN, R. 1842. Report on British Fossil Reptiles. Part II. Dans J. MURRAY. *Report of the Eleventh Meeting of the British Association for the Advancement of Science* : 60-204. British Association for the Advancement of Science. Londres.
- POLI, M.-S. 2010. Dans l'exposition, ce qui est écrit. *La Lettre de l'OCIM* 132 : 30-35.
- REA, T. 2001. *Bone Wars : The Excavation and Celebrity of Andrew Carnegie's Dinosaur*. University of Pittsburgh Press. Pittsburgh.
- SEGALEN, F. 1994. L'émergence des «expositions-spectacles» et l'évolution muséale : continuité ou innovation ? Dans A. DESVALLÉES (éd.). *Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Tome II / II : 540-547. Éditions W M.N.E.S. Presses universitaires de Lyon. Lyon.
- TORTOSA, T. (éd.). 2020. *Principes de la paléontologie*. Dunod. Malakoff.