

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**DEPARTAMENTO DE
FILOLOGÍA FRANCESA E ITALIANA**

**Programa de Doctorado en Lenguas, Literaturas y Culturas y sus
Aplicaciones**



Zootextualité et zooscénographie :

l'animal dans le théâtre de boulevard au XIX^e siècle (1800-1862)

Presentada por

María Teresa Lajoinie Domínguez

Dirigida por

Dr. Ignacio Ramos Gay

Valencia, 2018

À mes parents. À Fran.

REMERCIEMENTS

Le présent projet n'aurait pas pu être réalisé sinon par les nombreuses synergies qui ont enrichi et participé activement à son élaboration.

Premièrement, je tiens à remercier vivement mon directeur de thèse M. Ignacio Ramos pour avoir su encourager ma capacité critique, pour m'avoir appris à lire la littérature et à comprendre le théâtre comme une entité en mouvement, source inépuisable d'information. Ce travail n'est autre que le résultat de son magistère, de son soutien continue et de ses précieux conseils.

Je voudrais également exprimer ma gratitude infinie à ma famille. À ma mère Maite qui a toujours cru en moi, sans ses forces et sa confiance sans mesures ce projet n'aurait jamais été achevé, peut-être même pas commencé. À mon père Sylvain, parce que son soutien dans cette longue carrière a été déterminant, parce que mes succès je sais qu'ils ont aussi été les siens. À mes frères Daniel et Sara, parce que la distance d'âge ne fait que mettre en valeur le support inconditionnel dont ils ont fait preuve tout au long de cette thèse qui leur appartient aussi. À mémé qui est ma lectrice privilégiée, sans elle la semence du goût de la France n'aurait jamais fleuri. À Barbara, pour son accompagnement toujours présent et ressenti. À Fran, mon compagnon de voyage, pour son encouragement inconditionnel et sans faillites, oasis dans un chemin parfois aride.

Je veux aussi remercier mes amis et amies dont la présence a été indispensable dans la réalisation de ce projet. À Marina pour son amitié sincère, précieuse et capitale. Pour ses conseils et les heures de conversation jusqu'à présent partagées, et celles qui sont à venir. À Elisa, María, Irene, Óscar, Santi, Jose, Diego et Kilian, pour les bons moments vécus ensemble, parce qu'ils sont devenus simplement incontournables.

À mes collègues, mais surtout, à mes grands amis Mayron et Vicent. Parce que sans eux et leur générosité intellectuelle et personnelle ce chemin, qui n'a fait que commencer, aurait été indubitablement incomplet.

À tous ceux qui n'ont pas été explicitement mentionnés mais qui ont fait partie dans un moment ou un autre de ce projet et de ma vie. À mes oncles, tantes, cousins et cousines, en définitive, à tous ceux qui, silencieux, ont toujours été derrière mes pas. À vous tous, merci.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION	11
Objectifs, révision de la littérature et méthodologie	15
CHAPITRE 1. DE LA FOIRE AU BOULEVARD DU CRIME	
1.1 Aux origines du Boulevard animalier : la foire	37
1.1.1 L'héritage forain. Transferts et renversement de l'hégémonie textuelle : au-delà de la déclamation	38
1.2 L'officialisation du caractère populaire du théâtre de boulevard	42
1.2.1 Répercussions de l'institutionnalisation de la hiérarchie théâtrale napoléonienne dans les représentations zooscénographiques	42
1.3 L'industrialisation du théâtre animalier et son public	47
1.3.1 Vers la consolidation d'une industrie du théâtre animalier	50
1.4 De l'opéra-comique au cirque : les précédents hybrides des spectacles et représentations animalières du Boulevard au XIX ^e siècle	53
1.4.1 Antécédents zooscénographiques des représentations animalières du Boulevard au XIX ^e siècle	55
1.5 Genres hybrides : scènes équestres et pantomimiques, hippodrames et pantomimes zoologiques	58
1.5.1 Étude générique	59
1.6 Restructuration générique : disparition du Boulevard du Crime et de ses spectacles zooscénographiques	66
1.6.1 Le réaménagement urbanistique haussmannien et le décret de 1864 : le déclin du Cirque Olympique et de ses spectacles animaliers	68
CHAPITRE 2. ANIMAL ET EMPIRE	
2. LA FRANCE, L'ORIENT ET LES COLONIES : DE L'EXOTISME À LA CRÉATION DE L'IDENTITÉ NATIONALE	75
2.1 La mise en scène de l'exotisme ou la codification stéréotypée de l'Orient et des colonies	80

2.1.1	Deixis animale. L'animal comme marqueur exotique de temps et d'espace	82
2.1.2	Exotisme animal et animalité exotique	90
2.1.3	À la recherche de l'originalité perdue : l'animal comme rénovateur de la mise en scène exotique	94
2.2	La colonisation et les images de l' <i>autre</i> : le bon sauvage, le cruel barbare et l'animalisation de l'altérité, ou la mission sociale de l'entreprise coloniale	100
2.2.1	Primitivité sociale et animalité positive : le bon sauvage	102
2.2.2	Du cruel barbare à l'animalité : la bestialisation de l'altérité	107
2.2.3	L' <i>autre</i> animalisé : l'argument social de la colonisation	111
2.3	De la mythification de Napoléon et autres héros de la France : la construction de l'histoire nationale et de la francité	124
2.3.1	Vers l'animalisation de l' <i>autre</i> européen : sur les pas du modèle oriental	125
2.3.2	Symbole national : l'animal emblème et les emblèmes de l'animal	133
2.3.3	La spectacularisation équestre et l'animal dans la construction identitaire et la mise en scène de l'histoire nationale	138
CHAPITRE 3 ANIMAL ET ÉVOLUTION		
3.	LA SCIENCE EN SCÈNE : ÉVOLUTIONNISME, ORIGINE ANIMALE, HYBRIDATION ET APPLICATIONS SOCIALES	151
3.1	La « dédivinisation » de l'homme : du créationnisme à l'évolutionnisme ou l'origine animale de l'humanité	155
3.1.1	Le fixisme ou la protection de la singularité de l'homme à l'égard des singes	160
3.1.2	Le voyage de l'homme du divin à l'animal : entre fixisme et transformisme	164
3.1.3	Des Jockos et autres personnages transformistes : l'origine animale de l'homme ou le transformisme mis en scène	168

3.2 Comment biologiser le social : transformisme social et théories raciales	177
3.2.1 Le caractère ascensionnel en biologie comme paradigme de la suprématie raciale : du « noir animal » à l'homme blanc	179
3.2.2 L'animal comme identificateur racial : le singe comme portrait de l'altérité noire	186
3.2.3 Hiérarchie de classe : l'organisation sociale reflet de la gradation biologique et raciale de l'homme	190
3.3 Mixité <i>versus</i> pureté : la question de l'hybridité	194
3.3.1 Le mythe de l'accouplement entre humains et singes ou le danger de la dégénérescence animale	196
3.3.2 La dégradation de l'homme blanc par la négritude : la menace latente de la dégénérescence raciale dans les couples mixtes	200
3.3.3 De l'union entre classes et autres « monstres » : le risque de la détérioration du bourgeois	203

CHAPITRE 4 ANIMAL, CLASSE ET GENRE

4. BOURGEOISIE, PATRIARCAT ET DIFFÉRENCIATION DE GENRE : DE LA CONSTRUCTION DE CLASSE ET D'UN ORDRE SOCIAL BOURGEOIS	213
4.1 L'animal symbole des valeurs et principes bourgeois ou ce que c'est qu'être bourgeois(e)	217
4.1.1 Représentations animales de la famille et du mariage : des oiseaux symboles du ménage au chien protecteur de la famille	219
4.1.2 L'animal et le culte du travail : capital et propriété privée	228
4.2 L'animal, soutien du système patriarcal : de la séparation des sphères du public et du privé à la création des identités de genre	237
4.2.1 Domesticité et séparation de sphères du public et du privé : des chiens et oiseaux du foyer aux loups de la place publique	239
4.2.2 Le chien comme portrait de la masculinité	246
4.2.3 Le chien et l'oiseau dans la caractérisation de la féminité	257

4.3 Animal et société bourgeoise : du pouvoir de classe aux tentatives de renversement de l'ordre social	268
4.3.1 Société d'ordres contre ordre bourgeois : l'animal dans la construction de l'organisation sociale bourgeoise	271
4.3.2 Les animaux domestiques et la chasse dans la mise en scène du pouvoir de l'homme et du bourgeois	278
4.3.3 Oiseaux de mauvais augure et autres animaux témoins. L'animal contre le renversement de l'ordre bourgeois	286
CONCLUSIONS	297
ANNEXE	317
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	337
RESUMÉ EN ESPAGNOL	361

INTRODUCTION

I. INTRODUCTION

La tradition spectaculaire liée aux figures animales¹ remonte jusqu'à l'aube de l'humanité, l'art rupestre en étant l'exemple paradigmatique. Au-delà de la simple représentation de la chasse comme activité quotidienne des hommes du Paléolithique, cet art demeure un des premiers témoignages de la mise en scène de l'animalité (Kalof, 2007 ; Waldau, 2013). La volonté de représenter le mouvement des corps ou le fait de profiter du relief naturel des rochers pour donner volume aux figures attestent la valeur culturelle de cette pratique (Kalof, 2007 : 1). Tout comme les peintures rupestres, les objets ornementaux faits de matière animale et/ou évoquant cette figure, ou encore la présence d'ossements d'animaux dans certains sites d'enterrement, témoignent de l'importance que l'animalité possède déjà au sein des premières sociétés préhistoriques. Linda Kalof affirme ainsi dans *Looking at Animals in Human History* (2007) que : « the first symbols for humankind were animals, the first paint was probably animal blood and for millennia the human experience of the world was charted using animal signs » (2007: 10). Ces manifestations sont par ailleurs intimement liées au domaine du rituel et de la cérémonie (3).

Cette place centrale de l'animal et, au sens plus large, de l'animalité dans la société se laisse également sentir dans les grandes civilisations antiques situées aux bords de la Méditerranée. Entre autres : la Mésopotamie, l'Égypte et la Grèce. Les figures animales continuent alors d'influencer notamment la peinture, la sculpture et la religion, avec des dieux zoomorphes ou encore la momification d'espèces divinisées, comme le chat. Mais c'est certainement la création des « parcs paradis » — clôtures où des animaux exotiques sont gardés pour la chasse royale ou les défilés — qui marque le point d'inflexion dans l'utilisation spectaculaire des animaux. Comme Linda Kalof le souligne, ces lieux « provided the opportunity to see wild animals destroyed by humans, affirming the superiority of culture over nature » (2007 : 26). De même, les spectacles animaliers donnés pendant l'époque romaine confirment la tendance constante à la mise en scène de l'altérité animale. Dans le cas concret du cirque, la théâtralisation se traduit

¹ Nous précisons que pour économie du langage et dans le but de faciliter la lecture, dès à présent, et pendant tout le projet, lorsque nous faisons allusions à « animal » on se réfère à l'animal non-humain tandis que les termes « homme », « humain » sont utilisés pour évoquer l'animal humain.

par la prise en compte de la spatialité de l'établissement, des possibilités et contraintes qui en dérivent, mais aussi par la variété d'espèces, le nombre de spécimens et la constitution de ces derniers en symboles concrets du pouvoir (Grant, Ramos et Alonso, 2018 : 106).

La présence animale dans la société perdure au Moyen Âge. Paris, tout comme les autres villes européennes, accueille en effet un nombre croissant d'animaux provenant de différents continents. La spectacularisation de ces figures continue avec les représentations d'animaux savants se tenant au Pont Neuf, les foires aux alentours de la capitale et les ménageries royales, celle de Versailles figurant parmi les plus prestigieuses (Martin, 2007). Offerts par d'autres monarques ou provenant de quelque territoire colonisé, les animaux de la ménagerie deviennent, comme autrefois, le symbole même du pouvoir du roi qui les détient. À cette époque, dans les espaces urbains du vieux continent, il n'est pas rare de côtoyer, non seulement des espèces communes comme le cochon² ou la volaille, mais aussi d'autres espèces bien plus exotiques. Cette cohabitation interspécies dans les milieux urbains est ce qui inspire à Scott Miltenberger (2013) l'expression « anthrozootic cit[ies] ». Quant à la spectacularisation des animaux, cette dernière subsiste sous les formes sus-citées jusqu'en 1768. Cette année est précisément retenue par les spécialistes comme étant la date de création du cirque moderne (Stoddart, 2000). Ancien officiel des 15^e dragons légers (régiment de cavalerie légère) et écuyer remarquable, Philip Astley ouvre à Londres un établissement à ciel ouvert où il donne ses spectacles, actuellement considérés comme le germe donnant naissance au cirque moderne. Il l'importera ensuite en France où il construira l'Amphithéâtre Astley qu'il maintiendra jusqu'à l'écllosion révolutionnaire.

Parallèlement, le siècle des Lumières observe une nouvelle vogue d'engouement et d'affection pour l'altérité animale. À la suite de certaines reconsidérations de son statut, notamment le passage progressif du concept cartésien d'animal-machine à celui

² Le cochon se situe parmi les animaux le plus communs durant le Moyen Âge. En accord avec Pastoureau (2012) son élevage constitue à cette époque un des principaux moyens d'assurer la consommation de viande aussi bien dans la campagne que dans les villes. Par ailleurs, l'absence d'ossements appartenant à des porcs dans les fouilles archéologiques attestent, toujours selon Pastoureau, que cet animal est utilisé pour des propos aussi nombreux que variés. Dans les villes, par exemple, le porc remplit un rôle d'éboueur, mais surtout l'importance de cet animal réside dans le fait que, « seule vraie richesse des campagnes occidentales, est un enjeu économique, cause de jalousies et de tensions sociales » (Pastoureau, 2012 : 201).

d'animal sensible, les animaux deviennent de plus en plus communs dans les milieux familiaux. Retrouvables autant dans l'espace public que dans l'intimité de la sphère privée, l'animalité est ainsi une réalité qui s'impose quotidiennement (Baratay, 2008).

L'analyse des représentations animalières des trois premiers tiers du XIX^e siècle, appartenant au domaine littéraire et aux arts de la scène, s'avère déterminante dans la mise en place d'une histoire de l'animal (ou zoohistoire) sur les planches. L'utilisation d'animaux répond-elle à une simple volonté de spectacularisation de la mise en scène ? Est-il possible de reconnaître dans l'animal vivant un signe sémiotique ? Dans quelle mesure les bouleversements historiques de cette époque ont-ils déterminé de nouveaux paradigmes relationnels entre hommes et animaux ? Quelle fut la participation du théâtre, et plus généralement des arts de la scène, dans cette construction ? Quelles significations revêt-il l'animal sur les planches ? Quels sont les animaux utilisés et pour quelles raisons ? Comment l'espace scénique change-t-il en vertu de la présence animale ? Comment s'écrit-il l'animal pour la scène ? Comment agit-il le public face à sa présence ? Toutes ces questions sont autant d'axes d'analyse sur lesquels se fonde la réflexion.

Objectifs, révision de la littérature et méthodologie

Ainsi, le but du présent travail est de réaliser une étude sur les spectacles zooscénographiques³ dans la scène boulevardière parisienne entre 1800 et 1862, dates recouvrant l'existence du boulevard du Temple pendant le XIX^e siècle, tout en rendant compte de leurs spécificités. Il s'agit de s'interroger sur la construction de l'animalité dans la mise en scène et dans le champ textuel, au sein d'un des théâtres, le boulevardier, les plus massivement fréquentés à cette époque, afin de comprendre les éléments culturels qui se trouvent à leur origine. L'objectif est, donc, double. D'une part, à travers l'analyse des animaux, mettre en lumière la valeur d'un espace et d'un style théâtral qui s'avère être une radiographie de son époque, tant dans la pensée que dans les goûts esthétiques. Cependant, et malgré la vogue de récupération des études historiographiques du théâtre de boulevard (Corvin, 1989 ; Barot & Chirat, 1998 ;

³ Puisque le terme « zoopoétique », tel que défini par Anne Simon (2014), ne semble faire référence qu'au texte, parler de « zooscénographie », suivant la lignée proposée par Isabelle Martin (2007), permet d'ouvrir l'analyse au domaine du spectacle vivant.

Brunet, 2004 ; Yon, 2010), l'animal continue à être, à l'heure actuelle, le grand oublié. D'autre part, il s'agit de prouver que la présence d'animaux sur la scène atteste la remise en cause de certains des paradigmes régissant jusqu'alors la société française. Ce basculement traduit une quête identitaire de la part de cette dernière qui s'exprime dans différents domaines (scientifique, social, politique etc.) de manière simultanée.

Depuis les décennies 1960 et 1970, la question de l'animalité dans les sciences sociales et humaines est devenue un sujet de réflexion dont l'intérêt s'accroît de plus en plus parmi les chercheurs. Le nombre de travaux portant sur la relation homme-animal étudiée à partir de la littérature, premièrement dans les milieux anglo-saxons, puis dans les autres espaces européens, est de plus en plus considérable. Ainsi, dans le monde francophone, les études sur l'animalité débutent avec des travaux comme *Les animaux ont une histoire* (1984) du médiéviste Robert Delort. Cherchant à analyser le rôle de l'animal dans l'évolution des sociétés, Delort propose la première « zoohistoire » en décrivant l'animal historique à partir de ses représentations religieuses, symboliques ou imaginaires. Par ailleurs, le XV^e colloque de la société des historiens médiévistes, *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge* prend place à Toulouse en 1984. Comptant parmi ses participants des chercheurs comme Michel Pastoureau, ce colloque aborde les multiples figurations de l'animalité dans l'iconographie ou la littérature médiévales. Finalement, parmi les recherches qui constituent les origines de l'étude sociale et humaniste de l'animalité en France, se trouve le numéro monographique de 1997 de *Cahiers d'Histoire*, dirigé par Éric Baratay, ou encore l'ouvrage d'Élisabeth Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité* (1998). Nonobstant, entre les années 1980 et 1990, l'intérêt sur la construction culturelle des animaux ne s'est pas encore généralisé, les travaux recensés venant marquer en tant que précurseurs les futures approches et/ou perspectives sur cette discipline d'étude.

L'apogée des études animales dans la tradition française a donc lieu à partir des années 2000. C'est le cas des études portant sur l'animalité en littérature, qui affirment définitivement leur importance et commencent à se consolider en tant que discipline académique. En témoignent le séminaire organisé à l'université Paris Diderot, entre 2011 et 2012, *Frontières de l'humanité/frontières de l'animalité*. Organisé par Claude Millet et Paule Petitier, le séminaire aborde la question de l'animalité en littérature à

partir d'axes comme le dressage, l'hybridité, le darwinisme ou les insectes. Puis, le séminaire *Animal/humain : passages*, qui prend place de 2010 à 2012 à l'université de Saint-Étienne et qui est dirigé par Danièle Meaux et Jean-Pierre Mourey. L'animal dans la littérature contemporaine de langue française, mais aussi d'autres traditions comme l'anglophone, la question de l'animalité dans la pensée et la philosophie, les interactions homme-animal-machine ou l'animal et la musique, figurent parmi les axes explorés dans les journées de ce séminaire. Dans cette lignée se trouve le programme *Animalité* de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (2007-2010) dirigé par Anne Simon. Parmi les opérations menées dans le cadre de ce programme se situent la journée d'études sur *L'Animal dans l'œuvre d'Albert Cohen* ayant lieu en 2008 à l'université Paris 3, le colloque *Hybrides, monstres aliens et autres créatures dans la littérature des XX^e et XXI^e siècles* organisé à l'université de Londres le 9-10 septembre 2010 par Lucile Desblanche et assisté d'amont par Anne Simon, puis le séminaire multidisciplinaire *Mots/Animaux* dirigé par Anne Simon qui prend place à l'université Paris 3 entre 2008 et 2009. Le programme *Animalité* donne ensuite lieu à un de nouveau *Animots : animaux et animalité dans la littérature de langue française (XX^e et XXI^e siècles)* (2010-2014) fondé sur un partenariat entre le Centre de recherche sur les arts et le langage et l'EA (« Écritures de la modernité », université Paris 3). Dirigé également par Anne Simon, le projet se centre sur le rôle de l'animal et l'animalité dans la littérature de langue française dans le dernier siècle et dans l'actuel.

Par ailleurs, la prolifération des colloques autour de l'animalité souligne aussi la vitalité du débat tenu dans diverses institutions universitaires. Le congrès *L'Animal du XIX^e siècle* est organisé à l'université Paris Diderot en 2008 sous la direction de l'équipe « Littérature et civilisation du XIX^e siècle ». La question de l'animal dans l'histoire, la littérature, la politique, les sciences ou le spectacle est posée, les sessions débouchant sur la publication d'un volume éponyme, *L'Animal du XIX^e siècle* (2008), sous la direction de Paule Petitier. Remarquons autre colloque, *L'Animal et l'homme* coordonné par François Blary et Michel Biard et organisé par le Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, tenu à Rouen en 2016. Il s'articule autour de quatre axes, à savoir, l'exploitation et/ou sauvegarde de l'animal, l'animal comme sujet et/ou objet de loisir, sa dimension inspiratrice pour l'homme et sa valeur symbolique. Ces congrès sont quelques-uns des exemples parmi ceux qui peuvent être relevés.

Le nombre croissant de publications prouve à son tour l'intérêt que le sujet suscite et devient le principal moteur pour alimenter la réflexion sur l'animalité et les rapports entre hommes et animaux. Un grand nombre de ces publications traitent du statut de l'animal, parmi lesquels l'ouvrage posthume de Jacques Derrida *L'animal que donc je suis* (2006), *Le versant animal* (2007) de Jean-Christophe Bailly ou *Rousseau, l'animal et l'homme. L'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières* (2006) de Jean-Luc Guichet. En analysant le rôle de l'animalité dans la philosophie moderne et contemporaine, ou encore dans la pensée illustrée, l'animal regagne peu à peu une place souvent oubliée et couramment niée. Ressortent par ailleurs les travaux de Dominique Lestel portant sur le statut de l'animal-individu, son idiosyncrasie au sein de son espèce, dans *L'Animal singulier* (2004) et sur la place du thème animal dans les discours du pouvoir comme dans *Usages politiques de l'animalité* (2006). Nous trouvons également des ouvrages qui abordent la question animale à partir d'autres perspectives. Tel le cas de *L'Animal sur les planches au XVIII^e siècle* (2007) d'Isabelle Martin, dans lequel l'animal vivant dans les arts scéniques du XVIII^e, notamment les spectacles populaires, est le sujet abordé.

Dans la décennie de 2010, les interrogations autour du statut de l'animal, et par conséquent de la question de l'existence, continuent avec des travaux comme celui de Florence Bugart, *Une autre existence : la condition animale* (2012), ou encore avec le volume dirigé par Chapouthier, Coquio, Campos et Engélibert *La question animale. Entre science, littérature et philosophie* (2011). Ce dernier s'articule sur des thèmes variés qui passent par les cultures et les créations animales, l'éthique animale ou l'animal dans la littérature et l'histoire. En ce sens, la revue du *Dix-huitième siècle* consacre en 2010 son 42^e numéro à *L'animal des Lumières*. La figure animale est alors étudiée dans des domaines multiples comme la philosophie, la littérature et l'imaginaire, l'histoire, le droit ou la société, portant ainsi un regard multidisciplinaire sur son statut au XVIII^e siècle. Dans la lignée de l'éthique animale se situe *La cause des animaux* (2015) de Florence Burgat qui propose une réflexion sur des pratiques comme l'élevage ou l'expérimentation. Le changement dans la perspective par rapport aux bêtes est relevé par l'œuvre d'Éric Baratay *Le point de vue de l'animal, une autre version de l'histoire* (2012), dans laquelle l'auteur tient à mettre en lumière son rôle de sujet de l'Histoire. Finalement, parmi les publications portant sur la place de l'animal dans la

littérature se trouve *La Plume des bêtes. Les animaux dans le roman* (2011) de Lucile Desblache qui, ayant recours à des exemples d'œuvres anglophones et francophones, retrace la présence des animaux dans la littérature occidentale, ainsi que leurs significations.

Cependant, un certain oubli de la part des chercheurs du XIX^e siècle sur la question peut être relevé, lacune que Quentin Deluermoz et François Jarrige reconnaissent et tâchent de corriger en 2017 dans le numéro de la revue d'Histoire du XIX^e siècle, *La part animale du XIX^e siècle*. Avec le colloque et postérieur volume dirigé par Paule Petitier, *L'Animal du XIX^e siècle*, il s'agit des deux principales tentatives d'étude systématique de l'animalité dans un siècle où sa présence devient de plus en plus habituelle et où les découvertes scientifiques invitent à reconsidérer le statut des bêtes dans la société humaine. En effet, le XIX^e siècle n'est pas un siècle privilégié dans l'analyse de l'animalité, contrairement au Moyen Âge ou au XVIII^e siècle, et l'étude des figures animales dans le théâtre du XIX^e siècle n'occupe qu'une place marginale dans les ouvrages spécialisés. Il n'y a aucune mention de l'utilisation dramatique et/ou spectaculaire des animaux dans le numéro d'Histoire du XIX^e siècle. Le colloque (et plus tard le volume) *L'Animal du XIX^e siècle* réserve, quant à lui, une place à l'animal en spectacle. Cependant, il ne compte que cinq interventions sur trente-sept à ce sujet, dont trois seulement portent réellement sur l'animalité dans l'art dramatique. Toutefois, des colloques comme *Le Cheval et la gloire dans le spectacle vivant* qui s'est tenu à Paris en 2008 et des articles comme celui de Vilmer « Animaux dans l'art contemporain : la question éthique » (2009), qui se questionnent sur l'animal scénique et/ou sur les implications éthiques liées à son utilisation, montrent une préoccupation croissante pour la présence et la valeur de l'animalité dans les arts du spectacle.

Le XIX^e siècle est ainsi caractérisé par la remise en cause des modèles et paradigmes opérant jusqu'alors pour décrire, comprendre et appréhender le monde. Étudier l'animalité à cette période de l'Histoire n'est donc pas une décision banale. Alors que les hommes et les femmes de l'époque étaient pris au cœur d'importantes mutations sociales et politiques, le XIX^e siècle est pour l'animalité l'avènement d'une réflexion profonde, qui saisit les préoccupations de la société, et par conséquent, de

l'humain. La naissance des premières sociétés protectrices des animaux, l'approbation de la loi Grammont en 1850 et la popularisation des animaux domestiques parmi la bourgeoisie européenne, témoignent de l'importance du siècle pour le statut et la compréhension d'une animalité qui cesse de nous être étrange. De même, le choix du Boulevard, et par extension des genres théâtraux et spectacles visuels qui s'y produisaient, est également motivé. Le boulevard du Temple s'affirme en tant que scène-laboratoire qui, malgré l'exercice de la censure, s'avère bien plus flexible que les théâtres officiels. Ces derniers, plus fortement sujets au texte et à la mise en scène classiques, ainsi qu'à la déclamation, sont notablement plus rigides que le théâtre de boulevard. *A contrario*, les salles qui siégeaient à cet emplacement paradigmatique de la vie théâtrale parisienne sont plus perméables aux anxiétés du public auxquelles elles tâchent de donner réponse.

Du fait de ces circonstances historiques qui entourent le boulevard du Temple, le corpus analysé se situe entre les années de fonctionnement de ce dernier (1800-1862). Uniquement deux œuvres, *La Prise de Maka, au Sénégal* (1866) et *Les Six parties du monde* (1877), se trouvent hors de cette chronologie, et par extension, de l'espace géographique du Boulevard. La décision de les inclure parmi les pièces conformant le corpus vient du fait qu'elles permettent d'étendre et de renforcer l'argumentation autour des débats « raciaux » et de catégorisation de l'homme qui s'intensifient après la première publication des thèses darwiniennes. Notons que la traduction française de *L'Origine des espèces* (1859) par Clément Royer ne voit le jour qu'en 1862, c'est-à-dire, la même année que le boulevard du Temple est percé. Ainsi, ces pièces permettent de renforcer certaines analyses proposées, tout en maintenant la prépondérance de pièces représentées dans l'étape chronologique désignée. En limitant à deux, sur un total de trente-cinq pièces, le nombre d'ouvrages qui dépassent la date clé de 1862 l'on garantit donc la valeur qualitative et quantitative du corpus.

Finalement, le choix des pièces sur lesquelles se fonde l'argumentation de ce projet est principalement déterminé par les animaux qui y sont présentés. Ceci s'explique dans la mesure où ces derniers sont les principaux actants qui seront tenus en compte dans cette analyse. En conséquence, les acteurs-animaux doivent véhiculer les éléments et valeurs participant à la construction des notions sur lesquelles s'articule

l'étude. Ainsi, c'est parce que le concept d'empire reste associé à sa construction nationale et coloniale, qu'il est essentiellement symbolisé par les chevaux et les animaux exotiques. De son côté, le singe et ses dérivés, du fait de leur pertinence et légitimité dans ce débat, s'imposent comme les principaux actants scéniques à travers lesquels aborder les questions en rapport avec les théories sur les origines animales de l'humanité. Finalement, les chiens et les oiseaux, en raison de leur ancrage dans la société bourgeoise surgie après l'éclat révolutionnaire et leur identification avec cette classe, s'avèrent les figures animales les plus aptes pour se pencher sur les notions de classe et de genre. Chacun de ces axes et groupes animaliers sera postérieurement analysé en autant de chapitres différents.

Pour démontrer l'influence qu'exercent les planches sur le public et vice-versa, le premier chapitre de cette étude s'inspire méthodologiquement de la sociologie du théâtre. À partir de données historiques, sans pour autant nous limiter à leur simple systématisation, l'objectif est l'analyse du rôle de l'animal vivant dans l'évolution des pratiques culturelles et théâtrales. Il s'agit, en outre, de relever les éléments clés qui ont participé à la naissance et popularisation, les trois premiers tiers du XIX^e siècle, de genres hybrides essentiellement fondés sur le recours à l'animalité. Revenir sur les pratiques scéniques du siècle précédent qui ont motivé une telle présence animale, ainsi que sur les événements historiques qui les ont façonnées, permet de mieux comprendre l'utilisation de l'animal sur les planches du boulevard du Temple.

Ainsi, comme les ouvrages d'Émile Campardon (1877) le relèvent, l'histoire du théâtre de la foire le place en opposition aux troupes et théâtres officiels, se heurtant à la censure jusqu'à sa progressive disparition en faveur de l'espace urbain du boulevard du Temple. L'étude de l'animalité met ainsi en lumière une réorganisation de la cartographie théâtrale de Paris. Le déplacement d'artistes et de formats scéniques se produisant des foires au boulevard du Temple, qui commence alors à consolider son importance. Toutefois, et poursuivant la présence d'animaux vivants sur les planches, il est possible de parler non de réorganisation au singulier mais de réorganisations au pluriel. La disparition des salles qui accueillent les genres spectaculaires étudiés dans notre corpus, puis leur intégration définitive dans le cirque, coïncident en effet avec les changements apportés par l'urbanisation haussmannienne. Ainsi, l'analyse des figures

animales dans les arts scéniques jusqu'à la décennie de 1860 met en lumière deux moments clés dans l'organisation spatiale et géographique des théâtres et spectacles de Paris, se constituant en destin privilégié puis en localisation délaissée.

De même, l'analyse des figures animales dans la dramaturgie boulevardière confirme la vitalité créatrice et innovatrice des établissements qui siégeaient à cet emplacement. Formés à partir de l'hybridation entre le cirque et le théâtre, les genres qui composent le corpus de ce projet en sont l'exemple notoire. Nous étudierons également comment le texte commence à céder la place au spectaculaire, à la mise en scène, avec le recours itératif à l'animal vivant. Celui-ci participe et résulte de l'édification du théâtre de boulevard en une industrie à part entière, puis en un art de masses. Par ailleurs, le traitement de l'animalité dans le théâtre permet de pousser la réflexion sur le rapport homme-animal et de mettre en lumière les débats sociaux sous-jacents à la conception des spectacles zooscénographiques.

Ainsi, les trois autres chapitres qui complètent le projet s'inscrivent dans la lignée des études animales⁴ ou *animal studies* ayant pour principal objectif de mettre en valeur la multiplicité des mécanismes par lesquels l'animalité est pensée et représentée sur la scène du Boulevard au XIX^e siècle. Du fait de la transversalité de l'étude des figures animales – la littérature rassemblant des disciplines et méthodologies diverses – notre approche s'inspire de la « zoopoétique », telle que définie par Anne Simon, à savoir,

[comme] une approche littéraire des textes fondés sur un renouvellement des interfaces avec des disciplines relevant des sciences humaines et sociales, tout comme des sciences du vivant. Son objectif est de mettre en valeur la pluralité des moyens stylistiques, linguistiques, narratifs, rythmiques et thématiques, que les écrivains mettent en jeu pour restituer la diversité des comportements, des affects et des mondes animaux, tout comme la richesse des interactions entre bêtes et humains (2014, s/n).

La démarche théorique que ce concept offre du texte littéraire nous incite à ajouter le spectacle comme élément produisant un savoir concret sur la pensée de l'époque à

⁴ Nous retenons la terminologie « d'études animales » en accord avec la proposition faite par des spécialistes comme Anne Simon, cette dernière dans le site web de *Carnet de zoopoétique*, et qui est en train de se généraliser, comme en témoigne le colloque *Les études animales sont-elles bonnes à penser ?* tenu les 8-10 novembre 2017 à l'université de Strasbourg.

propos des animaux. Il est donc possible de conclure que le croisement avec des approches différentes enrichit et élargit les interprétations possibles de l'œuvre littéraire et théâtrale. Tout en tenant compte du contexte dans lequel elles ont été produites, cette diversité de perspectives permet de proposer une analyse profonde, aussi bien de la pièce que de la figure animale.

Ainsi, l'étude, à proprement parler, des représentations animalières du Boulevard dix-neuviémiste comprend une première approche s'inscrivant dans le cadre du post-colonialisme où l'animal est abordé en tant qu'instrument d'exotisme et d'orientalisme. Une deuxième approche biologique dans laquelle l'étude de l'animalité est faite en tenant compte des théories transformistes ou évolutionnistes et de leurs transferts sur le plan social. Enfin, une dernière approche sur des postulats marxistes analyse la figure animale comme corollaire sémiotique d'une classe sociale déterminée. Le choix est induit par la réalité d'un siècle qui débute avec un changement violent de régime politique et social, puis une forte instabilité qui marque les diverses sphères de la société. Le début du XIX^e siècle offre ainsi le sentiment d'une Histoire accélérée et insaisissable, où les bouleversements continuels, fruit des progrès scientifiques ou techniques, permettent de conclure que ce siècle est avant tout dominé par une quête identitaire. Cette identité, voire identités (impériale-nationale, biologique et de classe), façonnées sur des plans différents, dans des espaces multiples et à travers des idéologies et théories provenant de domaines divergents, imposent cette approche transversale et plurielle.

Le deuxième chapitre est donc dédié à l'influence de l'impérialisme dans cette incessante quête identitaire. La construction des États-nations en Europe s'accompagne, dans certains cas comme en Grande Bretagne et en France, de leur constitution parallèle en empires. Les contacts entre l'Orient et l'Occident s'intensifient et se diversifient avec les voyages, puis vient l'implantation d'une administration coloniale, qui rapproche définitivement les deux réalités. La place centrale de l'Orient et des orientaux dans l'édification d'une identité occidentale engendre la prise de conscience de l'existence d'une « occidentalité ». Il convient par conséquent d'étudier dans quelle mesure la spectacularisation de l'animal contribue à créer cette occidentalité. En effet, la prolifération d'espèces animales exotiques, tels que les éléphants, les lions, les tigres ou

les panthères de pièces comme *L'Éléphant du roi de Siam* (1829-1861) et *Les Lions de Mysore* (1831), servent à affirmer le pouvoir économique, social et symbolique de l'empire qui les rapporte jusqu'en Occident. Cette idéologie régit les rapports de l'Occident et les occidentaux avec leur(s) altérité(s) géographiques, sociales, voire chronologiques⁵. Elle se fonde, comme le signale Edward Said (1980), sur l'asymétrie de forces entre les acteurs concernés et sert comme modèle pour d'autres idéologies et/ou paradigmes qui reproduiront ce même système asymétrique. Ainsi, analyser l'état actuel et passé du sujet ne peut se faire qu'en dévoilant les moyens par lesquels l'Occident représente et *se représente* l'altérité ou, autrement dit, en déchiffrant les mécanismes d'appréhension déployés pour aller à l'encontre de l'*autre*.

La convergence des éléments constitutifs des identités *autres*, – orientale et animale –, et l'active participation de l'animalité dans le projet impérial invite donc à une interprétation post-coloniale des pièces de théâtre et des figures animales. De ce fait, il s'agit de déterminer les stratégies aussi bien linguistiques que théâtrales à travers lesquelles l'animalité participe de la construction et de la transmission des idées, stéréotypes et images qui définissent l'altérité. En ce sens, les spectacles animaliers se relèvent déterminants dans la compréhension des notions d'exotisme, d'orientalisme et d'occidentalité, capitales dans les théories postcolonialistes. L'étude s'appuie pour ce faire sur les travaux d'Éric Baratay (2004), d'Antonia Losano (2017), de Jonh Miller (2012) ou de Jonh MacKenzie (2011). Ces derniers explorent aussi bien la notion d'exotisme ou d'empire dans la mise en scène de l'animal, que la performativité de ce dernier ou la construction des empires et nations européennes, ainsi que leurs rapports avec la société. En effet, l'ouvrage canonique d'Edward Said *Orientalism* (1980) sert de modèle indispensable à cette analyse.

Ainsi, la première partie de ce chapitre est dédiée à l'esthétique de l'exotisme, un des éléments fondamentaux de la construction et de la transmission de l'impérialisme. Les pièces de théâtre composant le corpus de travail abordent la représentation de l'*autre* à travers la construction discursive et visuelle propres au genre théâtral, notamment par la présence d'animaux vivants sur les planches. Ces derniers

⁵ L'animal oriental ou exotique apparaît ainsi comme un souvenir, un « lieu de mémoire » (Nora, 1984-1992) de notre état sauvage.

sont le principal outil, mais aussi le plus novateur, dans la construction visuelle de l'altérité dans ces pièces et spectacles. Les figures animales, en tant qu'actants théâtraux, véhiculent la transcription de cette réalité exotique, avec la stéréotypisation et archétypation de l'opposé de soi. De même, la présence de l'animal vivant sur les planches – qui répond aux attentes d'un public avide d'originalité – témoigne de sa valeur rénovatrice au sein de la mise en scène théâtrale. Son apparition au sein des spectacles zooscénographiques est donc la preuve de l'évolution du théâtre de boulevard qui, à la suite de l'industrialisation théâtrale, tend, comme l'affirme Ignacio Ramos-Gay (2004), à faire du public le principal moteur de création.

La deuxième partie du chapitre analyse la construction de trois images prototypiques de l'altérité orientale pendant le XIX^e siècle français, notamment à partir de la décennie de 1830. Tout comme Edward Said soutient dans *Orientalism* (1980), ces caractérisations sont le fruit de l'homogénéisation des réalités, des sociétés et des individus *autres*. Ceci résulte, en dernière instance, dans la définition de soi. Le caractère orientaliste des portraits offerts par des pièces comme *Dgenguiz-Kan ou la conquête de la Chine* (1837) ou *Les Massacres de la Syrie* (1860) met en lumière la place centrale de la notion d'animalité. En effet, c'est à partir de cette notion que s'articulent les représentations, positives ou négatives, de l'altérité. Ainsi, la figures du bon sauvage, celle du barbare et celle de la bestialisation, comme représentations archétypiques de l'*autre*, prennent comme point de départ une altérité à essence animale. L'animalité devient donc un pilier fondamental de la démarche impérialiste, qui emploie cette notion pour rabaisser, et, par conséquent, soumettre tout ce qui s'érige en opposition à l'Occident et aux occidentaux. Comme le soutient Gilles Manceron (2003), elle est également à l'origine de la justification et de la légitimation de la colonisation en tant que mission sociale et civilisatrice, libérant ces sociétés par la présence occidentale qui les fait évoluer. De ce fait, la construction textuelle de l'altérité se fait par le biais de concepts comme la sauvagerie ou le sous-développement, les idées de progrès et de civilisation représentant les peuples occidentaux. En conséquence, les exercices de dressage et/ou de domptage, dont les protagonistes sont les différentes figures de l'altérité animale, symbolisent la domination de l'Occident sur l'Orient et les orientaux. Tel est le cas de *La Fille de l'émir* (1839) et *Le Lion du désert* (1839), pièces dans lesquels la soumission de l'animal par l'homme devient une métonymie de

l'asservissement des altérités représentées. C'est donc à travers l'exhibition de l'animal, comme le reconnaît Ignacio Ramos-Gay (2015b), que se construit le corps biopolitiquement correct occidental. Il est donc possible d'affirmer que les animaux vivants, s'avèrent essentiels dans la consolidation du discours impérialiste, qui gagne alors en cohérence et en consistance.

Finalement, l'adaptation de l'idéologie impérialiste à la scène boulevardière se fait de la main de la construction nationaliste. L'identité qui en résulte est en rapport non avec la notion de civilisation – occidentale – mais avec la patrie à laquelle l'on appartient. La France et la francité se construisent donc en opposition à l'altérité orientale, mais aussi à travers la confrontation aux *autres* nations et empires occidentaux, comme la Grande Bretagne. Les héros nationaux protagonistes d'une Histoire dès lors devenue commune à tous les Français viennent renforcer le lien indispensable qui unit nation et société à travers ce qu'Evelyne Ertel (1977) a décrit comme « pacte implicite spectacle/auditoire ». Participant de la catharsis théâtrale, cette société est de ce fait projetée sur des événements qui ne sont plus exogènes mais endogènes à son histoire. En effet, l'animalité s'avère un des éléments clés dans la construction d'un spectacle fondé sur le pathétisme et l'héroïsme, donc capable de créer cette « sensation ». Tel le cas de *La Pucelle d'Orléans* (1813) ou *La Barrière de Clichy* (1851) dans lesquels l'effet produit par les événements de l'Histoire qui sont mis en scène s'accroît de la présence substantive de chevaux sur les planches. Par ailleurs, l'animal participe à l'édification textuelle de l'Histoire, ce qui garantit l'identification de l'auditoire avec la scène. *La Prise de la Bastille* et *Le Passage du Mont Saint-Bernard* (1830) ou *Austerlitz* (1837), sont autant d'exemples du recours à l'animal dans la représentation d'épisodes de l'histoire nationale qui confirment son inclusion dans la narration de celle-là.

La fin du chapitre met ainsi en lumière un nationalisme et un impérialisme qui résultent de la même préoccupation tout au long du siècle, à savoir, celle de la quête identitaire. Les portraits des altérités européennes, comme en témoigne le drame historique *Le Soldat de la République* (1835), se construisent autour de la notion d'animalité, sur le modèle déjà mis en place avec l'Orient. Positives ou négatives, les images de ces *autres* insistent sur le lien entre animalité et altérité, la première devenant

un trait inhérent et constitutif de la seconde, qu'il s'agisse du bon sauvage, du cruel barbare ou de l'*autre* bestialisé/animalisé, occidental ou oriental. Envisager les relations entre sociétés européennes à partir des théories postcolonialistes permet de conclure, à la lumière de stéréotypes identiques dans les diverses pièces de théâtre, que l'impérialisme tient plus de celui qui le produit que de celui qui y est décrit (Ramos-Gay, 2015b : 182-183). Avec les thèses saidiennes, notre objectif est de mettre en lumière le rôle capital de l'animalité dans la construction et l'application de la notion d'empire, tant dans les territoires colonisés que dans la métropole elle-même.

L'impérialisme participe certes activement à la construction identitaire du Français du XIX^e siècle, et ce notamment à partir de la décennie de 1830 coïncidant avec la colonisation emblématique de l'Algérie. Par effet miroir, les théories propres aux sciences naturelles jouent un rôle capital dans cette quête. L'impact des thèses qui soutiennent une origine animale de l'humanité est notable, car elles aboutissent ensuite au questionnement des rapports entre les hommes et la nature, mais aussi entre les hommes eux-mêmes. En définitive, les théories sur le caractère transformationnel de la vie visent une (re)définition de l'identité de l'homme, qui prend désormais en compte l'essence animale que l'humain renferme. Ainsi, la prolifération des singes et des figures hybrides, qui tiennent autant de l'homme que de l'animal, est une des preuves principales de la portée et des conséquences des postulats lamarckiens dans la société de l'époque. *Lapeyrouse ou le voyageur autour du monde* (1810) ou *Les Éléphants de la pagode* (1845), qui mettent en scène de vrais singes, ou encore *Les Deux Jockos* (1825), qui a recours à la fois à l'animal et à la figure liminaire, sont quelques exemples de la popularité de ces spectacles, mais surtout des animaux, vrais ou imités.

Ainsi, les représentations zooscénographiques étudiées à partir d'une approche biologique mettent en lumière l'importance grandissante du domaine scientifique, qui devient le mécanisme légitimateur d'un système et d'une organisation du vivant essentiellement inégalitaires. À cet égard, notre objectif est, d'une part, d'insister sur l'influence réciproque entre théâtre et société. Cette dernière est soulignée par l'émergence de ces pièces de théâtres dans les premières décennies du XIX^e siècle, et ce jusqu'au début du dernier tiers du siècle, qui témoignent de l'existence d'un débat scientifique et social. En conséquence, le théâtre ne se fait pas écho seulement des

préoccupations de la société de l'époque, mais il participe également dans le débat lui-même en rendant possible de véhiculer ces idées au grand public. D'autre part, il s'agit de montrer les connexions entre ces postulats théorico-scientifiques et la reconfiguration des rapports sociaux, mais aussi des rapports entre animaux (humains et non humains). Pour ce faire, dans ce troisième chapitre nous aurons recours à des études dans la lignée de ceux de Georges Canguilhem (1960), Daniel Becquemont (1992 ; 2004), André Pichot (1993) ou André Demailly (2008) qui abordent l'explication de la biologie et de ses notions clés, mais aussi des rapports et de son influence dans la société. Dans le but de proposer une interprétation en accord avec les théories scientifiques, pseudoscientifiques et/ou sociales qui dominent le panorama français après 1825, la bibliographie primaire essentielle est aussi recensée. Buffon (1800-1801), Lamarck (1809) ou Darwin (1871) se situant parmi les plus remarquables.

L'analyse des spectacles zooscénographiques du Boulevard montre la répercussion sociale du débat scientifique concernant la parenté homme-animal, mais elle confirme également la préoccupation grandissante de la société quant au processus d'hominisation. Intégrée dans la chaîne du vivant, au moins dès le XVIII^e siècle, l'espèce humaine perd de plus en plus nettement une singularité que l'européen blanc tâche de conserver pour lui seul. À partir de 1825 avec l'éclosion du débat transformiste, et s'intensifiant après la décennie de 1860 avec l'apparition des théories darwiniennes, la question se penche, comme l'indique David T. Goldberg (2014), sur les traits et caractéristiques qui font de « l'homme un homme ». En conséquence, il s'agit de déterminer dans quelle mesure chaque individu et/ou chaque société respecte une norme dont le modèle est précisément représenté par l'homme blanc. Les représentations animalières attestent que la prise en considération de tel processus, construit sur le paradigme taxonomique animal, est à l'origine de la hiérarchisation des animaux humains en « races » inférieures et supérieures. Dans son discours sur *Les fondements de la politique coloniale* prononcé le 28 juillet 1885, Jules Ferry lui-même fait référence à cette dichotomie qui marque le point central de son argumentaire de défense de la colonisation française.

Le caractère ascensionnel et la tendance à la complexification des êtres vivants de cette chaîne imposent donc une catégorisation qui sera également appliquée en

termes de classe. Des œuvres comme *Jocko ou le singe du Brésil* (1825) soulignent les glissements continuels, voire la mise en équivalence de tous ces êtres placés à la base de leurs hiérarchies respectives. En conséquence, les animaux, les personnes de couleur et les classes moins privilégiées s'affirment dans ces représentations comme synonymes, leur interchangeabilité étant déterminée par une caractérisation analogue. Les concepts de sauvagerie et de bestialité d'une part et ceux de civilisation et de culture d'autre part, s'articulant à partir de la confirmation ou de la négation de la notion d'animalité, continuent à régir les rapports avec les altérités mises en scène. Cependant, si auparavant l'animalité était requise pour soumettre l'*autre(s)* par un rabaissement discursif et performatif qui opérait notamment sur le plan symbolique, les nouveaux paradigmes scientifiques ajoutent et diversifient les modes de domination. L'idée d'une dégénérescence réelle de l'homme à travers l'animal et/ou les animalisés est abordée dans ces représentations théâtrales. Par exemple, dans *Les Deux Jockos* (1825), le personnage hybride (biologiquement et socialement), sert à la fois de soutien et de questionnement des hiérarchies mises en place.

Ainsi, l'apparition sur scène de Mazurier-Jocko en 1825, la même année de la cristallisation de la controverse entre les partisans du fixisme⁶ et ceux du transformisme, puis l'essor de différentes figures liminaires construites sur l'image de ce personnage, confirment la nécessité de cette approche. Représenté par l'acrobate Charles-François Mazurier au théâtre de la Porte Saint-Martin, la trame de *Jocko ou le singe du Brésil* (1825) est inspirée à son tour de *Jocko, anecdote détachée des Lettres inédites sur l'instinct des animaux* (1824) de Charles Pougens. Le drame de Gabriel Lurieu et Edmond Rochefort met en scène un grand singe, communément associé au chimpanzé, dont l'anthropomorphisation le fait émerger en chaînon manquant des théories scientifiques. Le caractère dévoué de Jocko envers son maître Fernandez le rapprochant, par le biais de la notion d'antériorité, de la figure du « bon sauvage ». L'habileté de Mazurier dans la performance simiesque renforce le caractère liminaire du personnage et garantit son succès, celui de la pièce, voire de Mazurier lui-même. La popularité du

⁶ Ces concepts ainsi que ceux qui suivent en rapport avec des courants théoriques des sciences naturelles durant la première moitié du XIX^e siècle, autres se référant à des postulats pseudoscientifiques, à savoir, fixisme, transformisme, polygénisme ou physiognomonie, sont définis et abordés en profondeur dans le chapitre 3 de cette étude, dédié à l'animal et l'évolutionnisme.

personnage est à son apogée et naît alors la mode des Jockos et « à la Jocko » évoquée par Pierre Larousse dans son *Grand dictionnaire du XIX^e siècle* (1866-1877).

Ainsi, la prolifération de pièces théâtrales inspirés de *Jocko*, de singeries, la superposition des altérités en fonction de l'échelon qu'elles occupent dans les différentes organisations symboliques ou le danger de l'involution par l'animalité, ne peuvent être compris que s'ils sont considérés dans le contexte d'une révolution scientifique. En effet, cette dernière aboutit à la modification des mécanismes régissant la nature et la société. Tout comme dans le cas précédent, l'animalité est considérée tant dans sa construction discursive que dans sa représentation scénique, dominée par des acteurs/danseurs sous un travestissement simiesque. C'est d'ailleurs en ce sens que s'explique l'essor des théories raciales, des courants comme le polygénisme, la physiognomonie ou encore les thèses malthusiennes sur la concurrence et/ou la lutte pour la survie, qui s'exportent au contexte du social, comme en témoignent les pièces du corpus. La présence de ce troisième chapitre s'explique donc grâce à deux raisons principales. D'une part, il s'affirme comme le fondement théorique des préjugés et stéréotypes que l'impérialisme mobilise dans la représentation des altérités humaines et animales. D'autre part, il introduit certains des éléments clés qui déterminent le changement progressif du statut de l'animal. Il abandonne ainsi au cours du siècle son statut de machine pour gagner celui d'être sensible⁷. Cette transition s'avère être le point de départ de nombreux concepts, images et réalités analysées dans le dernier chapitre de ce travail.

Après l'analyse de la réorganisation des paradigmes relationnels entre société orientale et occidentale, puis entre humanité et nature, il reste à déterminer les stratégies qui articulent et régissent ces rapports au sein même de la société française qui émerge après la Révolution. Ainsi, le quatrième chapitre est dédié à l'étude des rapports entre l'animalité et les constructions de genre et de classe, deux notions qui complètent les voies principales à partir desquelles est menée la quête identitaire antérieurement mentionnée. Le but de cette dernière partie est d'observer la participation des figures animales dans l'édification textuelle et scénique du système patriarcal, ainsi que dans sa

⁷ Une explication plus approfondie à propos du passage du statut d'animal-machine à celui d'animal sensible est offerte tout au long des chapitres 3 et 4 du présent projet.

consolidation en tant que structure sociale privilégiée, notamment par l'élite bourgeoise. Cette interrelation entre la construction de classe (qui fait de la bourgeoisie la classe dominante) et les constructions de genre (les prototypes de féminité et masculinité dominants à l'époque étant ceux que la nouvelle élite répand), nous a mené à considérer conjointement ces constructions. En prenant comme référence les études de Donna Haraway (1989) ou de Martin A. Danahay (2007), l'analyse des pièces de théâtre composant notre corpus permet de mettre en lumière la place centrale de l'animalité dans les notions de classe et de genre et l'association de certaines espèces, voire d'individus animaux, avec ces notions. Ces individus-animaux sont ceux qui de par leur individualité dépassent les bornes de son espèce, tels les animaux de compagnie qui prennent un nom propre qui les singularise. C'est le cas de Dragon dans *Le Chien de Montargis ou la forêt de Bondy* (1814), de Lion dans *Les Chiens du Mont Saint-Bernard* (1838) ou encore de la pie Margot de *La Pie voleuse ou la servante de Palaiseau* (1815).

La présence exclusive d'animaux domestiques, notamment chiens et oiseaux, détermine déjà un des premiers éléments clés dans la mise en place du patriarcat, à savoir, l'opposition entre sphère publique et privée. Notons que cette dichotomie est, à son tour, le résultat de l'influence de l'industrialisation, qui prône la spécification des espaces en fonction du sexe. L'objectif est de montrer l'identification profonde de tous ces *autres* à l'animalité, et plus précisément les femmes et les classes populaires, qui sont placées en tant qu'altérités d'un modèle d'humanité représenté par l'européen blanc, et plus concrètement, l'homme bourgeois.

La première partie de ce chapitre est donc consacrée à la révision des principes bourgeois véhiculés par les figures animales. Comme le signale déjà Daumard (1990 : 248-249), ces principes font en effet partie des piliers fondamentaux de la construction de la bourgeoisie, qui va au-delà du capital économique traditionnellement utilisé pour délimiter cette classe sociale. Le parcours lié aux changements introduits par l'industrialisation, et par conséquent, par le système capitaliste, explique les raisons qui se trouvent à l'origine d'une profonde reconfiguration sociale. Ainsi, l'émergence de la culture du travail, puis l'affirmation du mariage comme institution constitutive de la famille, sont étudiées à travers une perspective qui propose de mettre en lumière leur

valeur au sein des catégories de classe et de genre. L'animalité devient le mécanisme clé pour représenter l'importance du mariage comme élément fondateur de la société bourgeoise. De la permanence à l'état animal caractérisant les femmes qui refusent leur rôle d'épouse représentée dans la pièce *L'Oiseau de paradis* (1856), à la cage aux oiseaux comme image du foyer et symbole de protection, tel le cas de *Les Éléphants de la pagode*, les figures animales permettent une exploration profonde de cette institution. De son côté, le « chien gardien », rôle joué entre autres par Émile dans *Le Chien des Pyrénées* (1842), devient une image récurrente de la construction et de la protection de l'unité familiale, devenue le microcosme d'une société qu'elle incarne et représente. Finalement, le recours aux animaux de labour, que ce soit discursivement ou visuellement, comme acteurs principaux ou secondaires, voire comme éléments accessoires, permet de mettre en scène puis de transmettre un culte du travail propre à la société bourgeoise dix-neuviémiste.

Après avoir étudié les valeurs associées à la classe, permettant de préfigurer d'autres valeurs liées au genre, nous analyserons les principaux éléments à l'origine des identités masculine et féminine dans la société française de la première moitié du XIX^e siècle. La logique binaire, exclusive et asymétrique, se traduit dans ce cas par la promotion de la théorie de la domesticité et/ou de la séparation des sphères du public et du privé. Influencée par les transformations des systèmes de production, la société bourgeoise tient à accorder son propre espace à chaque partie du binôme homme-femme, presque exclusif. Il est ainsi possible d'affirmer, avec Hilde Heynen (2005), que cette différenciation influence et résulte de leur construction identitaire. Les représentations animales au théâtre de boulevard insistent donc sur une dislocation spatiale qui confronte la place publique à la sphère du privé et, finalement, le masculin au féminin. Cette confrontation se matérialise textuellement et scéniquement par le recours à des figures animales qui, elles aussi, reproduisent telle dichotomie. De nouveau, les concepts de sauvagerie/bestialité et de civilisation/culture sont les principaux vecteurs des images proposées pour confronter l'espace public et le privé. La civilisation – synonyme de domestication – et la bestialité articulent donc les représentations d'une animalité qui, dans le premier cas, se présente sous la forme d'animaux de compagnie populaires, et, dans le second, par le biais d'espèces sauvages. La progression dans la considération de l'animal est notable. Cette répartition des

espaces en fonction du genre, consolide la création d'identités masculine et féminine opposées et reprend l'asymétrie de forces que d'autres théories et/ou idéologies appliquaient à des acteurs différents. L'image de chaque espace déterminant et influençant la caractérisation de l'homme comme sujet actif et de la femme comme sujet passif, voire objet. L'agentivité (Butler, 2004) devient désormais capitale dans la configuration des identités, mais surtout dans le choix des figures animales associées et représentatives de celles-là. Le chien s'affirme de ce fait comme symbole animal d'une masculinité agressive, mais capable d'agir comme en témoigne Dragon *Le Chien de Montargis*. La fragilité des oiseaux retenus en cage, telle la pie de *Les Éléphants de la pagode*, évoquant de leur côté la passivité d'une féminité qui a besoin d'être protégée.

C'est par ailleurs cette logique de contraires absolus qui soutient la domination de l'une des parties concernées, celle qui régit les relations en termes de classe. Louanges à l'ordre établi, les spectacles zooscénographiques s'avèrent un renforcement, sinon une défense, du système patriarcal mis en place, puis d'une classe bourgeoise qui s'affirme comme élite. L'animalité, notamment la figure du canidé qui devient la métonymie de bourgeois, apparaît comme protectrice d'un *statu quo* qui garantit le pouvoir de l'élite bourgeoise face à de multiples menaces. Attaché à l'idée de foyer, de protection et de sécurité de ce qui est familier, le chien s'affirme comme l'*alter ego* animal du bourgeois qui lutte contre une aristocratie anachronique. L'association opère également du fait que le chien est considéré l'animal symbolique des classes populaires par opposition à la noblesse et à l'aristocratie qui s'identifient à la figure du cheval. D'un autre côté, la bourgeoisie travaille pour rendre possible sa différenciation de la classe populaire sauvage, puis tous ces « hors norme » qui vont à l'encontre du système.

De ce fait, l'analyse des pièces de théâtre du corpus cité permet de montrer que la société du XIX^e siècle, réadapte le statut de l'animal à un contexte nouveau. En ce sens, le point d'inflexion se situe vers la moitié du siècle, notamment avec la création en 1845 à Paris de la SPA (Société Protectrice des Animaux) et avec la mise en place de la loi Grammont en 1850. Ainsi, bien que la conception utilitariste de l'animal propre à l'idée cartésienne soit toujours en vigueur, la parenté homme-animal rapproche biologiquement le premier du second. Or, en dépassant son simple rôle utilitaire, l'animal est réintégré dans la réalité sociale de l'homme. Ce virage vers le statut

d'animal sensible explique l'identification de la bourgeoisie par l'animalité (et réciproquement), ou la masculinité par le canidé, ainsi que leur présence comme gardiens des valeurs et des institutions fondatrices de la société bourgeoise.

Cette approche pluridisciplinaire, sous l'axe commun des études animales, montre combien les images et les concepts analysés tout au long du projet, s'articulant autour de la quête identitaire qui traverse le siècle, sont des constructions artificielles. Ainsi, dans la même mesure qu'Edward Said (1980) parle de l'Orient en tant que création occidentale, il est possible d'affirmer que la francité, et en générale, toute identité nationale est, comme le montre bien Jonh MacKenzie (2011), le résultat d'un processus analogue. Ces origines culturelles et sociales peuvent être également témoignées dans les binômes opposant masculinité à féminité, élites à classes populaires, ou encore dans la confrontation animal humain *versus* animal non-humain.

En conclusion, nous proposons en premier lieu de reconsidérer la place de l'animalité au sein des soixante premières années du XIX^e siècle qui correspondent à un espace théâtral déterminé ainsi qu'à une écriture dramatique spécifique. À travers la récupération et la revendication d'un panorama zooscénographique extrêmement vital, créatif et productif, nous visons à mettre en lumière sa participation récurrente, sinon obsessive, dans l'Histoire. Puis, il s'agit de déconstruire les stéréotypes et idées reçues qui ont traditionnellement déterminé les rapports entre l'homme et la nature, entre les hommes eux-mêmes ou entre les différentes classes sociales et les genres. L'analyse des représentations animalières dans le contexte historique, social, économique et politique voire philosophique dans lequel elles sont produites, révèle le caractère arbitraire d'un système fondé sur l'asymétrie de forces des acteurs mis en rapport, qui se solde invariablement par la domination d'une des parties sur l'autre. Souligner les intérêts et les événements concrets qui permettent et impulsent de telles constructions sociales et symboliques met en lumière qu'il s'agit, non pas des réalités, mais d'interprétations de celle-là. Autrement dit, la compréhension et l'appréhension des mécanismes mis en jeu dans la construction des concepts abordés dans cette étude confirme le rôle clé de la littérature dans l'élaboration d'un discours symbolique qui soutient et légitime les idées dominantes d'une période historique déterminée.

DE LA FOIRE AU BOULEVARD DU CRIME

1. DE LA FOIRE DE TURCO AU BOULEVARD DE MLLE DJECK

1.1 Aux origines du Boulevard animalier : la foire

Ménageries, foires, collections privées, jardins zoologiques, montreurs d'animaux... les lieux et formats de mise en scène de l'animalité sont multiples et divers dans le Paris du début du XIX^e siècle. Le boulevard du Temple, qui deviendra le centre névralgique de la vie théâtrale parisienne dès la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la décennie de 1860, se trouve en effet parmi les espaces les plus populaires de cette période. Les origines du Boulevard⁸ se situent donc sous le règne de Louis XIV qui, en 1670, entreprend l'union de la Porte Saint-Martin avec la Porte Saint-Antoine, en passant par la rue Filles-du-Calvaire. Cet arrêté du roi Soleil constitue donc son point de départ.

Le caractère populaire du lieu est marqué dès sa création même, en accueillant nombreux spectacles et entrepreneurs venant des différentes foires situées aux alentours de la capitale⁹. Ainsi, grâce à ces premiers comédiens qui se produisent aux foires dès la

⁸ Le nom du Boulevard a été vraisemblablement donné par l'ancienne localisation de l'ordre des Templiers. C'est en 1095, avec Philippe Ier comme roi de France, que ce nouvel ordre religieux s'installe à l'extérieur de la ville de Paris pour, plus tard, se répandre dans toute l'Europe médiévale. Ainsi, selon Théodore Faucheur dans son *Histoire du Boulevard du Temple depuis son origine jusqu'à sa démolition*, « le chemin qui conduisait de la cité à ce monastère était nommé route du Temple ou rue du Temple » (1863 : 13). Après la disparition des Templiers en 1307, arrêtés par ordre de Philippe IV, et avec le consentement, voire la connivence du pape Clément, le quartier garde toujours ce nom, qui se maintient même après les premiers travaux d'amélioration du lieu jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, époque à laquelle la nouvelle configuration urbaine de la ville, entreprise par Haussmann entre 1852 et 1870, élimine définitivement de la carte parisienne le boulevard du Temple.

⁹ Trois principales foires se situent à proximité de Paris au XVIII^e siècle : Saint-Germain, Saint-Laurent et Saint-Ovide. Liée à l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés et située rive gauche, à l'actuel 6^e arrondissement, la foire Saint-Germain naît au XV^e siècle, bien qu'il soit possible de remonter jusqu'en 1176, date de la première mention d'un droit de foire donné à cette abbaye. Au XVIII^e siècle, elle ouvre régulièrement, du 3 février au Dimanche de la Passion, et perdura jusqu'en 1789. Quant à la foire Saint-Laurent, il est possible d'attester son existence, au moins, à partir de 1344. Exploitée par les frères de Saint-Lazare, elle se situe, en conséquence, dans les proximités de son abbaye, sur la rive droite de la Seine, dans l'actuel 10^e arrondissement. Bien que la date exacte de fonctionnement puisse varier selon les époques (selon l'année même), celle-ci dure invariablement pendant la période estivale. Il semblerait d'ailleurs qu'elle est fixée au siècle des Lumières, du 9 août au 29 septembre. Finalement, la foire Saint-Ovide est la plus récente des trois. Datant de 1665, elle est située à la place Vendôme puis, en 1772, elle change d'emplacement et s'installe à la place de la Concorde où elle reste jusqu'à l'incendie de 1777. Coïncidant avec la foire Saint-Laurent dans sa période d'ouverture, elle est cependant très populaire parmi les parisiens, notamment par les spectacles d'entrepreneurs forains qui s'y donnent, comme Gaudon, Nicolet ou Audinot, tous futurs directeurs de salles théâtrales du boulevard du Temple, et

fin du XVI^e siècle, le boulevard du Temple s'affirme en tant que lieu de référence du divertissement parisien. Si dans un premier temps les établissements qui s'y installent sont encore essentiellement forains, les baraques et tréteaux laissent très vite la place aux véritables salles théâtrales. Ce phénomène donne ainsi lieu à l'hétérogénéité qui caractérise le Boulevard où, au cours du XVIII^e siècle, les exhibitions de saltimbanques, d'animaux savants et de danseurs de corde, côtoient des spectacles dramatiques à part entière.

1.1.1 L'héritage forain. Transferts et renversement de l'hégémonie textuelle : au-delà de la déclamation

Pour comprendre à quel point les représentations théâtrales du Boulevard ayant recours aux animaux au XIX^e siècle sont héritières des exhibitions foraines, nous observerons leurs caractéristiques et leurs aspects partagés. Nous aborderons par ailleurs les connexions qui permettent de relier ces deux types de spectacle, sinon de comprendre que l'un est le prolongement de l'autre. En effet, un transfert d'artistes opère entre les exhibitions foraines et les troupes théâtrales. Il donne lieu à des pratiques théâtrales pouvant être considérées, dans les deux cas, comme étant des pratiques contre-culturelles.

L'exemple paradigmatique du transfert de personnes entre les deux types de scènes est celui de Jean Baptiste Nicolet (1728-1796), par sa connexion avec les représentations animalières. Cet acteur forain, accompagné de son principal acteur le singe Turco, puis du dresseur Lorenzo Spinacuta¹⁰, est considéré comme l'un des premiers à passer de manière permanente des foires – dans son cas celles de Saint-Germain et Saint-Laurent – au boulevard du Temple. Les raisons principales de ce basculement sont la temporalité des foires et le succès de ses représentations, qui attirent

certain parmi eux connus pour leurs exhibitions et représentations d'animaux savants (Campardon, 1877a, Aicard *et alii.*, 1847 : 2345).

¹⁰ Lorenzo Spinacuta fait partie de la troupe de Jean-Baptiste Nicolet pendant plus de deux décennies (1760-1787). Cet acrobate et danseur de corde est principalement connu par ses habilités comme dresseur d'animaux. Tigres, ocelots ou condors, mais aussi d'autres bien plus connus comme Turco ou le chien Caraby, figurent parmi les animaux engagés dans les numéros de Spinacuta. Sa popularité le mène jusqu'à se produire dans les théâtres de la capitale britannique, comme par exemple le Salder's Well (Ramos-Gay, 2018 : 33).

un public de plus en plus nombreux. Ainsi, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle¹¹, le premier théâtre du Boulevard ouvre ses portes, connu sous le nom de Théâtre de la Gaîté (adopté en 1792). Le succès ne tarde pas à se laisser sentir et l'initiative de Nicolet est suivie de beaucoup d'autres. Les artistes voient dans ce nouveau lieu un éventail d'opportunités, de la possibilité de devenir directeur à celle d'augmenter les recettes grâce au caractère non stationnaire des établissements et sa plus grande capacité d'accueil de spectateurs. En à peine vingt ans, c'est-à-dire jusqu'aux années quatre-vingt-dix, le Boulevard compte au moins huit autres établissements théâtraux (quelques-uns très tôt disparus), parmi lesquels ressortent l'Ambigu-Comique (1769), le Palais-Royal (1784) ou l'Amphithéâtre Astley (1782). Ce dernier prend d'ailleurs le nom de Cirque Olympique à partir de l'arrivée des Franconi à la direction¹². L'établissement connaît son âge d'or sous la direction de cette famille, en même temps qu'il devient l'espace de représentation le plus emblématique dans l'introduction et la popularisation des spectacles équestres et des formats zooscénographiques qui se développent postérieurement durant le temps de fonctionnement du Boulevard, donc jusqu'en 1862.

Toutefois, la coïncidence de mêmes pratiques théâtrales et spectaculaires, voire leur appropriation, ne peut pas être uniquement expliquée en raison de la relocalisation d'établissements et/ou d'artistes. Il est donc nécessaire de considérer d'autres éléments qui les ont déterminées tout au long de l'histoire dramatique des foires, puis du Boulevard. Avant d'étudier la question au XIX^e siècle, il est important de souligner que

¹¹ Brazier, dans son *Histoire de petits théâtres de Paris depuis leur origine* considère que la direction du Théâtre de la Gaîté n'est occupée par Nicolet qu'à partir de 1770. Selon l'auteur après « un incendie ayant détruit la salle de Restier, auquel Gaudon avait succédé, Nicolet le fils, qui était fort aimé du public, la fit rebâtir, et se mit à la tête de la troupe » (1838 : 2). Au contraire, Georges Cain fait naître cette salle en 1767, voire quelques années auparavant, en affirmant que « Nicolet loua, en 1764, un terrain voisin de celui qu'il occupait déjà et fit construire une nouvelle salle dont il devint propriétaire après trois ans de luttes administratives et de difficultés matérielles » (1906 : 6). D'autres dates sont aussi données par divers auteurs. Henri Beaulieu, par exemple, remonte jusqu'en 1759 pour la première installation de Nicolet au Boulevard, concrètement au rempart du Marais (1977 : 11). Toutefois, il précise qu'il s'agit encore d'un espace de représentation sous forme de baraque. Étant la datation quelque peu imprécise, c'est cette variété d'années suggérées qui nous a poussé à proposer comme date d'ouverture les premières décennies de la seconde moitié du XVIII^e siècle, étant donné qu'elle recouvre avec sécurité l'apparition du théâtre de la Gaîté.

¹² Un exemple d'établissement dont la durée n'est qu'éphémère nous est donné par le Théâtre des Élèves pour la Danse de l'Opéra, entreprise qui ne surpasse pas une année de vie. Ouvert sous la direction de Tessier, substitué quelque temps après par Parisau, il est contraint de fermer ses portes en 1780 à la suite d'une ordonnance royale. Neuf ans plus tard, à savoir pendant la période révolutionnaire, le mime Lazzari relance l'entreprise qui, sous le nom de Théâtre des Jeunes Élèves, échoue de nouveau cette même année (1789) à cause d'un incendie et de l'impossibilité du directeur de réinvestir de l'argent pour reconstruire le lieu.

les artistes forains font déjà face à l'opposition des troupes officielles aux débuts de leur entreprise théâtrale. Aussi, il est possible d'affirmer que « l'histoire du théâtre forain dans la première moitié du XVIII^e siècle se confond avec la lutte contre le régime du monopole culturel et commercial instauré par Louis XIV » (Paul-Marcetteau, 1983 : 308). Le succès des représentations lors des différentes fêtes foraines fait naître les craintes et soupçons des troupes des théâtres officiels, notamment celles de l'Hôtel de Bourgogne et des comédiens italiens, qui voient dans ces spectacles de vrais concurrents. Bien que les représentations et troupes foraines soient tolérées dans un premier temps, l'Opéra, ancienne Académie royale de musique, et la Comédie-Française, alors nommée Théâtre-Français, commencent à réclamer leurs droits issus du système de privilèges instauré le siècle précédent. De ce fait, au fur et à mesure que la popularité de ces spectacles augmente, leurs interdictions et restrictions s'accroissent, obligeant les nouveaux directeurs boulevardiers à chercher des subterfuges pour maintenir leur entreprise et leur large public, tout en évitant les possibles sanctions de la part des autorités compétentes.

Cet affrontement se solde par une bataille juridique qui compte plus d'une vingtaine de documents¹³, entre sentences de lieutenants de police, arrêtés et appels au Parlement. Ces derniers témoignent de l'acharnement avec lequel les troupes officielles tentent de garder l'exclusivité de ce genre littéraire. Cependant, les continuelles sentences et contraventions, quelques-unes arrivant même à la somme de « 6.000 livres en concept de dommages-intérêts » (Campardon, 1877b : 252), stimulent la créativité des artistes forains. Ils ne cessent alors d'offrir à leur public de nouveaux spectacles qui reposent, en grande mesure, sur leur composant visuel¹⁴.

¹³ De tous les documents recensés par Campardon, seulement la sentence du 14 mars 1709 émise par le Grand-Conseil est en faveur des artistes forains qui voient la Comédie-Française condamnée à « 6.000 livres de dommages-intérêts et à 600 livres d'aumône » (1877b : 254) à la suite à la démolition du théâtre géré par Holtz et Godard. Cela permet de se faire une idée claire de la puissance de ces deux institutions, dont les intérêts prévalent au détriment de ceux de tout autre théâtre ou forme de spectacle.

¹⁴ C'est ainsi que naît le jeu à la muette ou à l'écriteau, qui surgit après l'interdiction de présenter des œuvres dialoguées. Dans ce procédé, tout le poids de la représentation repose sur le jeu des acteurs, qui « sans ouvrir la bouche, faisaient des gestes que le public interprétait et accompagnait de paroles chantées sur des airs connus. Les figurants paraissaient alors en scène munis d'un énorme écriteau enroulé autour d'un bâton et sur lequel était écrite en gros caractères la chanson qu'ils auraient dû interpréter ou le dialogue qu'ils auraient dû réciter. Les assistants lisaient et, lorsqu'ils arrivaient aux couplets, ils chantaient ensemble à la place de l'acteur en suivant l'accompagnement de l'orchestre » (Bapst, 1893 : 411).

Contraints et limités, les artistes savent pourtant tirer profit de la situation, contrairement à ce que les salles officielles espéraient. La censure exercée sur eux les pousse au renouvellement constant, mais aussi et surtout, à la recherche de nouvelles formes d'expression, de mises en scène, voire une conception même du théâtre, en le faisant sortir des bornes de la seule déclamation. C'est donc dans cette prise de conscience de la charge sémiotique, et par extension, de la capacité communicative des éléments non-verbaux, que l'on doit situer les origines de l'utilisation d'animaux vivants dans les représentations théâtrales boulevardières au XIX^e siècle. Ainsi, l'attrait pour ces derniers, en tant que symboles et éléments centraux des spectacles étudiés, réside dans leur histoire culturelle même. Cette dernière est caractérisée par la juxtaposition d'images et de connotations pour chaque animal-symbole. Ces images, tout en étant hégémoniques selon la période concernée, ne sont pourtant pas exclusives. Or, les connotations chronologiquement précédentes n'arrivent jamais à être déplacées par les suivantes. De ce fait, les significations, même celles qui sont opposées, coexistent sans, pour cela, impliquer de contradiction quelconque (Morgado, 2011 : 18). De ce fait, à la différence des théâtres officiels pour lesquels le composant textuel reste l'élément le plus important de l'art dramatique, le Boulevard remet en question cette hégémonie à travers ses pratiques, et plus concrètement avec les représentations animalières. En cédant le rôle de protagoniste aux éléments paratextuels, dont les animaux vivants, les critères et paradigmes jusqu'alors en vigueur sont renversés par une nouvelle (contre)culture du visuel et du spectaculaire, initiée par la foire et dont le Boulevard du XIX^e siècle est le principal héritier.

Toutefois, et malgré les efforts, la victoire de l'Académie de musique s'avère définitive lorsqu'en 1784 Louis XVI, par le biais d'un arrêté du Conseil d'État, lui octroie le privilège « de tous les spectacles publics existants ou qui pourront exister par la suite dans la ville, faubourgs et remparts de Paris comme théâtres forains » (Campardon, 1877a : XXXV). Ainsi, la fin du XVIII^e siècle, sous l'Ancien Régime, culmine avec la disparition progressive des foires de la cartographie parisienne. Comme nous l'avons démontré, cette quasi-disparition est le résultat des charges légales successives dirigées contre les foires par l'Académie, puis de la graduelle consolidation du Boulevard comme nouvel emplacement à la mode. Ce dernier bénéficie à son tour du décret du 13 janvier 1791 de libéralisation des théâtres. Il est évident que « les

boulevards héritèrent en effet, vers cette époque, d'une partie de la vogue dont avaient joui les foires pendant la première moitié du dix-huitième siècle » (Campardon, 1877a : XXIX), mais aussi, et surtout, de certaines de leurs caractéristiques et pratiques théâtrales.

1.2. L'officialisation du caractère populaire du théâtre de boulevard

Le caractère populaire des foires dont nous venons de faire allusion s'exporte donc au théâtre de boulevard, qui recueille leurs artistes, leurs spectacles et leur public. En conséquence, il est possible d'affirmer que le théâtre de boulevard se définit tant par l'espace géographique du Boulevard que par les auteurs et les œuvres qui le façonnent¹⁵ (Ramos-Gay, 2004 : 214). Ainsi, un des premiers éléments qui sert à expliquer cette popularité du théâtre boulevardier est sa constitution en opposition au théâtre officiel. En effet, si au XVIII^e siècle et bien avant, le système de privilèges a marqué l'avenir du genre théâtral, l'avènement du Premier Empire laisse entrevoir une situation, sinon identique, du moins analogue.

1.2.1 Répercussions de l'institutionnalisation de la hiérarchie théâtrale napoléonienne dans les représentations zooscénographiques

Après l'éclosion révolutionnaire, matérialisée par la loi libéralisatrice de 1791¹⁶ par laquelle le Boulevard voit augmenter le nombre de ses salles¹⁷, Napoléon I^{er}

¹⁵ C'est précisément en accord avec cette idée que nous analysons les différents éléments, situations et événements qui marquent autant les origines que l'évolution du boulevard du Temple, des pièces et représentations qu'il accueille, de son statut officiel ou de son public. Ainsi donc, parler du Boulevard suppose, par synecdoque, de se pencher également sur l'histoire du Cirque Olympique, comme principal établissement, de son public et plus généralement des spectacles animaliers.

¹⁶ Avec ce décret, le gouvernement français permet à tout citoyen d'ouvrir un établissement théâtral sans autre condition que celle de le communiquer aux autorités municipales compétentes. Dans le même temps, il élimine les restrictions des genres qui peuvent être représentés dans chaque salle. De ce fait, les exigences pour mener à bien une entreprise théâtrale se limitent. Par extension, les possibilités que de nouveaux théâtres soient créés augmente. Ainsi, la loi prive l'Académie de musique de son hégémonie dans le panorama théâtral et accroît la compétence entre les salles, puis stimule la créativité de directeurs, des créateurs, des artistes et du genre dramatique lui-même.

¹⁷ Parmi les spécialistes traitant de l'histoire du théâtre, Luc Passion et Catherine Naugrette-Christophe assurent dans leur ouvrage commun, *Les Théâtres de Paris*, qu'après la période révolutionnaire, à la suite

entreprenant l'importante tâche de réorganisation, puis de contrôle, d'un genre jugé trop dangereux par son caractère démocratique. Il est important de noter que « dans l'esprit des constituants, il s'agissait [la loi de 1791] d'un acte dont la portée est bien sûr économique, mais qui relevait aussi de la philosophie des Lumières autorisant la circulation libre des idées au sein d'une population comprenant de nombreux illettrés » (Passion, 1991 : 17). La scène est ainsi considérée comme une tribune sans parangon pour la transmission de toute sorte de pensées et de réflexions qui peuvent faire la critique des politiques, voire du régime lui-même, et par conséquent entraîner l'opposition ou la révolte contre le pouvoir établi.

Diverses mesures sont ainsi mises en place par l'administration impériale. Cette dernière décide de restituer l'ancien système de privilèges qui favorise, comme autrefois, le monopole culturel des scènes de l'Académie de musique, puis du Théâtre-Français. De ce fait, alors que ces scènes regagnent leur hégémonie, un nouveau panorama théâtral s'impose dans la capitale. Trois décrets détermineront cet horizon dramatique du début du XIX^e siècle. Le premier est approuvé en 1806 puis les deux autres le 25 avril et 29 juillet 1807 respectivement. Autorisations préalables de la part des autorités pour la construction de théâtres puis la représentation de pièces, assignation de genres exclusifs à chaque salle ou réimplantation et diversification de la censure¹⁸ se trouvent parmi les plus remarquables. Cependant, la mesure qui ressort le plus, notamment par les conséquences qui en dérivent, est la réduction au nombre de huit des théâtres parisiens autorisés. Parallèlement, cette diminution consolide leur classification sous la terminologie, fort évocatrice, de théâtres officiels et théâtres

notamment de la promulgation de la loi qu'ici nous occupons, la ville de Paris passe de deux ou trois salles (se produisant de façon continue) à environ une trentaine de théâtres (1991 : 17 et 31).

¹⁸ Contre toute attente, la différence principale entre la période précédente et le XIX^e siècle (jusqu'à la loi de 1864) n'est pas le rétablissement de la censure, car, *de facto*, elle continuait de frapper des pièces mises en scène sous le gouvernement de la Convention Nationale. Pour donner un exemple, le décret du 3 août 1793 relatif à la représentation des pièces de théâtre, et plus concrètement à son deuxième article, déclare que « tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public, et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé, et les directeurs arrêtés, et punis selon la rigueur des lois » (Duvergier, 1825 : 85). Loin d'être la seule imposition de la part des autorités révolutionnaires, le premier article de cette loi exige également la représentation de certaines œuvres, à savoir Brutus, Guillaume Tell et Caius Gracchus, pour ne citer que quelques-unes, « qui retracent les glorieux événements [sic] de la révolution et les vertus des défenseurs de la liberté » (Duvergier, 1825 : 85). Bien que succinct, ce décret prouve que la liberté offerte aux théâtres, promulguée seulement deux ans auparavant, était imparfaite, incomplète si l'on veut, puisque limitée. En effet, ce que l'Empire introduit est la multiplication des méthodes de censure. Cette dernière passe donc de se pratiquer exclusivement *a posteriori*, c'est-à-dire agissant seulement après la représentation, à procéder aussi de manière préventive, à savoir avant même de la mise en scène de l'ouvrage.

secondaires¹⁹. Notons que les connotations positive et négative des adjectifs « officiel » et « secondaire » soulignent l'idée sous-jacente de « hiérarchisation dans la pratique des loisirs en fonction de l'appartenance sociale » (Faye, 2010 : 71). Cette hiérarchie se maintiendra d'ailleurs avec une remarquable stabilité²⁰ jusqu'à la promulgation de la loi du 6 janvier 1864²¹ pendant le Second Empire.

Il reste ainsi une interrogation à lever. Comment cette législation théâtrale restrictive renforce-t-elle ou institutionnalise-t-elle le caractère populaire et la prédominance du boulevard du Temple comme localisation emblématique des spectacles ayant recours à des animaux vivants durant la première moitié du XIX^e siècle ? La hiérarchisation des théâtres restitue le système de privilèges et établit un canon littéraire formé par les pièces et les auteurs classiques, Racine, Corneille et

¹⁹ Les premiers, donc les théâtres officiels, sont l'Académie impériale de musique, le Théâtre-Français, le Théâtre de l'Impératrice et l'Opéra-Comique, tandis que les seconds ou « secondaires » comprennent le Vaudeville, les Variétés, la Gaîté et le théâtre de la Porte Saint-Martin. Toutefois, dans la pratique, d'autres établissements réussissent à survivre car ils sont considérés comme annexes (ou doubles) des théâtres autorisés par les différentes lois qui viennent d'être abordées. C'est le cas de l'Ambigu-Comique. Néanmoins, il est indéniable que les mesures bonapartistes, qui entraînent une réduction drastique de salles, bouleversent l'horizon dramatique du début du XIX^e siècle.

²⁰ Pendant la Restauration, la Charte de 1814 maintient inaltérées les dispositions établies par le régime précédent. Aucun décret ni loi voient le jour pour réorganiser le panorama théâtral parisien, qui n'est modifié que par une sensible augmentation du nombre de salles dans la ville de Paris. À la fin du régime, la ville compte une vingtaine d'espaces de représentation. Au contraire, « following the 1830 July Revolution, among the first acts of the new king, Louis-Philippe of the house of Orléans, were the annulment of all press convictions and proclamation of a constitution that declared that 'censorship can never be reestablished' » (Goldstein, 2009 : 91). Cependant, Louis-Philippe maintient parallèlement le décret napoléonien de 1806 en ratifiant la hiérarchisation des genres établie au début du siècle. La surveillance s'accroît seulement cinq ans après son arrivée au pouvoir et, en 1835, un décret par le biais duquel se renforce la censure est approuvé. Dès lors, un véritable organe administratif formé par les préfets de police départementaux, le ministre de l'Intérieur et le roi lui-même, veillent à la rectitude morale, comme de réels fonctionnaires.

²¹ Cette loi s'inscrit dans une liste de réformes, touchant aussi bien les aspects économiques que politiques. À travers elle, Napoléon III instaure un régime moins restrictif, qui aboutit au fameux Empire libéral. Dans ce contexte émergent l'amnistie de 1859 pour tous les proscrits à la suite du coup d'État de 1852, la signature du traité de commerce avec la Grande Bretagne par lequel les droits de douanes sont réduits, le vote de la loi de grève de 1864 ou encore le suffrage universel masculin en 1848. Certains auteurs attribuent à ce droit des conséquences décisives pour le théâtre car « avec l'adoption du suffrage universel masculin en 1848, le théâtre a perdu de sa dangerosité. En effet, le droit de vote pour tous retire à la scène son rôle de tribune politique tant redouté par les gouvernements. Les débats ont lieu ailleurs ! Les luttes politiques que les publics des spectacles se livraient pendant la Restauration et la monarchie de Juillet deviennent plus rares » (Féret, 2010 : 54). Si, comme il est suggéré, la conquête du droit de vote pour les hommes transforme la vie du Second Empire déplaçant des théâtres aux Chambres parlementaires le poids du débat politique, la scène est alors délivrée de son image d'élément de menace pour le pouvoir. Il est donc possible de conjecturer que cette situation facilite l'approbation de la loi de 1864 de libération des théâtres. De même, Féret considère que « la dimension économique de la scène, dimension primordiale, voire prédominante » (2010 : 55), résultat de l'industrialisation du théâtre, est l'autre facteur qui pousse cette réforme.

Molière principalement. Ce phénomène exclut donc ces auteurs des théâtres secondaires, qui sont désormais destinés à accueillir les nouvelles œuvres et les auteurs qui ne sont pas, du moins à l'époque, consacrés par les institutions culturelles comme l'Académie des beaux-arts²². En conséquence, le pouvoir ne peut intégrer les représentations animalières que dans ce réseau dramatique de « second ordre », comme il le définit. C'est le cas du théâtre de la Porte Saint-Martin et, bien que de manière beaucoup plus ponctuelle, du théâtre des Variétés, du Vaudeville ou encore de la Gaîté.

Notons le fait que, dans un premier temps, le Cirque Olympique – vrai fournisseur de ce genre de spectacle – demeure aux marges de la législation. À travers le décret du 13 août 1811, son statut de théâtre finit par être officialisé et il est alors définitivement intégré dans le système. Comme dans les autres cas, son propre genre dramatique, la pantomime, lui sera accordé :

Tous les théâtres du second ordre, les petits théâtres, tous les cabinets de curiosités, machines, figures, animaux, toutes les joutes [sic] et jeux, et en général tous les spectacles de quelque genre qu'il fussent, tous ceux qui donnaient des bals masqués ou des concerts dans notre bonne ville de Paris [...] Les panoramas, cosmoramas, Tivoli et autres établissements nouveaux, y sont de même assujétis [sic], ainsi que le Cirque Olympique, comme théâtre où l'on joue des pantomimes (Lepec *et alii.*, 1839: 286).

De ce fait, la participation de la salle des Franconi²³ dans la consolidation et la célébration de l'Empire, ainsi que des régimes postérieurs qui maintiennent par la suite

²² L'Académie des Beaux-Arts surgit à la suite de la Révolution, qui met fin aux anciennes Académies, à savoir l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648), l'Académie royale de musique (1669) puis l'Académie royale d'architecture (1671). Leur disparition entraîne la création de trois classes au sein de l'Institut de France, parmi lesquelles se trouvent celle de « littérature et beaux-arts » qui est en 1802 divisée, à son tour, en trois autres classes, une d'entre elles étant la classe des beaux-arts. Ce n'est qu'en 1816, grâce à une ordonnance, que sera créée l'Académie des Beaux-Arts proprement dite, issue de celle dont nous avons fait référence.

²³ La dynastie des Franconi commence avec l'italien Antonio Franconi. Le père de cette famille qui domine une partie du panorama des arts de la scène dans la première moitié du XIX^e siècle commence par le dressage de petits animaux. Ainsi, les oiseaux constituent l'essentiel de ses premiers spectacles donnés dans des villes comme Rouen et Lyon. Il s'installe alors à Paris où, en 1783 s'associe avec Astley, collaboration qui dure peu dans le temps. Franconi averti le plus grand succès des exercices équestres d'Astley et décide de retrouver la province pour ainsi ouvrir une nouvelle salle. Après l'expérience à la capitale, son spectacle se fonde sur des exercices avec des chevaux qui rassemblent un large public. L'incendie à son établissement de Lyon le ramène de nouveau à Paris. À partir de 1793 Antonio Franconi prend en charge l'ancien *Amphitheatre Astley's* qui devient *Amphithéâtre Franconi* puis *Cirque Olympique*. Il fonde avec ses fils et fille Laurent, Minette et Adolphe Franconi, une des familles les plus

ledit système, permet son reclassement. Cessant d'être considéré comme spectacle de curiosités, leur établissement du Cirque Olympique devient un théâtre secondaire, tel que le prouve le décret de 1811 qui vient d'être cité. Ainsi, « cette collaboration avec le pouvoir explique sans doute l'indulgence de ce dernier quant aux questions de privilège » (Yon, 2005 : 96). Le Cirque Olympique est alors en mesure de diversifier son affiche, ce qui participe de son grand succès pendant plus d'un demi-siècle. En accord avec les théories de Pierre Bourdieu (1979), ce « culte du pouvoir » qui lui octroie la faveur des autorités, et ainsi l'ascension de l'établissement dans la hiérarchie dramatique, se révèle être la principale stratégie visant à la légitimation du lieu. Ainsi, la salle se rapproche (du moins juridiquement) de ce qui est considéré comme centre du système de production de biens symboliques. Autrement dit, ce rapprochement de l'établissement des Franconi de la culture légitime représentée par les théâtres officiels, se fait grâce au profit que les instances légitimatrices (notamment les institutions chargées de la vigilance de l'art dramatique, et par extension le pouvoir lui-même) tirent de leurs représentations.

Ce système dramatique, qui assigne un genre concret à un établissement déterminé et cherche ainsi à garantir le monopole des salles officielles sur les grands genres théâtraux, est la raison pour laquelle la grande majorité des pièces mettant en scène des animaux sont représentées au Cirque Olympique. Par ailleurs, cette configuration se trouve à l'origine du caractère populaire de la salle et des spectacles qu'elle accueille. La dénomination de spectacles populaires et leur considération en tant que tels perdurent pendant que les pratiques sociales, les valeurs ou caractéristiques associées à ces loisirs restent inaltérées. Ainsi, les ordonnances juridiques adoptées par les divers gouvernements sont une réaffirmation de cette dichotomie, de cette hiérarchisation. En conséquence, il est possible de conclure que le traitement légal et juridique dispensé aux théâtres par les autorités impériales et leurs successeurs, et par extension, aux spectacles avec animaux, matérialise, sinon officialise, leur statut de divertissement populaire. Cette étiquette accolée aux spectacles zooscénographiques du Boulevard au XIX^e siècle (et encore actuellement) est due non seulement aux liens avec les artistes et les représentations foraines précédemment analysés, mais aussi à leur

importantes du cirque français. Antonio Franconi meurt le 6 décembre 1836 à Paris et est enterré au cimetière du Père-Lachaise.

inclusion dans ce circuit dramatique secondaire qui s'édifie en opposition et en tant que contrepoint au circuit officiel.

1.3. L'industrialisation du théâtre animalier et son public

Le public devient un élément clé dans l'explication du caractère populaire du Boulevard, et par extension des exhibitions animalières, en même temps qu'il s'érige comme un des principaux moteurs impulsant l'industrialisation théâtrale qui se produit au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Le recours systématique aux animaux vivants sur scène en est l'exemple paradigmatique. Or, comme il a été avancé, une grande partie de l'audience des théâtres boulevardiers, suivant le mouvement des salles et des spectacles, provient des anciennes foires situées à l'extérieur de la ville de Paris où le peuple part en quête de toute sorte de divertissements. L'attrance de la population ouvrière pour ce type de spectacle s'explique par leur plus grande accessibilité financière, contrairement aux salles officielles dont le prix des entrées exclut automatiquement les classes non aisées de la société. Cette situation se reproduit au XIX^e siècle, car les grands théâtres maintiennent leurs prix excessivement élevés, tandis que les établissements boulevardiers, y compris le Cirque Olympique, offrent des tarifs beaucoup plus réduits, élargissant le nombre de spectateurs potentiels et recouvrant ainsi un spectre social plus large.

Si, comme Jonh McCormick (1993) l'affirme dans son œuvre, le salaire des travailleurs du secteur industriel oscille entre deux francs pour les hommes, un franc et trois centimes pour les femmes et soixante-treize centimes pour les enfants, il est par conséquent facile de comprendre à quel point demeurent inaccessibles les grands théâtres de la capitale pour ce segment de la population. Certains de ces théâtres arrivent même à dépasser les six francs pour une entrée²⁴. Ceci explique le fait que le Boulevard, où se trouvent toutes sortes de formes de divertissement, réunisse des spectateurs de

²⁴ À cet égard, John McCormick donne une liste des différents tarifs offerts par les théâtres populaires du Boulevard et par les salles officielles, telle que la Comédie-Française. Ainsi, la disparité des prix va de cinquante/soixante centimes de franc pour certaines places de la Gaîté, de la Porte Saint-Martin ou de l'Ambigu, vers 1827, à six francs et soixante centimes pour les sièges situés à l'orchestre, ou encore deux francs et vingt centimes pour le parterre de la Comédie-Française en 1828 (1993 : 79).

toutes les couches sociales. Sa diversité lui permet donc de mêler public populaire et bourgeoisie et aristocratie. Pour ces dernières, « l'attrait de ce type de spectacle se doublait du plaisir équivoque de s'encanailler, de transgresser les interdits de la bienséance en vigueur dans leur milieu » (Faye, 2010 : 63).

Il faut préciser que, au fur et à mesure que le siècle avance, les prix tendent à augmenter. Ce changement est dû, entre autres, au « steady embourgeoisement of the boulevard theatres » (McCormick, 1993 : 80). Ainsi, les nuits de théâtre acquièrent une signification toute particulière pour les bourgeois et aristocrates, voire pour la famille de l'empereur Napoléon III. Dès lors, ces derniers y font en effet preuve de leur pouvoir à travers le faste des soirées de théâtre. De ce fait, si le Tout-Paris se réunit dans les salles boulevardières – classes populaires incluses –, l'implantation du théâtre à l'italienne en tant qu'architecture et structure privilégiée entraîne, elle aussi, la différenciation de classe. La consolidation de la société industrielle fait du pouvoir d'achat, donc du capital, le nouvel élément de hiérarchisation sociale. Ainsi, l'aspect économique vient marquer de nouveau cette hiérarchisation sociale à l'intérieur même de la salle. Le prix des entrées est cette fois déterminé, non pas par le théâtre lui-même (son répertoire d'auteurs classiques et donc son inclusion dans le canon littéraire), mais par les caractéristiques physiques des places offertes. Leur confort, leurs conditions visuelles et/ou acoustiques déterminent en conséquence leur montant final. Les sièges bon marché des théâtres populaires se situent entre les 50 centimes et 1 franc, le prix augmentant notablement dans le cas des places les plus chères, ce qui introduit « the difference between the bourgeois spectators and the inhabitants of the gods » (McCormick, 1993 : 78). Au cours du siècle, pour la bourgeoisie et d'autres classes aisées, ceci devient une motivation de plus pour se rendre aux représentations des théâtres boulevardiers. Ces soirées sont autant les éléments essentiels de leur divertissement que la meilleure, voire la principale, opportunité de mettre en scène leur prépondérance et leur hégémonie dans l'échelle sociale.

Par ailleurs, il faut tenir compte de l'apparition – puis du développement – des chemins de fer en France, et en particulier entre la capitale et la province. Si la première ligne est construite en 1827, reliant Saint-Étienne à Andrézieux, il faut attendre jusqu'en 1837 pour que soit inaugurée la première ligne exclusivement destinée au transport de

personnes et s'arrêtant à Paris. Son succès se matérialise rapidement : dix-huit mille voyageurs l'utilisent le jour de son lancement. Grâce à l'expansion des chemins de fer, les théâtres du Boulevard accueillent parmi leurs spectateurs, non seulement des individus de toutes les classes sociales, mais aussi un public qui provient des différentes zones de province, ce qui apporte un degré de plus à son éclecticisme. En conséquence, les affiches doivent tenir compte tant des goûts de la capitale (jusqu'alors le fournisseur principal de spectateurs) que des modes et des préférences des spectateurs des provinces. Ces derniers composent désormais leur public d'une façon plus ou moins continue. Parallèlement, les améliorations dans les moyens de transport participent de la consolidation des spectacles ayant recours à des animaux vivants. Ils permettent l'implantation d'une industrie réelle et efficace d'importation d'animaux pour les théâtres, mais aussi pour les ménageries et jardins zoologiques, qui font d'eux leurs principales attractions (Tait, 2016). Les animaux sont ainsi importés des colonies et transportés jusqu'aux métropoles européennes, un échange qui aura aussi lieu entre les colonies elles-mêmes. Cette situation confirme que « animals were caught up in a chain of economic transactions that were emblematic of a 19th-century determination to exploit nature, often through force » (Tait, 2016 : xiii).

Face à cette audience extraordinairement disparate et de plus en plus nombreuse, les théâtres doivent offrir un grand panel de spectacles et de représentations de tous genres et capables de satisfaire les attentes et exigences du public. Il est donc possible d'affirmer, comme Ignacio Ramos-Gay, que la diversification du public et des salles est représentative de toutes les couches sociales et parallèle à la diversité des spectacles qu'elles produisent (2004 : 216). Ainsi, par l'influence réciproque, par une sorte de « relation de rétro-alimentation », l'éclecticisme des spectateurs oblige les théâtres à produire une affiche diverse qui, à son tour, rencontre un public hétérogène. Ce dernier consomme alors les différents produits de divertissement proposés, dont les œuvres et les pièces des différents genres mis en scène au Boulevard et notamment les représentations animalières. Toutefois, le public, en plus de son caractère hétéroclite, possède une autre caractéristique commune, à savoir, le goût du divertissement. Ce désir est, en dernière instance, le motif principal qui les pousse à se rendre aux soirées de représentation.

En définitive, la mixité de spectateurs et de spectacles est le résultat de la popularité du boulevard du Temple, des progrès techniques, ainsi que de la formation du théâtre boulevardier par opposition au canon dramatique, c'est-à-dire aux théâtres officiels et subventionnés. En ce sens, la pluralité des formes de spectacle, dont celles avec des animaux vivants (hippodrames, pantomimes zoologiques, etc.), met également en évidence la participation, voire l'intégration totale des salles qui les accueillent (comme le Cirque Olympique) dans cette logique qui unit indissociablement public et programmation théâtrale.

1.3.1 Vers la consolidation d'une industrie du théâtre animalier

La multiplicité des genres composant les représentations des scènes et des planches boulevardières prouve, non seulement l'existence d'un public profondément hétérogène, mais aussi l'industrialisation accélérée de la société, notamment pendant les premières décennies du XIX^e siècle, et d'un théâtre qui devient, dès lors, une véritable entreprise. Les progrès techniques qui voient le jour pendant cette période permettent d'améliorer les systèmes de production, les conditions de création dramatique et les moyens de transport, dont le principal exemple reste le développement des chemins de fer. Ainsi, le théâtre de boulevard répond à la première des prémisses établies par Hemmings pour pouvoir parler d'industrie, à savoir « to have identified an assured market of consumers which can be expected to expand over the years » (1993 : 1).

L'industrialisation d'un secteur quelconque repose également sur l'existence d'une main d'œuvre chargée de la création du produit à lancer sur le marché. Ainsi, les progrès dans les moyens de mécanisation permettent d'introduire toute sorte de nouveautés dans les mises en scène dramatiques, telles que les différents effets de lumière et, surtout, le développement de la machinerie qui révolutionne les représentations théâtrales, notamment au boulevard du Temple. Les innovations dans les systèmes d'éclairage en sont un exemple. Comme l'énonce Finot, « la bougie avait supplanté la chandelle, l'huile, qui avait vaincu la bougie, céda à son tour la place au gaz » (2009 : 15). Ces changements dans l'éclairage sont à l'origine de l'apparition d'appareils comme le jeu d'orgue, sorte de « pupitre de commande où se trouvent les

leviers qui commandent les lumières en salle [...] composé de nombreux tuyaux qui alimentaient en gaz différents points de la salle » (Boudet, 2008 : 239). De même, avec l'évolution des décors, les toiles peintes – très en vogue à la fin du XVIII^e siècle, puis au début du XIX^e siècle grâce, essentiellement, à l'application de la perspective et qui popularisent les changements à vue – cèdent la place aux décors en volume. Les accessoires se multiplient, devenant de plus en plus communs dans les mises en scènes qui se caractérisent par la recherche d'un plus grand réalisme. Cependant, ce réalisme est encore plus en rapport avec l'exactitude dans la mise en scène d'idées reçues et images préétablies qu'avec une vraie recherche d'historicité. La scène se remplit alors des plus grands objets, comme des meubles, aux plus petits détails, tels les services complets des tables. En ce sens, les estampes correspondant aux œuvres *L'Éléphant du roi de Siam* ou *Les Éléphants de la pagode* [voir Annexe lithographies 1 et 2] témoignent de cette profusion d'éléments physiques qui accompagnent de plus en plus généralement la mise en scène animale.

De même, les costumes ne sont pas une exception et leur conception se voit bouleversée, notamment à partir du décret de libéralisation des théâtres de 1791 avec lequel l'anachronisme laisse place à la vraisemblance. Bien qu'il soit possible de trouver des exemples de cette volonté d'imprimer du réel aux costumes dès les années 1730²⁵, la tendance est encore « [d'] emprunter au ballet de cour des vêtements somptueux, très décoratifs, très empanachés, mais sans grands rapports avec une vérité historique que fouilles archéologiques, voyages et publications vont peu à peu révéler au public » (Delpierre, 1991 : 43). Ainsi, le début du XIX^e siècle suppose l'affirmation de cette quête qui, dans les décennies suivantes, trouve son âge d'or grâce notamment à l'introduction de goûts nouveaux, tel que l'engouement pour l'Orient, l'attrait pour le Moyen Âge ou la fascination pour la mise en scène d'animaux. À cet effet, les documents visuels de la pantomime chevaleresque *Le Renégat ou la belle géorgienne* (1817) exemplifient cette volonté de respecter la caractérisation du personnage dans sa construction visuelle, et ce notamment par le costume [voir Annexe lithographie 3 et 4].

²⁵ Parmi les exemples, Delpierre relève le cas de Mme Favart dans les *Trois Sultanes*, Mlle Salé dans la représentation de *Pygmalion* à Londres, Lekain dans *Zaïre* et *L'Orphelin de la Chine*, ou encore Talma, qu'il considère comme le plus grand réformateur et lui accorde ainsi une place principale (1991 : 43). Il est à noter que tous les personnages possèdent un point commun, à savoir, leur profession d'acteurs. Par extension, il est possible de considérer que les interprètes produisent un élan décisif, sinon capital, dans cette tendance vers la vraisemblance et l'effet de réel dans les costumes.

Ainsi, le style choisi pour les figures retenues s'accorde avec leurs respectives origines géographiques, et par extension, avec le portrait, plus ou moins stéréotypé, des sociétés et/ou civilisations auxquelles elles représentent. Les costumes offrent donc, eux aussi, cette touche réaliste à un spectacle capable d'offrir la performance d'une nature, dès lors, vivante. La situation se généralise dans la majorité des théâtres (si ce n'est pas la totalité), à tel point que « la coutume s'établi[t] pour chaque théâtre de faire appel à des décorateurs extérieurs à la maison » (Delpierre, 1991 : 44), ce qui augmente le nombre d'industries se développant autour du théâtre, ainsi que la main d'œuvre nécessaire pour l'entreprise.

De ce fait, les travaux et les travailleurs engagés directement ou indirectement dans les productions théâtrales augmentent exponentiellement au fur et à mesure que le siècle avance. Alors que cette industrie ne comptait presque uniquement que des auteurs et des acteurs auparavant, elle voit surgir une liste étendue et variée de professions, comptant parmi elles des décorateurs, peintres, costumiers, illuminateurs (énoncés précédemment), chefs accessoiristes, machinistes ou encore coiffeurs-perruquiers. Ainsi, il est possible d'affirmer que :

The amount of cutting and sewing, sawing and hammering, painting of scenery, manhandling of furniture, the sheer muscular activity of every description that went on behind the scenes presupposed employment of unskilled or semi-skilled labour on a scale barely imaginable at the time outside an industrial complex (Hemmings, 1993: 2).

En tenant compte des particularités intrinsèques aux performances avec des animaux vivants, comme dans le cas concret du Cirque Olympique uniquement destiné à ce genre de spectacles, la liste s'élargit considérablement. À tous ceux qui constituent l'industrie déjà évoquée, il faut ajouter dompteurs, écuyers et autres personnes chargées de la capture de ces animaux, de leur transport, leur apprivoisement ou leur entretien, voire d'un personnel vétérinaire si besoin.

Enfin, en conséquence de l'existence d'un large public ayant des perspectives d'augmenter et pour que l'on puisse parler véritablement d'industrie, la figure du producteur devient indispensable, car elle garantit que le volume de demande soit comblé. Pour ce faire, et comme le prouve notre corpus de travail, la création de pièces

boulevardières avec animaux passe fréquemment par un système de collaboration instauré entre plusieurs auteurs. Ainsi, le processus de création devient plus rapide, plus efficace et, par extension, plus rentable. La quantité d'œuvres qui composent les affiches des théâtres du Boulevard s'explique seulement par l'accomplissement des conditions qui viennent d'être énoncées. 3 558 pièces sont jouées pour la première fois entre 1808 et 1830 (Bara, 2011 : 50)²⁶ et leur permanence est inévitablement liée à leur succès. En effet, le public détermine en dernière instance leur présence organique sur la scène. De même, la diversité des genres, des thèmes et des sujets composant les différentes trames des pièces se justifie uniquement par la conversion incontestable du théâtre en une véritable industrie.

1.4 De l'opéra-comique au cirque : les précédents hybrides des spectacles et représentations animalières du Boulevard au XIX^e siècle

Nous avons ainsi montré que le boulevard du Temple se définit par son caractère hétéroclite, par la quantité et la variété de genres qui s'y produisent, et enfin, par la recherche incessante de nouveauté, qui mène souvent à la mixité générique. Ainsi, le Boulevard s'avère être, dès ses origines, un espace à vocation transgressive, comme le prouvent la grande quantité de genres qui sont nés à partir de la combinaison, de la réagrégation et/ou de l'adaptation de caractéristiques et de troupes différentes. À cet égard, un sommaire parcours par le corpus proposé entre les décennies de 1810 et 1840²⁷ servirait d'exemple. Celui-là montre combien l'affiche animalière est prolifique

²⁶ Toujours en accord avec Olivier Bara, le nombre de places vendues par habitant augmente également, allant des 0,50 à l'aube du XVIII^e siècle aux 2,69 en 1817, pour arriver à plus de 4 places à la moitié du siècle. Finalement, les chiffres liés à l'accroissement de la capacité d'accueil des théâtres de la capitale sont de 16 924 places en 1817 et ont plus que triplé presque un siècle après, arrivant à 51 159 places (2011 : 50).

²⁷ Les pièces ayant été représentées entre ces dates sont : *Le Génie de la paix, ou la France et l'Autriche réunies* (1810), *Lapeyrouse, ou le voyageur autour du monde* (1810), *Les Bédouins ou la tribu du Mont-Liban* (1813), *La Pucelle d'Orléans* (1813), *La Pie voleuse ou la servante de Palaiseau* (1815), *Les Corbeaux accusateurs ou la forêt de Cercottes* (1816), *Le Renégat ou la belle géorgienne* (1817), *Les Deux Jockos* (1825), *Jocko ou le singe du Brésil* (1825), *Les Singes ou la parade dans le salon* (1825), *Le Chien du régiment ou l'exécution militaire* (1825), *L'Éléphant du roi de Siam* (1829), *La Prise de la Bastille* et *Le Passage du Mont Saint-Bernard* (1830), *Les Lions de Mysore* (1831), *L'Homme du siècle* (1834), *Le Soldat de la République* (1835), *Le Bal des Variétés* (1835), *Austerlitz* (1837), *Dgenguiz-Kan ou la conquête de la Chine* (1837), *Bijou ou l'enfant de Paris* (1838), *Les Chiens du Mont Saint-Bernard* (1838), *Le Lion du désert* (1839), *La Fille de l'émir* (1839), *La Ferme de Montmirail* (1840).

à cette époque, en même temps qu'il relève la multiplicité de genres et sous-genres, à savoir, mélodrames, tableaux historiques, singeries, fêtes-pantomimes, drames à grand spectacle, événements historiques, pièces militaires, féeries ou vaudevilles. Toutefois, et avant d'entrer dans l'analyse des caractéristiques des spectacles animaliers boulevardiers au XIX^e siècle, nous citerons certains de leurs prédécesseurs les plus emblématiques, à savoir, l'opéra-comique, le burlesque, le cirque et les exhibitions d'animaux savants au XVIII^e siècle.

Commençons donc avec l'exemple de l'opéra-comique, genre défini comme « [...] an amalgam of the fair theatre performances, the English ballad opera, the German Singspiel and the Italian opera buffa » (Letellier, 2010 : xiii). Ce genre fusionne des formes musicales fixes – dites *couplets* – et des dialogues majoritairement improvisés. L'opéra-comique se constitue définitivement comme genre en 1793. Après un processus déterminé par la persécution des troupes officielles, comme l'Académie de musique, l'opéra-comique se construit définitivement à travers le recours à des formes théâtrales différentes. Ce mélange de genres, de formes et de tons est également caractéristique du burlesque, défini par Schoch comme :

Rhymed couplets in a parody of the original text; the transposition of characters from 'high' to 'low' [...]; the contemporization of past events [...]; the ludicrous re-enactment of classic scenes [...]; a pronounced theatrical bias, with an emphasis on stage business, sight gags, and special effects [...]; relentless puns [...]; and soliloquies and set pieces rewritten as lyrics to contemporary songs, whether popular, operatic, or even minstrel [...] (2003: xx)

L'histoire de l'opéra-comique – et d'autres pratiques théâtrales, comme la pantomime – reste donc intimement liée à celle des formes populaires de divertissement et, par extension, à l'histoire des établissements et des espaces de représentation hors du circuit officiel. En conséquence, ces exemples permettent de définitivement confirmer la connexion entre la foire et le Boulevard, ainsi qu'entre leurs spectacles respectifs. Ils montrent par ailleurs à quel point la recherche de nouvelles formes spectaculaires, par le biais du mécanisme de l'amalgamation, s'instaure comme pratique théâtrale autant de la foire que, postérieurement, du Boulevard.

1.4.1 Antécédents zooscénographiques des représentations animalières du Boulevard au XIX^e siècle

Parallèlement à ce processus d'hybridation entre différents genres théâtraux dits populaires, les exhibitions et les représentations animalières présentes au boulevard du Temple dès la fin du XVIII^e siècle vont être, elles aussi, l'objet d'une profonde transformation. Dans un premier temps, ces spectacles se limitent majoritairement à la démonstration d'animaux avec habilités, communément nommés « animaux savants », et à l'utilisation de l'espace public de la rue comme principale scène pour se produire. C'est le cas du Pont Neuf qui devient, comme témoigne Victor Fournel, « [...] le centre général non seulement des charlatans de haute volée, mais aussi des saltimbanques de bas étage et des plus humbles montreurs d'animaux » (1887 : 397). Au fur et à mesure que le siècle avance, les spectacles animaliers se diversifient de plus en plus : ménageries, arènes, représentations foraines, montreurs d'animaux, jardins zoologiques et cirques « attestent de l'omniprésence des animaux à tous les degrés de théâtralisation » (Martin, 2007 : 66).

Appartenant aux formats spectaculaires dits populaires et empruntant la large dénomination (bien que quelque fois ambiguë) de théâtre boulevardier dont l'évolution est en train d'être analysée, les représentations animalières suivent le même processus de transformation que ce théâtre. Dans leur cas aussi :

Les entrepreneurs grâce à la « promiscuité professionnelle » qu'engendrent les boulevards réussissent à remplacer l'espace morcelé des spectacles d'animaux de rue ou de loges, où le spectateur se déplace d'attraction en attraction, par un espace unique où se succèdent les artistes et leurs protégés. Ils contrôlent ainsi non seulement cet espace et les protagonistes, mais échappent aussi aux contraintes estivales ou calendaires (Martin, 2007 : 69).

De ce fait, les caractéristiques, les modifications, les éléments constitutifs, voire les persécutions qui ont été jusqu'ici énoncés et qui conduisent à l'émergence du boulevard du Temple et de ses pratiques théâtrales, opèrent également dans les cas des spectacles ayant recours à des animaux vivants sur scène. En voici quelques exemples illustratifs : le transfert des artistes des espaces publics (comme la foire ou le Pont Neuf) au

Boulevard, la complexification des lieux de représentation ayant pour vocation de s'améliorer, de s'agrandir et d'acquérir un caractère permanent, l'audience diverse et croissante, et enfin, la censure par les troupes et salles officielles. Le cas le plus connu de protestation est l'imitation du comédien Molé par le singe Turco, à la suite de l'interdiction d'utiliser la parole dans les spectacles de Nicolet, conséquence de la plainte déposée contre lui par la Comédie-Française. Cette parodie suppose également, par la mise en équivalence des capacités dramatiques de Molé et de Turco, le questionnement des théories les plus classiques sur l'art de la scène. Défendues et pratiqués à la Comédie, Turco devient la preuve que « the monkey was capable of acting, whereas the human actor was not » (Ramos-Gay, 2018 : 41). Turco participe ainsi du renversement de l'hégémonie dramatique des établissements conçus comme les temples du théâtre français par les scènes populaires,

[and] inadvertently challenged the traditional social segmentation and spatial confinement of audiences. Within this 'transclass' setting, hierarchies became extinguished. Any attempt on the part of official theatres to create a performance for economic (and hence cultural) elite was in great part shattered by the social magnetism of the trained animal (Ramos-Gay, 2018 : 44).

Une brève analyse de l'apparition du cirque se relève indispensable dans ce projet, du fait de son influence majeure dans les spectacles qui lui succèdent et qui ont recours à des animaux vivants au Boulevard au XIX^e siècle. Ainsi, les origines de cet art sont attribuées à la figure de l'officiel anglais Philip Astley qui en 1768 décide de créer dans son Angleterre natale un spectacle fondé sur les exercices équestres et les acrobaties. Son nouvel espace de représentation, encore à ciel ouvert, garde une morphologie quelque peu rudimentaire, qui le limite à une piste circulaire entourée de gradins [voir Annexe lithographie 5]. Son établissement évolue très tôt car, en 1779, il est doté de toit, puis construit en bois (donc de manière permanente) et donne naissance à l'Amphithéâtre Astley. Finalement, en 1782, le père du cirque moderne s'installera à Paris où il ouvrira le premier établissement de ce genre dans la capitale au 24 Faubourg du Temple, qu'il cédera en 1791 à la famille Franconi lors de l'éclat révolutionnaire.

Parmi les contributions majeures de l'officiel Astley à l'art du cirque se trouve le fait d'avoir réinventé le cercle. Ce dernier s'adapte aux nécessités de son spectacle et

évolue d'un terrain vague à une aire circulaire de quarante-deux pieds, ou treize mètres de diamètre (Thérenty, 2002 : 9). Ainsi, la taille de la piste est fixée afin de permettre aux écuyers d'occuper son centre pendant que les chevaux réalisent leurs exercices respectifs autour du cercle et grâce à la force centrifuge. La distance est également déterminée par la longueur de la chambrière – fouet à longue manche utilisé pour le dressage des chevaux – prenant dès lors les fameuses dimensions internationales de 13m (qui perdurent même actuellement) pour la scène des cirques.

Si nous considérons les caractéristiques du cirque en tant que genre, il est généralement admis que, dans sa forme traditionnelle, il emprunte la base de son spectacle à certains numéros, tels que les clowns, les exhibitions de domptage et/ou d'animaux savants et les exercices équestres. Néanmoins, d'autres éléments s'ajoutent en fonction des préférences concrètes du public et également selon la période à recouvrir et/ou à considérer. Par ailleurs, d'autres aspects définissent le genre par leur permanence presque inaltérée dans le temps. Comme Barré-Meinzer l'affirme, « parallèlement à ces influences vivantes et légères, le cirque conserve un goût du luxe et de l'ostentatoire lié à ses origines militaires et bourgeoises : le décor, la musique et le costume-type conservent une coloration et matière riche et précieuse » (1999-2000 : 39). De plus, les représentations de cirque alternent généralement les exhibitions qui provoquent dans le public des sensations fortes, avec d'autres, plus modérées. Ces numéros possèdent également une structure interne qui repose sur ce même contrôle des émotions, se construisant :

Quasi invariablement autour de trois séquences principales : un état initial, l'introduction d'un facteur perturbateur évoluant dans une dramatisation croissante et, pour finir, le contrôle de la perturbation. Ces étapes rappellent celles de la structure du conte : un personnage est introduit, il est identifié comme le héros, il se distingue en effectuant un certain nombre d'exploits dangereux, jusqu'au test final des plus périlleux, débouchant sur un dénouement généralement heureux (Barré-Meinzer, 2002 : 96).

Cette composition est ainsi fondée sur trois étapes. Elle consiste à mettre en scène une situation idéale qui se voit troublée, puis finalement restituée par le biais du châtimeur du mal et du « vilain » ou par le contrôle de la perturbation. Ceci rappelle indéniablement la structure du mélodrame classique (Thomasseau, 1984) qui, lui aussi,

connaît son essor entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle. Cependant, tout comme le théâtre populaire de boulevard précédemment analysé, le cirque sera objet d'un processus d'hybridation avec le théâtre lui-même. Ainsi, tel que constaté par Ariane Martinez :

Tout le long du XIX^e siècle, la dramaturgie séquentielle du cirque coexiste avec des dramaturgies hybrides, fortement théâtralisées, qui « racontent une histoire » en usant de prouesses et d'animaux. Ainsi en est-il de la pantomime de cirque, [...] d'abord utilisée pour « étoffer » un numéro, puis allongée au point de devenir un spectacle autonome [...] (2002 : 14).

1.5 Genres hybrides : scènes équestres et pantomimiques, hippodrames et pantomimes zoologiques

Résultat de la cohabitation d'actants et d'espaces scéniques correspondant à deux arts différents, les pantomimes ou mimodrames²⁸ — aussi bien équestres que zoologiques — les hippodrames et les scènes équestres, sont le résultat de la confluence morphologique du cirque et du théâtre. Également influencés par toute une tradition de spectacularisation d'animaux vivants²⁹, deux anglais, Charles Hughes et Charles Dibdin, ouvrent le chemin dans la constitution formelle de ces genres hybrides. Ainsi, avec l'association de Hughes, employé d'Astley et écuyer à la cour de Russie, et Dibdin, homme de théâtre, le mot « cirque » est réutilisé pour la première fois après des siècles d'oubli. Par ailleurs, leur projet associatif suppose la conjonction de deux lieux scéniques divers. Inauguré en 1782 à Londres, leur Royal Circus compte une piste circulaire de 13 mètres de diamètre, qu'Astley a inventé plus d'une décennie auparavant, et une scène rectangulaire qui lui est adossée [voir Annexe lithographie 6].

²⁸ Alors qu'actuellement la pantomime et le mimodrame sont associés à un genre théâtral éminemment corporel dans lequel le spectacle, dépourvu de dialogues, est conduit par la gestualité des acteurs, le XIX^e siècle demeure plus flexible à cet égard. Pendant cette période, la pantomime définit en premier lieu les représentations corporelles (décrites plus haut), puis elle élargit son champ d'application aux œuvres dialoguées. À cet effet, une précision faite par Cuvelier nous montre que ces genres comptent alors des dialogues et emploient l'usage synonymique des termes « pantomime » et « mimodrame ». Ainsi, dans son ouvrage *La mort de Kléber; ou les Français en Égypte*, il affirme que « le titre distinctif du genre qu'on a fort improprement nommé jusqu'à ce jour, *Pantomime dialoguée* pourrait être *Mimodrame* » (1819 : s/n).

²⁹ Rappelons que l'exemple le plus proche de cette tradition spectaculaire reste, avant tout, les exhibitions d'animaux savants du XVIII^e siècle et notamment celles de Nicolet et son singe Turco.

Ainsi organisée, cette salle devient un espace unique et adapté à des spectacles qui combinent des éléments propres au théâtre, mais aussi au cirque. Cette disposition de l'espace de représentation est également reprise en France par Astley dans son Amphithéâtre, puis maintenue au Cirque Olympique après l'achat de l'établissement par la famille Franconi. Selon Yon, « les salles successives sont d'ailleurs dotées d'un dispositif scénique original, une scène étant raccordée par deux plans inclinés à la piste équestre » (2012 : 25) [voir Annexe lithographie 7].

1.5.1 Étude générique

Apparaissent ainsi les premières tentatives de donner au public un nouveau spectacle. Il offre en même temps : le meilleur de l'art dramatique, comme la cohérence d'une trame qui peu à peu va être complétée de l'élément déclamatif, et le meilleur du cirque, comme les exercices équestres et le domptage. Ce genre hybride commence donc à cheminer grâce à la présence substantive d'acteurs à cheval. Cet animal demeure « l'un des 'atouts majeurs' des spectacles » (Garcia & Henwood, 2015 : 8) que ce nouveau format de divertissement présente sous forme de scènes équestres et/ou pantomimiques. Leur caractéristique principale est l'absence presque totale de dialogues. Ceci démontre l'état initial du genre qui prend racine dans le cirque et/ou dans les représentations foraines (animalières ou non) qui, rappelons-le, sont à l'origine de la naissance du boulevard du Temple. Cependant, les représentations de cirque sont composées de micro-unités indépendantes dont l'organisation s'articule uniquement en fonction d'exigences techniques et/ou émotionnelles (Martinez, 2002 : 14). Les spectacles que nous étudions comprennent, quant à eux, une trame ou une histoire sur laquelle repose leur structure et qui se substitue à cette logique émotionnelle. Toutefois, et ce notamment pendant ces premiers temps, cette histoire reste adjacente et toujours dépendante des exercices et exhibitions d'animaux. Ainsi, l'objectif des représentations, voire leur raison d'être, est toujours la mise en scène de numéros équestres. Ces derniers jouissent d'un grand succès dans la société postrévolutionnaire, qui observe la démocratisation de cet art jusqu'alors privilège exclusif de l'aristocratie. En conséquence, les textes que fournissent les livrets de ce type de pièces apparaissent sous

forme de longue didascalie servant à retracer la trame puis à indiquer, notamment aux artistes, le jeu des acteurs, la position qu'ils doivent occuper sur scène, les entrées et sorties des personnages ou encore les changements de décor et/ou d'exercices des chevaux.

L'exigence liée à la création d'une trame narrative dont les équidés sont le noyau (permettant le déploiement de toutes leurs qualités et habilités), implique certaines restrictions. En effet, la vraisemblance, dans le sens aristotélicien du terme, impose un nombre déterminé de cadres spatio-temporels possibles ainsi qu'un nombre de sujets susceptibles d'être mis en scène. En conséquence, les auteurs qui pratiquent ce genre montrent une préférence pour les ambiances de scènes militaires ou belliqueuses, de scènes de chasse et de tournois. L'histoire reste généralement très simple. Elle se limite à reprendre la structure interne des numéros de cirque qui, comme nous l'avons avancé, est analogue à celle des mélodrames en vogue durant la première moitié du siècle. Le séquençage triadique, qui commence avec une situation idéale, qui est troublée, puis rétablie postérieurement, reste l'organisation privilégiée de ce genre. Ceci est dû à la prépondérance de l'aspect visuel sur l'aspect textuel d'une part, le second ne visant uniquement qu'à mettre en valeur le premier ; et d'autre part, le contexte historique et politique.

Par ailleurs, il est nécessaire de noter que l'hégémonie des chevaux sur les planches boulevardières, qui débute avec les scènes équestres et/ou pantomimiques, se maintient tout au long des premières décennies du XIX^e siècle. Ceci est certainement dû au fait que le cheval est à cette époque « [...] omniprésent dans la société française – force de travail, auxiliaire de guerre, moyen de transport, monture pour la chasse, partenaire de loisirs élégants... – [...] » (Tourre-Malen, 2016 : 60). Cependant, loin de demeurer inaltérée, la partie textuelle des œuvres gagne en importance et en notoriété dans les représentations proposées à partir des années 1820. Elles s'éloignent du mutisme propre au cirque pour rejoindre, avec l'inclusion de dialogues, une théâtralité qui met en évidence la profonde imbrication entre ces deux arts. Cette théâtralité constitue en effet un des signes identitaires de ce type de spectacles. Ainsi, la complexité des trames est le résultat de cette évolution, car le message est transmis simultanément, puis complémentirement, par deux voies : le visuel et la parole. Leur

enrichissement par le langage se traduit également par l'élargissement des pièces. Contrairement à la période précédente dominée par les scènes pantomimiques et/ou équestres qui comprenaient un acte unique (pour la presque totalité d'entre elles), ces nouvelles œuvres sont dès lors composées autour de trois actes et d'un nombre variable de tableaux. Leur nombre de personnages se voit également augmenter (de manière plus ou moins notable selon les ouvrages), même si ce n'est le cas que des personnages secondaires [voir Annexe lithographies 8 et 9].

C'est donc dans ce contexte qu'à partir de 1827 se développent les pièces à caractère héroïque commémorant les gestes militaires françaises, qui deviendront un élément clé dans la création de la légende napoléonienne (Seibel, 1993 : 23). Les histoires guerrières continuent d'être le principal sujet des représentations de ces chevaux devenus acteurs à quatre pattes. Celles-ci donnent lieu à un nouveau genre, connu sous la dénomination, plus ou moins stable³⁰, de « gloires militaires ». C'est précisément cette terminologie que Théodore Nézel et Henri Villemot empruntent pour leur pièce *Le Passage du Mont Saint-Bernard* (1830). La plupart commémorent, voire louent, la figure de Napoléon et participent, en conséquence, au processus de mythification du personnage historique. *Austerlitz* (1830), *L'Homme du siècle* (1834) ou *La Prise de la Bastille* (1837) sont quelques exemples de ce type de pièces en plein essor, qui célèbrent la grandeur française matérialisée par les différentes victoires militaires mises en scène et/ou dans la figure du « grand homme ». La thématique belliqueuse dans laquelle s'inscrivent ces œuvres théâtrales résulte dans une presque totale absence de personnages féminins, à l'exception près de quelques personnifications de concepts comme ceux de la liberté, de la justice ou de la victoire, excluant les femmes d'une réalité et d'un monde éminemment masculins. Soulignons à

³⁰ Quelques pages plus haut, nous avons déjà laissé entrevoir une certaine imprécision dans l'emploi de la terminologie se référant aux genres attribués par les auteurs à leurs propres pièces. Bien que les caractéristiques de celles-là (structure compositrice, personnages, message sous-jacent, etc.) se révèlent être les mêmes, la dénomination peut varier dans chaque œuvre. Ainsi, de la même manière que nous avons avancé que « les dénominations varient souvent d'une source à l'autre mais l'on peut penser que les termes 'pantomimes', 'mimodrames' et 'mélodrames' désignent, à peu de choses près, le même type de spectacle » (Yon, 2005 : 95), les gloires militaires peuvent également apparaître sous les noms de gloires populaires, tel est le cas de *La Prise de la Bastille*, ou événements historiques, comme pour *Austerlitz*, pour ne citer que quelques exemples.

cet effet le caractère subversif des écuyères représentant des personnages féminins³¹. La symbolique même du cheval les plaçant dans une position de supériorité et de domination, Landry parle même de « equestrian dominatrix » (2001 : 471), l'image renverse par conséquent la structure patriarcale dominante, et par extension, l'hégémonie masculine.

Ainsi, c'est avec l'émergence de ce genre, et avec la récente inclusion de la parole, que nous assistons à une des transformations clés dans ce type de spectacles. Ces dernières marqueront, de façon déterminante, le futur des représentations données au Cirque Olympique et dans d'autres établissements boulevardiers analogues. Fraîchement acquise par les personnages, la possibilité de s'exprimer autrement que par le corps et le geste leur fait gagner en importance. Ce changement opère au détriment des chevaux qui, à partir de ce moment, occupent une place secondaire depuis un point de vue actantiel. Toutefois, ces quadrupèdes restent capitaux pour les représentations, dans la mesure où le spectaculaire de la mise en scène – élément définitoire du genre et cause principale du succès de ces pièces – repose précisément sur leur présence sur les planches. Accompagnés d'effets d'illumination ou de feux d'artifices, les chevaux donnent à la scène un réalisme et un dramatisme majeurs. Après presque trois décennies durant lesquelles les équidés ont été les protagonistes de la scène, le parterre commence à exiger une originalité que ces animaux ne peuvent plus offrir, même après avoir introduit les modifications profondes dans la structure des pièces, dont nous avons fait référence. En conséquence, la dernière des grandes transformations de ce genre théâtral se produit en même temps que l'apogée des entreprises coloniales, qui dévoilent à l'ensemble de la population des cultures, des paysages et contrées jusqu'alors méconnus.

De même, l'élargissement du nombre d'espèces concernées est possible du fait d'une absence de législation à leur égard. Ainsi, pendant la première moitié du XIX^e siècle, le statut juridique de l'animal en France est délimité par la loi rurale du 28

³¹ À cet égard il faudrait préciser que la présence d'écuyères est une réalité au XIX^e, notamment au Cirque Olympique, où presque la totalité des membres Franconi y sont engagés, dont les femmes de la famille. Cependant l'assignation d'un personnage masculin pourrait mitiger ces connotations transgressives associées aux femmes à cheval. Ceci est dû au fait que l'identité du personnage, donc de l'homme, au sein de la représentation prévaudrait sur celle de l'écuyère, c'est-à-dire d'une identité féminine qui peut même être dissoute et dissipée dans un plan secondaire.

septembre – 6 octobre 1791³², les articles 522 et 528 du code civil de 1804³³, puis les articles 452 – 455 et 479 du code pénal de 1810³⁴. D'une part, ce cadre ne considère que les supposés impliquant des animaux domestiques, définis par la Cour suprême en une sentence du 14 mars 1861 comme « les êtres animés qui vivent, s'élèvent, sont nourris, se reproduisent sous le toit de l'homme et par ses soins » (Guilbon, 1862 :17). En conséquence, toutes les espèces exotiques (fauves, éléphants, singes) sont situées en dehors des marges qui les protègent, bien que comme « non-sujet[s] de droit » (Dupas, 2005 :13). D'autre part, ce n'est qu'avec l'avènement de la loi Grammont le 2 juillet 1850 que l'exercice public et abusif de mauvais traitements envers les animaux domestiques sera puni. La loi permettrait donc l'exercice de la violence dans le cas des espèces exotiques, mais surtout l'utilisation d'animaux vivants à des fins spectaculaires.

Ainsi, la première moitié du XIX^e siècle (notamment les dernières décennies) se termine avec les bêtes sauvages en protagonistes et, avec elles, la prolifération de ce qui est connu sous le nom de pantomimes zoologiques. L'incorporation d'animaux féroces se fonde sur les spectacles du passé, telles que les vraies pièces théâtrales décrites antérieurement et dans lesquelles le dialogue occupe une place prépondérante. Cependant, si les gloires militaires réservent aux chevaux un rôle secondaire dans le développement de l'histoire, les représentations ayant recours aux fauves restituent le caractère protagoniste des animaux dans les trames narratives. Leur présence est indispensable car ils sont redevenus des actants principaux dans la progression de l'histoire. Le boulevard du Crime³⁵, puis les auteurs d'œuvres comme *L'Éléphant du roi*

³² Jusqu'à l'approbation du code civil, l'article 30 du second titre du code rural reste le seul exemple dans la législation française de cette époque qui tient compte des animaux. La loi impose des contraventions à tous ceux qui blesseraient ou tueraient un animal de bétail ou chien gardien dans la propriété d'un tiers. Les peines peuvent arriver jusqu'aux six mois de prison.

³³ Le code napoléonien est le premier à définir le statut légal de l'animal en France. Les deux articles qualifient tour à tour l'animal comme bien meuble et immeuble selon les conditions dans lesquelles il est détenu. Cette conception dérive directement du droit romain qui considère l'animal en tant que propriété privée, ce qui résulte dans des peines qui en dernière instance punissent les dommages que l'homme, donc le propriétaire, assume du fait de ne pas pouvoir disposer de son animal.

³⁴ Le code pénal est le plus explicite des trois législations. Il spécifie les espèces concernées, les situations dans lesquelles la violence est punie et les peines à appliquer dans chaque cas, bien qu'en termes généraux la législation française de la première moitié du siècle reste assez floue. Comme auparavant, le délit est puni dans la mesure où c'est l'homme qui, en propriétaire de l'animal, en est atteint.

³⁵ Deux hypothèses plausibles existent à propos de l'origine de la dénomination populaire du boulevard du Temple. La première et la plus répandue défend l'idée que ce surnom lui est donné à la suite des nombreux drames et mélodrames joués sur les scènes des différentes salles qui y siègent. La quantité de crimes, de suicides et d'empoisonnements mis en scène aurait conduit les parisiens à le qualifier de boulevard du Crime. Dans cet esprit, certains spécialistes affirment que la dénomination évoque le rôle du

de Siam (1829) ou *Les Lions de Mysore* (1831) trouvent ainsi une florissante et prolifique source d'inspiration dans les colonies. Les animaux font, une fois de plus, le succès des établissements optant pour ce type de spectacle. En conséquence, l'art équestre se voit substitué par les exercices de domptage et les écuyers cèdent alors la place aux dompteurs comme le français Henri Martin, l'américain Carter ou Van Amburgh [voir Annexe lithographies 10], tous ayant présenté des spectacles au Cirque Olympique. De ce fait, la constitution de ménageries ambulantes, associées à ce type d'entreprise de spectacularisation du monde animal, s'affirme comme la dernière grande mutation au cœur des genres théâtraux que nous sommes en train d'étudier. Les ménageries s'érigent par ailleurs comme éléments définitoires du cirque traditionnel qui, comme nous le verrons ultérieurement, sera un des principaux successeurs des représentations fondées sur l'exhibition d'animaux.

Si la structure des ouvrages représentés reste inaltérée (à quelques exceptions et/ou spécificités près, notamment l'étendue des didascalies se référant aux exercices de domptage), l'architecture de l'espace de représentation est, quant à elle, obligée de s'adapter aux nouvelles contraintes résultant de l'introduction d'animaux sauvages. Les premières cages à barreaux de fer, à l'intérieur desquelles prennent place les exhibitions de dressage, apparaissent afin de garantir la sécurité des spectateurs et des acteurs. Elles demeurent l'une des principales transformations techniques introduites par la mise en scène de grands félins. Par ailleurs, leur installation entraîne des modifications au sein du rythme de la représentation, comme le prouve Théophile Gautier :

La toile tombe là-dessus. — Des garçons machinistes marchent devant le rideau avec des broches de quinquets qu'ils appendent de chaque côté de l'avant-scène : cette opération excite vivement la curiosité ; la rampe effarouche probablement les bêtes féroces, c'est pour cela qu'on les éclaire de côté ; [...] Cette fois, voici les bêtes. — Deux cages juxtaposées occupent toute la largeur du théâtre qui représente une façon de cirque ; derrière les barreaux, assez frêles à l'œil, s'agite et se démène la sauvage famille (1858 : 291-292).

Boulevard comme théâtre de la violence. Cependant, selon la seconde hypothèse, ce nom ne ferait pas allusion à des situations fictives, mais à l'attentat échoué contre le roi Louis-Philippe, qui laisse des dizaines de morts, parmi lesquels Fieschi, Pépein et Morey, auteurs de l'attaque.

La citation met en lumière à quel point cette « forêt vierge, forêt dont les arbres étaient de fer blanc, [...] avec des bons treillages, bien serrés, à petites mailles » (Brazier, 1838 : 93) influe aussi bien sur la disposition intérieure de la salle, sur l'usage des différentes techniques scénographiques comme l'illumination, que sur la démarche des pièces. Pendant le processus de création lui-même, elle oblige en effet les auteurs à tenir compte des nécessités et des limites imposées par les animaux, ainsi que par les dispositifs³⁶ destinés à les accueillir. Mis à part ces modifications d'ordre plutôt technique, les œuvres possèdent dans l'essentiel les mêmes caractéristiques structurelles que les spectacles équestres. Ceci permet d'affirmer que l'hybridation cirque-théâtre qui donne lieu à ces produits spectaculaires s'achève pendant la décennie de 1820.

Ainsi, pendant les années 1830-1840, les pantomimes zoologiques et les hippodrames cohabitent dans la scène boulevardière. Néanmoins, une recherche sur cette période met en évidence la prépondérance des pantomimes zoologiques dans la décennie de 1830, tandis qu'à partir de 1840, il est possible de constater une remontée des hippodrames, tendance qui se confirme et se consolide pendant les dix années suivantes. La renaissance des « gloires militaires », et par extension, de la célébration de la figure de l'empereur Napoléon Ier, coïncide précisément avec l'ascension au pouvoir de son neveu Charles Louis Napoléon Bonaparte, qui instaure le Second Empire à la suite d'un coup d'État (1852-1870). De ce fait, le nouveau chef d'État profite des pièces célébrant la figure de son prédécesseur dans le but de construire une continuité entre les deux régimes qui est fondée sur la lignée dynastique qu'ils partagent. Cela suppose une tentative de retrouver, sinon de restituer, l'image d'une France grandiose, autrefois en vigueur. Parallèlement à l'objectif propagandiste des autorités devenues promoteurs, voire mécènes de ces genres, d'autres causes se trouvent à l'origine du retour des hippodrames, puis du progressif et presque simultané recul de l'usage d'animaux

³⁶ Des spécialistes comme Dominique Denis (2013) ou Sylvestre Barré-Meinzer (1999-2000 : 34) attribuent la création de la première cage centrale démontable aux allemands Carl et Wilhelm Hagenbeck entre 1880 et 1888. Les frères Hagenbeck ne sont pas les premiers membres de la famille à s'être occupés de la commercialisation et/ou la spectacularisation d'animaux sauvages. D'ailleurs, ils ne font que développer et augmenter les affaires que leur père Claus Gottfried avait commencées. Connu comme l'un des principaux fournisseurs d'animaux sauvages pour les parcs zoologiques, ménageries et cirques, aussi bien d'Europe que des États-Unis, Carl Hagenbeck est également considéré comme l'un des plus importants promoteurs d'exhibitions ethnographiques qu'il inaugure, en 1874, avec des individus samoans et sames. De même, il est à l'origine du premier parc zoologique sans barreaux qui ouvre ses portes en 1907 à Stellingen. Cette conception s'imposera dans un grand nombre de parcs zoologiques actuels, dont celui de Paris ou celui de Valencia, en Espagne.

sauvages dans ces représentations, voire du recul des représentations avec animaux. Et c'est précisément ce dernier point – l'origine de l'exode, voire de la disparition de ces pratiques théâtrales – qui sera analysé dans les pages qui suivent, notamment à partir de la constatation d'une divergence grandissante entre le théâtre et le cirque.

1.6 Restructuration générique : disparition du Boulevard du Crime et de ses spectacles zooscénographiques

La première des causes, et la principale, relève d'un processus inverse à celui qui a donné lieu aux genres analysés. La déshybridation cirque-théâtre est en effet le résultat de divers facteurs, comme la codification définitive du cirque en art indépendant, donc avec ses caractéristiques propres. Les fauves (et les animaux en général) sont de nouveau associés, puis identifiés avec le cirque. Ils deviennent finalement un des éléments de base de son spectacle, comme ils l'étaient autrefois pour nombre d'artistes forains. La logique commerciale qui régit l'horizon des arts du spectacle au XIX^e siècle oblige les établissements de la capitale à entrer dans une démarche de concurrence qui les force à offrir au public des produits uniques qu'il ne peut trouver ailleurs, garantissant en conséquence sa présence aux représentations. De ce fait, les acteurs à quatre pattes ne demeurent plus exclusifs à la scène boulevardière. Cette dernière se tourne alors vers un spectacle plus classique dans sa performance. D'une part, elle renonce aux animaux sauvages, qui sont transférés au cirque. D'autre part, elle commence à confiner les chevaux à un rôle de plus en plus résiduel. Ainsi, sont mises en valeur la théâtralité de la représentation et la différence par rapport aux autres divertissements qui concurrencent la scène animalière du Boulevard, notamment les cirques et hippodrames³⁷.

³⁷ À titre d'exemple de la proximité entre les spectacles des théâtres comme le Cirque Olympique et ceux des nouveaux établissements, voire entre les salles nouvelles elles-mêmes, nous citerons Nicole Wild, qui énumère les numéros suivants comme étant la base des représentations du Cirque-Napoléon ou d'Hiver : « l'équitation tient une place privilégiée avec la grande figure de François Baucher. [...] Des dompteurs de toute catégorie font leur apparition : des numéros exotiques comme celui de Pauline Borelli qui présente un groupe d'animaux réunissant trois lions, un ours et une hyène [etc.] » (2010 : 381). Nicole Wild affirme également que le directeur « Dejean s'inquiète d'un sérieux concurrent : l'Hippodrome de l'Étoile ouvert en 1845 par Laurent et Victor Franconi et qui peut se permettre, par l'ampleur de son

Leur séparation graduelle se manifeste également par la prolifération des établissements uniquement destinés à cet art à partir de 1840, dès la revitalisation des genres équestres. Parmi eux figurent le Cirque des Champs-Élysées (1840-1900), nommé plus tard Cirque d'Été, le Cirque Napoléon (1852), qui prendra le nom de Cirque d'Hiver³⁸, et les hippodromes comme celui de l'Étoile (1845-1856) et celui de la place Dauphine (1856-1869). Par ailleurs, l'architecture, aussi bien intérieure qu'extérieure, de ces nouvelles salles prouve la croissante spécificité du cirque par rapport au théâtre, et vice-versa. Si à la fin du siècle précédent en Angleterre, puis à l'aube du XIX^e siècle en France, la scène théâtrale rejoint la piste de cirque, marquant les origines de ce genre de spectacle, lesdits espaces de représentation vont se séparer de nouveau vers la fin de la première moitié du XIX^e siècle. Le maintien d'un seul de ces espaces, donc de la piste ou de la scène, a également pour conséquence la circularité extérieure des nouveaux établissements. À cet égard, le Cirque des Champs-Élysées se révèle le meilleur exemple dans la mesure où, jusqu'à sa construction, « les bâtiments dédiés aux exercices équestres et acrobatiques ressemblent aux théâtres » (Jacob & Pourtois, 2002 : 42). Cette identification est interrompue par son architecte, Jacques Hittorff, lui donnant « cette spatialité qui en fera un lieu spécifique : un espace nouveau où se résorbe la division scène/salle traditionnelle inspirée d'une structure polygonale » (Vilcot, 2003 : 19). Nous voyons donc comment la divergence d'espaces résulte (puis renforce) de la division de ces deux arts, ce qui n'est, en dernière instance, que la conséquence de la spécialisation, ou autrement dit, de la codification du cirque à laquelle nous faisons allusion.

Les genres théâtraux ayant recours à des animaux entrent, de ce fait, en décadence. Cette situation s'aggrave avec la popularisation parallèle et grandissante des cafés-concerts et du music-hall. Ces derniers proposent aux spectateurs parisiens du boulevard du Crime des représentations variées, colorées et surprenantes. Elles

cadre, de donner de grandes reconstructions historiques » (2010 : 380). Ces descriptions rappellent inévitablement les gloires militaires qui ont débuté au boulevard du Temple pendant les années 1820.

³⁸ La séparation est d'autant plus évidente que ces deux établissements, tant le Cirque d'Été que celui d'Hiver, dépendent du directeur du Cirque Olympique qui, à l'époque, est Louis Dejean. Sa décision de se situer à la tête de trois sièges directoriaux différents, avec les dépenses et investissements économiques qui dérivent de la mise en place de telles entreprises, ne peut s'expliquer que si chaque salle va être destinée à accueillir des spectacles différents ou bien pendant des périodes différentes, comme dans le cas des Cirques d'Hiver et d'Été. Ces derniers recouvrent les saisons qui leur donnent leur nom, n'établissant donc pas de concurrence directe entre eux.

rivalisent directement avec les représentations du Cirque Olympique et des autres établissements boulevardiers qui mettent en scène des animaux. Ainsi, en 1851 s'inaugure en plein boulevard du Temple le Grand Concert des Arts. Ce café-concert sera nommé plus tard Café du Géant à la suite de l'accueil d'un géant dans la troupe. Puis, pour ne citer que les plus remarquables de la capitale, l'Eldorado voit le jour en 1858 au boulevard de Strasbourg et l'Alcazar Lyrique ouvre ses portes en 1860 rue Faubourg-Poissonnière. En plus de la décadence des formes traditionnelles de divertissement populaire, parmi lesquelles les pantomimes zoologiques et les hippodrames, il faut compter l'influence du nouveau public provenant des faubourgs annexionnés en 1860 à la capitale. Avec le réaménagement urbanistique de Paris, ce public habitué aux spectacles et théâtres populaires comme ceux du Boulevard, se dirige alors vers ces nouvelles salles. Cette affluence de spectateurs *extra muros* explique également la constitution de ce récent réseau d'établissements (Pénet, 2010 : 358).

Ce processus de divergence et la disparition de ces genres de la scène théâtrale à Paris s'achèvent dans les années 1860. Comme nous venons de le voir, ceci se produit par le déplacement généralisé des consommateurs potentiels de spectacles populaires vers de nouveaux emplacements. Dans le même temps, le théâtre persiste en tant que lieu ou art symbolisant la culture et apparaît, par conséquent, comme destiné plus aux élites sociales qu'aux classes populaires (Savev, 2010 : 368). Ainsi, il est possible d'affirmer que l'effacement définitif de ces spectacles se matérialise à travers le réaménagement urbanistique de Paris, puis la promulgation du décret de 1864 de libéralisation des théâtres.

1.6.1 Le réaménagement urbanistique haussmannien et le décret de 1864 : le déclin du Cirque Olympique et de ses spectacles animaliers

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'augmentation exponentielle de la population parisienne, et plus concrètement des classes moyennes, pousse Napoléon III à mettre en place un ambitieux projet pour moderniser un centre-ville dont la structure est encore médiévale. Pour ce faire, l'empereur fait appel au baron Haussmann, chargé de réorganiser la capitale en tenant compte de sa nouvelle réalité

sociale³⁹. Cela se traduit dans la réorganisation de l'espace public qui permet à une population grandissante d'interagir et d'avoir libre accès aux biens commerciaux et culturels (Charnow, 2005 : 23). C'est ainsi que le boulevard du Temple, jusqu'alors centre névralgique de l'activité culturelle et dramatique de Paris, disparaît en 1862 pour permettre la construction du boulevard Prince-Eugène (actuel boulevard Voltaire). Avec lui disparaissent un grand nombre de salles qui y siégeaient, dont le Cirque Olympique. Le résultat est, d'une part, l'expansion de la ville vers la banlieue. Comme les théâtres eux-mêmes qui se trouvent dans ces espaces, la banlieue est réabsorbée par la ville parisienne. D'autre part, on assiste à l'apparition d'une toute nouvelle cartographie théâtrale de la capitale. Cette dernière se solde par la prépondérance de la rive droite sur la rive gauche de la Seine. En définitive,

La disparition de ce quartier eut des conséquences culturelles et sociales plus importantes que prévu, car elle mit fin à une forme de théâtre populaire au sens large du terme, divertissement consensuel qui rassemblait dans une atmosphère festive et interpole l'ensemble de la population parisienne (Faye, 2010 : 64).

Seulement deux ans après la destruction du Boulevard, Napoléon III promulgue le décret de libéralisation des théâtres le 6 janvier 1864. Il met ainsi fin aux interdictions et restrictions de genre imposées par le système de privilèges en vigueur depuis environ un siècle. Ces deux décisions ne font que confirmer l'épuisement des genres théâtraux mettant en scène des animaux. Elles forcent d'une part certains des établissements qui les accueillent (le plus important d'entre eux étant le Cirque Olympique⁴⁰) à trouver une nouvelle localisation, pendant que les salles récemment édifiées continuent leur activité et leur concurrence. D'autre part, la possibilité de produire tout type de genre dans un quelconque théâtre ne fait que réaffirmer la tendance à délaisser les éléments propres au cirque en faveur d'un retour à d'autres, plus caractéristiques de l'art dramatique. Cette situation, dont nous avons fait référence antérieurement, est la bonne réponse aux changements qui se sont succédés au sein de l'industrie du spectacle. Si

³⁹ La réorganisation menée à terme par Haussmann accélère « l'effet de gentrification que connaît la capitale durant le Second Empire » bien que « le déplacement des espaces de loisir [...] est clairement à relier à l'évolution de la spéculation foncière » (Aubrun, 2010 : 82), spéculation qui, à son tour, favorise cette ségrégation sociale liée au déplacement des industries et des classes populaires du centre vers la petite banlieue, traditionnellement associée au projet haussmannien.

⁴⁰ La salle, alors sous la direction de Hostein, déménagera à la place du Châtelet, où elle prendra son nouveau nom et sera inaugurée le 28 juillet 1862.

l'épanouissement des animaux est un fait lorsque le système de privilèges se maintient encore debout, il est facile d'imaginer que sa disparition incite les directeurs de théâtres comme le Cirque Olympique à s'essayer à des genres nouveaux alors en vogue, plutôt que de produire des pièces avec des animaux (qui composaient les affiches des salles, comme le Cirque d'Été). Ils accueillent dès lors sur scène des féeries ou reviennent à des genres anciens, tels que le mélodrame et les genres lyriques, jusqu'alors bannis de leur répertoire. De même, pour comprendre le processus de « des-hybridation » puis de disparition, il faut noter qu'il est, en dernière instance, le résultat d'une :

Mutation sociologique dans la pratique du divertissement : [...] tandis que le théâtre traditionnel devenait un loisir réservé aux aristocrates et aux bourgeois, la population moins riche se tourna vers d'autres formes de loisirs, plus conformes à ses moyens et à ses attentes : bals populaires, cirques, fêtes foraines, cafés-concerts et music-halls. En particulier, les salles de cafés-concerts qui ouvraient massivement à Paris à partir des années 1860 détournèrent l'ancien public des petits théâtres [...] [art qui] cessa d'être le divertissement quasi unique qui attire en foule les Parisiens [perdant] peu à peu son hégémonie pour devenir un loisir destiné plutôt aux élites (Faye, 2010 : 71).

Il est donc possible de conclure que l'histoire du boulevard du Temple et des genres et des spectacles ayant recours à des animaux vivants dans leurs mises en scène reste intimement liée à l'histoire de son public. De la fin du XVIII^e au début du XIX^e siècle, l'arrivée progressive de spectateurs au Boulevard l'a constitué en centre névralgique de la vie dramatique parisienne. Par ailleurs, cette arrivée a fait des pantomimes zoologiques et hippodrames un des divertissements principaux de l'époque. De la même manière donc, l'exode de son audience entraîne la disparition aussi bien de l'emplacement que des genres mentionnés. Ainsi, les transformations au sein de la société postrévolutionnaire, le contexte politique changeant, les découvertes et les progrès techniques, scientifiques ou géographiques qui viennent quelquefois bouleverser les préceptes établis, entraînent l'apparition et la consolidation d'un théâtre urbain éminemment populaire. Ce dernier accueille non seulement un public hétérogène, mais aussi une mixité générique qui fait son succès. Cette adaptation à la réalité sociale qui les environne se trouve à l'origine de l'émergence, mais aussi de la disparition, tant du Boulevard que des œuvres théâtrales engageant des animaux. Ces genres ne sont donc plus représentés dans les scènes boulevardières, dont la conception

du théâtre comme art visuel et comme spectacle explique leur présence et succès. Toutefois, les représentations animalières, la spectacularisation de l'animalité, seront alors reprises essentiellement par le cinéma, principal art visuel de masses du XX^e siècle⁴¹.

⁴¹ Pour connaître les liens entre la pantomime dialoguée et le cinéma, non seulement par le transfert d'artistes ou du public, mais aussi par des schémas et structures compositrices, voir Désile (2010).

ANIMAL ET EMPIRE

2. LA FRANCE, L'ORIENT ET LES COLONIES : DE L'EXOTISME À LA CRÉATION DE L'IDENTITÉ NATIONALE

Dans son acception générique, l'impérialisme se définit par les « efforts déployés par un État pour étendre sa puissance par la conquête de territoires » (Salz in Steinmetz, 2008 : 10). De manière plus large, l'impérialisme peut toutefois être considéré comme la relation asymétrique qui s'établit entre deux acteurs, reposant sur la domination de l'une des parties concernées sur l'autre⁴². Ainsi, en accord avec la définition proposée, les implications qui dérivent de cette doctrine vont au-delà du simple contrôle géographique. Elles touchent également les domaines économique, politique ou culturel. De même, cette interprétation permet de faire remonter les origines de l'impérialisme à des périodes antérieures à 1870-1880 et de l'étendre après 1914. Ces dates encadrant l'étape que l'historiographie a traditionnellement désignée comme Ère de l'Impérialisme. Comme Gilles Manceron le souligne, « la colonisation des XIX^e et XX^e siècles se situe dans le prolongement de l'expansion européenne des trois siècles précédents » (2003 : 27). De ce fait, les causes, tant internes qu'externes, qui justifient cette démarche entreprise par les nations européennes dès la fin du XVIII^e et pendant tout le XIX^e siècle sont diverses et multiples. Ceci prouve la complexité du phénomène abordé.

D'une part, le XIX^e siècle se caractérise par la formation des États-nations au vieux continent. Cette construction se prolonge tout au long du siècle et se fonde sur la création d'une identité nationale avec laquelle l'ensemble de la société puisse s'identifier. En conséquence, ce processus se nourrit du sentiment d'appartenance à un groupe. La configuration progressive de frontières entre les différents États (plus ou moins stables selon la période) établit les populations censées se reconnaître dans les traits et caractères nationaux. Dès lors communes à toute la société, ces caractéristiques

⁴² L'idée d'asymétrie est le concept clé qui domine et régit les relations entre l'Orient et l'Occident. Comme le reconnaît Gilles Manceron : « l'idée de 'races supérieures' et de 'races inférieures', elle, élimine au contraire toute symétrie » (2003 : 115). En conséquence, les images de l'Orient et des orientaux, mais aussi les mécanismes articulant leur représentation, sont toujours en rapport avec une asymétrie de pouvoir qui résulte dans l'impossibilité des groupes dominés de se représenter. Leurs portraits sont construits, sinon imposés, par la culture technologiquement plus forte qui possède, voire monopolise, les moyens de représentation, et par extension, de définition de l'altérité (Vega, 2003 : 102).

deviennent alors universelles. Dans le même temps, le patriotisme s'instaure comme l'un des instruments étatiques servant à l'identification des individus avec leur pays respectif. D'autre part, l'apparition des différents nationalismes est impulsée par la constitution d'empires, notamment la Grande Bretagne et la France. Ils cherchent à augmenter leur pouvoir, et par extension, leur hégémonie, non seulement en Europe, mais aussi dans les autres continents, à travers l'expansion géographique que permet la colonisation de nouveaux territoires. Ainsi, la rencontre avec des cultures et peuples nouveaux, résultat des expéditions et conquêtes coloniales, puis l'affrontement avec des puissances occidentales rivales, confronte le « soi » à une altérité, voire à des altérités. Ces dernières participent de la définition de l'identité nationale qui s'édifie également par opposition à ces « autres ».

En effet, la démarche colonialiste, qui cherche l'annexion de territoires, particulièrement en Afrique et en Asie, se justifie également avec des causes internes. L'industrialisation graduelle des sociétés occidentales, puis l'augmentation démographique qui en dérive, sont parmi ces raisons clés. Il s'agit, en outre, d'une relation causale selon laquelle « cette croissance a résulté des changements apportés (directement ou indirectement) par la révolution industrielle à la fois dans le domaine médical (et des possibilités de diffusion de ces progrès) et dans le domaine agricole » (Bairoch, 1993 : 10). Ainsi, au cours du siècle, la population se multiplie exponentiellement passant des 210 millions d'Européens aux 600 millions. Elle fournit alors la main d'œuvre nécessaire à la consolidation du système industriel, si important pour le théâtre et favorise par conséquent le développement du commerce. De ce fait, les colonies offrent aux puissances occidentales tout un éventail de possibilités économiques. Ainsi, le contrôle des territoires et des matières premières utilisées par les industries métropolitaines, ou encore l'élargissement du marché des consommateurs potentiels s'ajoutent aux intérêts d'ordre politique énoncés ci-avant. De même, les progrès techniques améliorent les moyens de transport qui rapprochent les diverses régions de France, comme le chemin de fer, mais aussi la métropole des territoires colonisés. Cette circulation améliorée facilite la conquête des territoires ainsi que les échanges commerciaux. En conséquence,

All this activity was reflected not only in the political debates of the age, but also in entertainment forms, in major shows of the era such as exhibitions and international expositions of all sorts. It was also promoted by apparently new fascinations, such as the creation of national heroes, iconic figures, regarded as touchstones of patriotic endeavour [sic] by statuary, memorials, place-name commemorations, ceremonies, eulogistic speech-making and sermons. All these characteristics of the age charted the shift from a generalised sense of a supposedly divinely inspired if often latent, imperial authority towards the creation of formal colonies as a rite of passage of the modern state (MacKenzie, 2011 : 5-6).

À la lumière de cette étude, nous établirons donc deux groupes distincts de pièces théâtrales. Le premier comprend celles qui s'inspirent de la figure de Napoléon et d'autres héros nationaux, comme personifications des valeurs censées représenter la nation française. Le second est constitué des œuvres ayant pour cadre spatial les territoires coloniaux. Cette classification a pour objectif de souligner les deux versants par le biais desquels s'exprime l'impérialisme dans les théâtres boulevardiers du XIX^e siècle. Elle permet ainsi d'identifier leurs similitudes, mais aussi leurs divergences. En ce sens, il est également nécessaire d'attester le rôle que les animaux jouent eux-mêmes dans cette catégorisation. En effet, ils émergent en allégories vivantes des versants de l'impérialisme qu'ils véhiculent, représentent et performant. L'exotisme et le pouvoir qu'incarne *per se* le dressage d'un animal déterminé rend possible la mise en scène du concept de domination. Le cheval devient ainsi le symbole du premier courant cité (en rapport avec la création de l'État-nation, la figure de Napoléon et s'insérant dans le cadre spatial de l'Europe). Par ailleurs, les fauves et autres animaux sauvages deviennent les insignes du second courant décrit. L'édification des animaux en emblèmes s'explique par leur identification avec leur lieu de provenance géographique, mais aussi et surtout, par les images qui leurs sont associées (civilisation/domestication des premiers face à la sauvagerie/bestialité des seconds). En effet, ces caractérisations rejoignent les portraits des sociétés que chaque versant de l'impérialisme met en scène.

De ce fait, il est intéressant de souligner la différence de volume d'œuvres produites par chaque groupe. Cette inégalité est probablement due à la plus ou moins grande disponibilité des animaux engagés. Tandis que dans les gloires militaires les animaux mis en scène sont des chevaux dans la quasi majorité, les fauves et les animaux

exotiques partagent la scène avec les équidés dans les œuvres situées dans de lointaines contrées. En conséquence, face à l'accessibilité des chevaux, par leur prompt domestication⁴³ et leur présence en Europe comme espèce autochtone, les animaux exotiques (qui se situent hors du continent) exigent, quant à eux, un commerce stable et développé permettant leur importation. Ces espèces entraînent par ailleurs la création d'espaces adéquats pour les accueillir, comme la cage de fer pour les fauves. Force est de constater que ce marché autour de l'échange d'animaux, et plus concrètement d'espèces exotiques, est lui-même une démonstration de la création de réseaux industriels impériaux. Ces derniers connectent la métropole aux colonies, qui accomplissent la fonction qui leur est généralement assignée : approvisionner la métropole en matières, en matériaux et en d'autres biens, comme les animaux, afin de répondre à ses besoins.

D'autre part, si le premier groupe de pièces s'inspire d'épisodes et de faits historiques tirés de l'histoire militaire de la France, le second se caractérise par des trames dramatiques qui ont pour noyau la lutte de pouvoirs et qui se traduisent généralement par la mise en scène de complots ou de tentatives d'usurpation de trônes. Il est possible d'attester dans ce dernier groupe d'œuvres une grande prédilection pour la thématique de l'exotisme et, par extension, pour l'Orient en tant que cadre spatio-temporel privilégié. Comme dans le reste des genres littéraires, il s'agit dans tous les cas d'un Orient unique, imaginé et fictionné, alors qu'il correspond à des réalités et des espaces multiples et divers. Ces ouvrages confirment, d'une part, la présence de personnages répondant aux stéréotypes et aux images associées aux indigènes par l'Occident et, de l'autre, la défense explicite de la colonisation. À travers ces procédés, ils mettent en évidence la place primordiale du théâtre (et de la littérature en général) dans la création et la caractérisation de l'altérité. Enfin, ces ouvrages participent du message officiel que les autorités s'obstinent de transmettre à la population métropolitaine sur les lieux et sociétés *autres*.

⁴³ Une étude archéologique conduite par l'Université d'Exeter et l'Université de Bristol et dont a également participé le Centre National de Recherches Scientifiques, offre une nouvelle date pour la domestication du cheval. Les spécialistes qui ont dirigé l'étude situent actuellement ce processus mille ans avant la période jusqu'à présent connue comme celle de la naissance du dressage des chevaux. Ainsi, les fouilles archéologiques menées à terme au nord du Kazakhstan ont permis d'affirmer aux chercheurs que la culture Botai, habitant le territoire entre 3.700 et 3.100 av. J-C., avait déjà domestiqué des chevaux à la fin du Néolithique, donc aux alentours de 3.500 ans avant notre ère. Pour en savoir plus, *vid.* Outram, Alan K., *et alii.* (2009).

Ces différences ne sont finalement que la conséquence de l'évolution sous-jacente qui opère pendant cette période dans les pays européens, notamment en France. Le pays oscille entre ses préoccupations locales ou nationales et ses ambitions internationales. Comme nous l'étudierons ultérieurement, cette évolution des œuvres est le reflet du processus éprouvé par les puissances impérialistes européennes. Pour construire leurs empires à travers l'annexion des territoires d'outre-mer, elles commencent en effet par se constituer en tant qu'États-nation, grâce à des mouvements internes visant la création d'une identité nationale également en opposition au reste des états du continent.

2.1 La mise en scène de l'exotisme ou la codification stéréotypée de l'Orient et des colonies

Dans l'objectif d'appréhender l'altérité pour la dominer, voire la soumettre, nous observons deux courants dont les rapports sont bidirectionnels et continus. Ils touchent notamment les domaines académique et littéraire et traitent respectivement de l'orientalisme et de l'exotisme. Largement maniée et utilisée, la notion d'exotisme est intimement liée aux voyages. Narrations et impressions de voyageurs, de commerçants, de personnel administratif ou de soldats à leur retour des colonies accroissent l'intérêt de la société qui cherche à découvrir et à connaître de nouveaux paysages, de nouvelles régions ou mœurs insolites qui attirent leur attention. Cependant, il ne s'agit pas d'une notion exclusivement géographique : elle est également temporelle. Le mépris romantique pour un présent dépourvu de valeurs, dont le sentiment est résumé par le « mal du siècle », fait du passé un élément fascinant puisque pittoresque et inconnu⁴⁴. Il est donc possible d'affirmer, comme Victor Segalen, que « l'exotisme n'est pas seulement donné dans l'espace, mais également en fonction du temps » (1978 : 23), devenant, de ce fait, une sorte de « forme de nostalgie » (Staszak, 2008 :15). Ainsi, l'éloignement physique ou temporel et la connaissance seulement partielle de l'altérité invoquée dans l'œuvre littéraire⁴⁵ sont les éléments clés articulant la construction du discours exotique. Enfin, le dialogue qui s'instaure est une confrontation entre l'ici et l'ailleurs, le normal et le différent, entre le « nous » et le « vous ».

Parmi les espaces incarnant cette altérité, l'Orient émerge comme un des lieux de prédilection des auteurs romantiques français. Inauguré au siècle des Lumières par des écrits comme *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) ou la traduction d'Antoine

⁴⁴ Ce goût du passé caractéristique d'une partie du XIX^e siècle est en rapport avec la théorie rousseauiste du « bon sauvage » expliquée ultérieurement dans le corps du travail. Nous nous contenterons ici de rappeler, de manière générale, que la doctrine reconnaît dans ces indigènes les ancêtres de l'homme moderne, qui envie leur bonheur total. Ainsi, l'antériorité de la filiation de l'homme s'élargit et, dans un procédé de synecdoque, le passé (dans le sens le plus ample du concept) devient le lieu par excellence de la félicité.

⁴⁵ L'affirmation que « l'exotisme ne peut pas être contemporain de la découverte » s'explique ainsi : « il faut apprivoiser l'inconnu avant de pouvoir parler d'exotisme, car l'inconnu effraie, alors que l'exotisme est un sentiment associé au plaisir et à la jouissance. Cet apprivoisement est délicat, car entre ignorance absolue et connaissance trop étendue, l'équilibre qui permet l'exotisme est fragile » (Gauthier, 2008 : 52).

Galland de *Les Mille et Une nuits* (1704-1717)⁴⁶, le goût pour l'exotisme et pour l'Orient est ainsi renouvelé par la campagne d'Égypte dirigée par Napoléon en 1798. Cette dernière annonce alors une étroite relation entre la France et ce monde oriental dont la porte d'accès a été ouverte par l'Empire. À partir de cette date, le pouvoir de la France sur les continents africain et asiatique ne fait qu'augmenter, grâce à l'entreprise coloniale qui multiplie les territoires annexés ou sous l'influence française. En conséquence, un ample corpus d'œuvres scientifiques⁴⁷ voit le jour et de nombreuses Sociétés d'études⁴⁸ sont créés cherchant à offrir, de façon systématisée, les connaissances de l'Europe sur l'Orient, devenu matière d'étude.

En même temps, la littérature du XIX^e siècle se fait l'écho de cette tendance générale. Elle se reflète dans le fameux axiome d'Hugo : « au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste » (1844 : XII). Toutefois, il est nécessaire de préciser que l'orientalisme, en tant que discipline académique et sujet théâtral, a pour objet d'intérêt un élément correspondant à un vaste territoire géographique et englobant de nombreuses traditions linguistiques, culturelles, voire ethniques. L'hétérogénéité de l'Orient est cependant estompée, sinon neutralisée, par la vision ethnocentriste projetée sur cet *alter ego*. Il est ainsi possible d'affirmer, en accord avec Edward Said, que l'Orient n'est qu'une création occidentale (1980 : 129). En ce sens, cette construction, qui repose sur la paire d'opposés Orient-Occident, a recours aux images stéréotypées et aux clichés, ce qui permet de faire de cet *autre* un élément pensable, tangible et, en définitive, représentable (Said, 1980 : 81).

⁴⁶ Autres exemples d'ouvrages français incarnant la vogue pour le voyage : *Nouveau voyage aux Isles de l'Amérique* (1722) de Jean-Baptiste Labat, *Voyage autour du monde* (1771) de Louis-Antoine de Bougainville, *Supplément au voyage de Bougainville* (1772) de Denis Diderot ou encore *Voyage en Syrie et en Égypte* (1785) de Constantin-François de Chasseboeuf, comte de Volney.

⁴⁷ Parmi les ouvrages les plus remarquables visant à synthétiser les connaissances que le XIX^e siècle possède sur l'Orient se trouvent : *La Renaissance Orientale* (1765-1850) de Raymond Schawab, *Vingt-sept Ans d'histoire des études orientales : Rapports faits à la Société Asiatique de Paris de 1840 à 1867* (1879) de Jules Mohl ou *Histoire des orientalistes de l'Europe du XIII^e au XIX^e siècle* (1868-1870) de Gustave Dugat.

⁴⁸ Sont à souligner : la Société Asiatique créée en 1822 en France, la Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland fondée en 1824, l'American Oriental Society en 1842 aux États-Unis ou encore la société allemande Deutsch Morgenländische Gesellschaft en 1845.

2.1.1 Deixis animale. L'animal comme marqueur exotique de temps et d'espace

Comme nous venons de le noter, dans la littérature, et plus précisément pendant la période romantique, l'exotisme se véhicule à travers le cadre spatial et la temporalité de l'œuvre, c'est-à-dire, en fonction du lieu et de l'époque désignés comme contexte de la trame. Étant donné la prépondérance de la spatialité comme marqueur exotique, nous commencerons par analyser les exemples fournis par les différentes pièces du corpus. Ces dernières associent l'Orient à une nature primitive avec des paysages idylliques, presque oniriques, qui s'opposent aux visions urbaines, faites de constructions artificielles, qu'offrent la plupart des nations occidentales. Comme l'indique Harry Levin dans *The Gates of Horn* (1986), les auteurs et dramaturges français recherchent : « a visionary alternative [...] [which] meant gorgeous color, in contrast to the greyish tonality of the French provincial landscape. It meant exciting spectacle instead of humdrum routine, the perennially mysterious in place of the all too familiar » (1986: 271).

Or, *L'Éléphant du roi de Siam* (1861) de Ferdinand Laloue se déroule dans des lieux considérés comme typiquement exotiques, tel que le « site sauvage au milieu des rochers » (Laloue, 1861 : 1). À cet égard, un autre exemple nous est fourni par *Les Éléphants de la pagode* (1845) d'Amable de Saint-Hilaire et Anicet Bourgeois, pièce dans laquelle une nature démesurée, presque barbare, est mise en scène. Avec la force d'avoir échappé à la domination humaine, elle surgit sous la forme de « site sauvage dans la forêt d'Iglou. Au fond, le torrent de Siva qui tombe entre deux rochers [...] un gros palmier, et un banc de pierre, recouvert de mousse » (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 21)⁴⁹. De ce fait, le goût pour la nature éprouvé par le Romantisme se combine avec l'attirance pour le sauvage, l'indomptable, sorte de réaction contre l'éloignement de l'homme industriel de son environnement naturel. En effet, comme le soutient Todorova, « the imagined Orient served not only as refuge from the alienation of a rapidly industrializing West but also as metaphor for the forbidden » (1997 : 12).

⁴⁹ Nous pourrions citer encore comme exemple de cette représentation de l'Orient comme espace géographique caractérisé par le maintien d'une nature inaltérée *Les Bédouins ou la tribu du Mont-Liban* (1813) où « le théâtre représente une forêt touffue : au fond, le Baracé (fleuve qui coule aux environs de Damas), serpente au milieu des arbres et des plantes aquatiques qui garnissent les bords » (Dupetit-Méré, 1813 : 5).

Autrement dit, ce que l'image de ces espaces géographiques s'obstine de transmettre est, d'une part, l'exotisme de ce qui est inhabituel pour un public éminemment urbain, bien qu'hétéroclite, et, de l'autre, la dichotomie d'une partie du discours impérialiste. Elle exprime l'idée de la civilisation confrontée à la sauvagerie, la culture comme opposée à la nature.

De ce fait, la présence itérative des éléphants dans les œuvres citées – qui s'étend au reste des animaux et des pièces du corpus – permet d'accroître et d'intensifier l'effet de nature, et par extension l'exotisme des paysages, en introduisant sur les planches un élément directement venu de l'espace géographique qu'il représente. La mise en scène animalière s'érige surtout comme un élément ancrant la pièce dans un espace géographique concret, l'Orient. De plus, elle véhicule l'image stéréotypée de cet espace qui, par sa permanence dans l'ancestral état de nature, s'érige en opposition à l'Occident. L'utilisation des animaux s'explique donc par le fait que :

Le public veut des bêtes curieuses, sauvages, féroces, bien différentes des espèces européennes, pour se dépayser et rêver aux contrées lointaines. Les jardins zoologiques [et les représentations animalières] font office de succédanés des voyages et satisfont l'envie d'exotisme qui s'intensifie en Occident avec le romantisme, les explorations, l'aventure coloniale, et incite les élites à s'évader au loin [...] [à] un ailleurs symbolisé par la faune exotique qui cristallise le goût de l'évasion et dont l'existence aventureuse, l'instinct insatiable, la nature supposée, mélangeant beauté et violence, la rendent proche des héros tourmentés du romantisme (Baratay, 2004 : 33)

Il est ainsi possible de confirmer que « the 'savages beasts' provid[e] a metonym of space » (Miller, 2012 : 35), c'est-à-dire, qu'elles remplissent une fonction déictique de marqueur spatial. En effet, ces animaux partagent et connotent les mêmes clichés associés à l'altérité orientale, qu'elle soit présentée en termes géographiques ou qu'elle renvoie à la caractérisation des individus *autres*. Le résultat : un exotisme concret dans toute performance ayant recours à des animaux et dont la mise en scène permet aux spectateurs « [...] to conceive of the beasts as individuals connected with specific colonial settings and agents of empire, rather than as generic representatives of abstract zoological types » (Cowie, 2014 : 72). Il est par ailleurs intéressant de mettre en lumière le lien direct entre ces animaux exotiques et l'idée de spectacularisation, puis avec la place qu'occupe le visuel dans ce type de représentations et la croissante intervention du

public dans les processus de production des spectacles. Ces facteurs, nous l'avons vu, sont spécialement importants pour le théâtre de boulevard et déterminants dans la popularisation de ces représentations zooscénographiques au XIX^e siècle.

Cependant, la représentation stéréotypée de l'Orient à travers les paysages désignés comme cadres spatiaux ne se limite pas à reprendre une image idéalisée de l'altérité qui rejoint son rôle échappatoire. Elle met aussi en évidence l'hostilité de ces contrées envers le colon et l'étranger. Cette vision souligne également la déception qu'évoquait Edward Saïd face à la dissemblance entre l'Orient textuel et l'Orient réel, le conflit entre l'Orient imaginé et l'Orient moderne (1980 : 85). En témoigne, dans le drame *Les Massacres de la Syrie* (1860) de Victor Séjour, le personnage de Papillon lorsqu'il avoue que, se rendant en Syrie pour éviter de perdre sa jeunesse comme à Paris, « j'ai été dévalisé » (Séjour, 1860 : 5). Contrairement aux connotations positives liées à l'idée d'exotisme dans l'esthétique romantique et à la notion de conservation de l'essence naturelle dans les théories rousseauistes du bon sauvage, l'agressivité et la barbarie de l'altérité et de son climat sont mises en lumière dans *Le Lion du désert* (1839) de Ferdinand Laloue et Fabrice Labrousse. Prenant place dans l'Alger colonial, l'histoire présente les péripéties d'une garnison française chargée de contrôler la ville. Celle-ci se voit confrontée à l'opposition violente des groupes de résistance qui combattent avec cruauté le pouvoir français. Toutefois, les colons trouvent des collaborateurs dans la société civile opprimée par l'état de la barbarie. Ainsi, dans les dialogues entre les soldats français, exprimant l'idée d'un espace hostile, se trouve la scène suivante :

BRISQUET.

Tu jouiras d'un soleil oùs [sic] que tu pourras faire cuire ta ratatouille sans allumer de feu, toutes fois et quantes [sic] tu seras de cuisine

VACOSSIN.

Tiens ! Tiens ! Tiens ! ... Mais ça doit taper dur sur la cervelle ?

BRISQUET.

Ça la brûle quelquefois (Laloue & Labrousse, 1839 : 2).

Tel qu'il est possible d'apprécier dans l'extrait, les paradis mis en scène par Laloue, Saint-Hilaire et Bourgeois dans *L'Éléphant de Siam* et *Les Éléphants de la pagode* sont bouleversés. Dans *Le Lion du désert* ce sont les notions de sauvagerie et de barbarie qui s'imposent dans la description climatologique d'un soleil, l'algérien, qui « tape dur sur la cervelle/ [et] la brûle quelquefois » (2). Ainsi la collection d'images de l'Orient est complétée en accord avec la ligne imposée par la logique impérialiste, qui utilise les stéréotypes péjoratifs de cruauté, de brutalité ou d'inclémence pour défendre l'entreprise coloniale. Comme dans les cas précédents, la description de l'Orient est parachevée par l'apparition nécessaire des fauves en tant que marqueur déictique d'espace et mécanisme connotatif, notamment par le réalisme qu'elles insèrent à la mise en scène. Ainsi, l'hostilité de l'Orient n'est pas seulement connotée par les appréciations climatologiques de Vacossin et de Brisquet, elle l'est également par la référence à une menace directe et tangible, matérialisée dans la figure des lions, des léopards et autres animaux. Ce danger est en effet partagé par le public qui assiste aux soirées de représentation car, comme les personnages eux-mêmes, l'audience est aussi exposée à ces animaux sauvages. Les personnages de l'œuvre poursuivent ainsi leur conversation sur le cruel accueil que l'Orient, devenu leur altérité spatiale et géographique, leur fait :

VACOSSIN

À propos : je me suis laissé dire que le Jardin-des-Plantes n'était plus rien du tout au prix d'Alger, pour les animaux farouches.

BRISQUET

Quand tu seras en faction dans le désert, tu verras quelquefois des troupeaux de lions, de léopards, de crocodiles, de serpents boas, de rhinocéros et de baleines.

[...]

VACOSSIN, à part

Sacristi !... Sacristi !... Faut avoir la chance pour revenir de ce pays ici (Laloue & Labrousse, 1839 : 2).

Les conditions extrêmement dures énoncées dans le premier fragment de la conversation se multiplient et se diversifient dans le second extrait. En effet, il exprime une brutalité et une sauvagerie actives qui agissent à travers ces animaux qui sont essentiels dans la construction négative, mais toujours exotique, de la nature coloniale.

De ce fait, le territoire occupé par les animaux sauvages marque les limites entre l'espace colonisé et cet autre espace encore sauvage, et par conséquent, non organisé-civilisé (Miller, 2012 : 35). Il est ainsi possible d'affirmer qu'au XIX^e siècle, dans les spectacles du Cirque Olympique et ceux d'autres établissements boulevardiers, c'est l'animal qui :

[...] Serves not only to recruit its readers into their imperial duty, but also offers them [...] a readerly satisfaction, the chance to escape momentarily into a more exciting world. The ideological imperatives ('patriotic overtones') of the texts coexist, despite pretensions to factual veracity, with a deliberate fictionality that hinges on a psycho-geographical dichotomy: the escape from here to there, from drab to domestic confines to exotic expanses [...] a sense of the opposition of places, usually the urban homeland and the wild colonial frontier (Cowie, 2014 : 25).

Par ailleurs, notons que la comparaison entre les animaux du Jardin des Plantes de Paris et ceux d'Alger, faite par le personnage de Vacossin, dénote une différence dans leur degré de faroucherie et, par extension, de dangerosité. Cette gradation entraîne le fait que l'animalité des spécimens du Jardin soit perçue comme moins dangereuse que la bestialité des animaux africains. La dissemblance entre les premiers et les seconds est ainsi déterminée d'une part par leur lieu de provenance, à savoir Occident et Orient, et de l'autre par les idées de civilisation et de sauvagerie qui leurs sont implicites. En conséquence, il est possible de conclure qu'il existe :

Une typologie des bénéficiaires [animaux jouissant de l'empathie des humains], ce qui revient à décrire une hiérarchie [...] en haut de l'échelle se trouvent d'une part, les animaux de compagnie avec lesquels la frontière humain-animal est quasi nulle, et d'autre part les grandes espèces sauvages et menacées (Gouabault & Burton-Jeangros, 2010 : 303).

En effet, une superposition, voire la mise en équivalence, entre cette typologie animale et la hiérarchie imposée par l'impérialisme qui classe l'humanité, peut être constatée. Cette dernière se fonde également sur la gradation de l'humain, proposant une échelle qui va de la plus profonde animalité à la surhumanisation. En conséquence, les populations *autres*, tout comme les animaux *autres*, occuperont la base de la hiérarchie tandis que son sommet sera réservé, à la manière des animaux occidentaux, aux

européens blancs. Cette typologisation permet de (re)placer géographiquement les animaux en fonction de leur permanence à l'état sauvage ou de leur passage à l'état de domesticité. Ceci permet de confirmer leur valeur de marqueurs spatiaux et de (re)localiser la pièce. Par ailleurs, ce sont ces deux concepts (civilisation *versus* sauvagerie), enracinés et indissociables de l'image de l'Occident et de l'Orient, qui détermineront la capacité d'exotisation de l'animal à travers sa fonction déictique temporelle.

Comme il a été précisé et bien qu'il soit possible de relever la prééminence de l'espace face au temps dans la construction littéraire et théâtrale de l'exotisme, voici deux exemples qui combinent ces deux versants : *Les Bédouins ou la tribu du Mont-Liban* (1813) de Frédéric Dupetit-Méré et *Le Renégat ou la belle géorgienne* (1817) de Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier. Ainsi, ces deux pantomimes à grand spectacle sont exotiques car leur trame narrative se trouve à Damas pour la première et en Palestine pour la seconde, mais aussi parce qu'elles relatent des époques reculées, à savoir 1600 et 1191 respectivement. Cependant, les éléments qui articulent et construisent l'exotisme en tant que discours ne répondent pas vraiment à cette distance dans le temps (elle pourrait simplement découler de la convention qui impose un cadre temporel pour la trame), mais ils répondent plutôt à l'écart géographique, voire culturel, entre les deux réalités.

Ceci est d'autant plus évident que la majorité des ouvrages formant le corpus de cette partie de notre travail est dépourvue de toute indication temporelle. Cette imprécision souligne combien l'exotisme de temps dépend du cadre spatial, qui l'inscrit définitivement dans le courant exotique. Toutefois, situer l'action de l'œuvre *Le Renégat* à l'époque des croisades (par le biais de l'utilisation seule du terme « croisés »⁵⁰, exprimé une dizaine de fois par les personnages) vient accroître, voire intensifier, un exotisme déjà existant dans la pièce, car prenant place au Moyen-Orient.

De ce fait, une des raisons expliquant la prépondérance de l'exotisme géographique dans les œuvres se trouve dans l'attitude des nations européennes vis-à-vis de l'Orient :

⁵⁰ Nous trouvons donc le terme « croisés » deux fois à la page 6 et deux autres à la page 7 du premier acte ; une fois à la page 12, puis à deux reprises à la page 17 et 20 du deuxième acte.

The choice of 'Oriental' was canonical; [...] It designated Asia or the East, geographically, morally, culturally. One could speak in Europe of an Oriental personality, an Oriental atmosphere, an Oriental tale, Oriental despotism, or an Oriental mode of production, and be understood (Said, 1980: 31).

En effet, si l'Orient se définit à partir de stéréotypes qui cherchent à appréhender une altérité s'érigant en antagoniste, l'exotisme temporel suppose une connaissance approfondie du passé historique et culturel oriental. Néanmoins, cette expertise ne figure pas dans les objectifs des dramaturges. Ces derniers mettent en scène l'Orient afin de satisfaire les exigences du public parisien, avide d'originalité et de sensations nouvelles plutôt que de précisions historiques. Le seul exemple à travers lequel l'exotisme temporel semble être quelque peu important est le cas de *Le Renégat*. Toutefois, les Croisades appartiennent à l'histoire occidentale dont le point de vue s'impose. L'histoire de l'Orient se voit ainsi déplacée et dépourvue de toute cohérence et n'existe qu'en rapport à (et en fonction de) l'histoire européenne (Vega, 2003 : 100).

La notion d'Orient implique nécessairement la notion de passé, ce qui explique l'intrication de l'espace et du temps dans ces œuvres. Comme David Vinson l'affirme, « dans la conception d'une 'harmonie préétablie' du monde, l'Orient représente le passé, la marge, l'état inférieur par rapport au centre européen » (2004 : 77). De même, cette affirmation peut être confirmée par le manque de temporalité auquel nous venons de faire référence, mais aussi par le choix de certains auteurs de situer l'action comme contemporaine à la parution de la pièce. C'est le cas du drame *Les Massacres*, dont l'histoire se déroule en 1860, également l'année de sa première représentation. D'ailleurs, c'est précisément en ce sens que les animaux exotiques et les fauves mis en scène peuvent être considérés comme marqueurs déictiques de temps. Ils incarnent invariablement la notion de passé, qui se trouve au cœur même de la définition occidentale et stéréotypée de l'Orient. Finalement, l'exotisme et l'orientalisme autour desquels les pièces étudiées sont composées sont des constructions discursives occidentales qui prennent l'Orient pour objet. Ces dernières résultent notamment d'intérêts géopolitiques et économiques et relèvent, en conséquence, plus de l'observateur occidental que de l'objet observé qu'est l'Orient et/ou l'oriental.

Ainsi, le lien entre animalité et passé reste déterminé par l'association des animaux et de la nature, les animaux comptant parmi ses représentants privilégiés. Ce lien émerge en opposition à cette autre association, qui place les espaces urbains après la nature dans la ligne temporelle. Considérés par certains comme une « emasculating urban culture » (Miller, 2012 : 29), les milieux urbains s'érigent ainsi comme le futur de cette première étape qu'est la nature. Le tout est présenté dans la scène 3 (Acte I, tableau II) de *Les Lions de Mysore* (1831), lorsque Mora (femme du proscrit Sadhusing devenu chef de la tribu des Parias) défend et incite à la révolte. Dans son discours, l'animal, en signe déictique de temps, identifie l'encrage de cette société dans le passé.

MORA

[...] Montrez-vous hommes enfin, et la fortune alors pourra vous sourire. [...] Ne pouvons-nous donc en enfanter de nouveaux [projets], regardez autour de vous, dans les forêts, les animaux que vous poursuivez s'avouent-ils jamais vaincus parce que vous avez l'avantage sur eux... Ils patientent, s'arrêtent ; quand le chasseur est égaré c'est alors qu'ils tombent sur lui, le déchirent, et tout halentans [sic], se rafraîchissent dans son sang. C'est ainsi qu'il faut agir [...] (Villemot, 1831 : 14).

Ainsi, cette identification de l'animal comme symbole du passé est renforcée par la « modernité [qui] apparaît bien comme un moment civilisationnel de forte tension entre les notions de culture et de nature [...], la culture relève du propre de l'humain (et démarque le civilisé du sauvage) » (Gouabault & Burton-Jeangros, 2010 : 301). Dans cette logique binaire, l'animalité est comprise comme le contraire de la civilisation, consolidant cette représentation temporelle de la nature animale comme phase antérieure à l'état de culture. Une dichotomie qui, comme le personnage de Mora le souligne, prend un nouvel élan avec la parution des premières théories transformistes qui conduiront à la constitution définitive des idées de progrès et d'évolution, en synonymes de civilisation et, par conséquent, en antonymes de nature. En conséquence, la présence récurrente d'animaux dans les pièces qui composent notre corpus, « takes its heroes not just across space but also, effectively, back in time to a pre-modern, pre-

industrial society, often to be found [...] in remote African [or Asian] wilderness » (Miller, 2012 : 29), et confirme ainsi leur valeur déictique de temps et d'espace⁵¹.

2.1.2 Exotisme animal et animalité exotique

À côté des fonctions déictiques des animaux qui viennent d'être analysées, émerge un autre exotisme lié à ces acteurs à quatre pattes. Cette fois, les animaux n'évoquent ni un espace, ni un lieu, méconnus de par leur distance physique et temporelle, ce qui les rend exotiques. C'est en revanche un exotisme qui leur est intrinsèque, en tant qu'altérité des hommes et des femmes qui composent l'audience du théâtre. De ce fait, les acteurs quadrupèdes des représentations animalières sont exotiques, en eux-mêmes, dans la mesure où « [...] [they] are imagined as supreme exemplars of an animal otherness powerfully antithetical to human interest » (Miller, 2012 : 37). Ainsi, les pièces composant notre corpus permettent la confrontation directe du public avec l'animal, traditionnellement constitué en l'*autre* de l'humanité. Cette dernière, dès le XIX^e siècle, fait face à sa progressive intégration parmi le règne animal et se trouve, en conséquence, en pleine réorganisation des limites servant à établir la ligne de démarcation entre le « nous » humain et le « vous » animal.

L'animal conserve donc un exotisme inhérent, qui relève d'une psychologie présentée comme éminemment différente. Le débat à cet égard s'articule autour de l'existence ou non d'une âme, d'une intelligence, d'un langage et/ou d'une capacité de sentir animal(e). Ces axes clés déterminent l'analogie ou la divergence entre les animaux et les humains, et par extension, définissent les éléments qui rendent possible la constitution des premiers en tant qu'altérité des seconds. De ce fait, et en tenant compte de « the difficulty of drawing precise boundaries between men and brutes when

⁵¹ En ce sens, d'autres exemples peuvent être fournis dans le but d'exemplifier la fonction déictique de temps des animaux, celle-ci résultant de leur capacité à symboliser la notion de passé. Parmi les cas paradigmatiques ressortent les scènes qui ont recours à des divertissements, notamment des tournois, qui étaient propres à des périodes précédentes et tombés en désuétude bien avant le XIX^e siècle. Encore une fois, les animaux, notamment les chevaux, s'avèrent indispensables pour la mise en scène de coutumes et mœurs passées qui identifient l'altérité orientale comme arriérée. De nouveau, les animaux sont l'élément par le biais duquel l'idée d'antériorité temporelle est exprimée, puis performée. À cet égard, nous retiendrons le cas de *Mazeppa ou le cheval tartare* (1825) dans lequel sont inclus des « exercices variés de manège [sic], d'escrime et d'équitation » (Chandezon & Cuvelier, 1825 : 7).

mental capacities are concerned » (Granata, 2010 : 103), les représentations animalières permettent à la grande majorité de la société de confronter directement ladite difficulté en se rapprochant de cet(-s) *autre(s)* animal(-aux). L'accès aux animaux est ainsi facilité par le théâtre, qui permet aux spectateurs de les voir dans des scènes où « they are being animals- doing what animals might do 'naturally' but now doing it for our education and enjoyment », mais aussi d'autres où « animals have been trained to be [and to do] something 'unnatural' » (Losano, 2017 : 134). Le premier des cas cités s'apparente à l'usage des animaux dans la pièce *La Fille de l'émir* (1839) de Maillant et Jemma, dans laquelle la rencontre entre homme et animaux tient à souligner, sinon à relever, l'animalité des derniers. La scène finale, après la condamnation de Hamet (accusé de meurtre) à être jeté vivant aux fauves de l'arène par le Sultan, en est l'exemple paradigmatique [voir Annexe lithographie 11] :

HAMET

Maintenant que tu l'as reconnue, Saïd-el-Maïdir, si tu l'aimes, viens chercher ta fille, quant à moi, je vous échappe. (*Il se poignarde et tombe dans la fosse*).

Tout le monde pousse un cri de terreur, El-Maïdir se jette au milieu des animaux, et leur arrache Addaïe en leur abandonnant Hamet. Après les exercices, Saïd-el-Maïdir reparait avec Addaïe qu'Abdul prend dans ses bras [...] (Maillant & Jemma, 1839 : 8)

Ainsi, de même que dans les exhibitions présentées dans *Les Lions de Mysore* ou *Le Lion du désert*, le rôle joué ici par les fauves est celui d'animaux sauvages qui matérialisent de ce fait le danger que l'animalité renferme. Ce rôle qu'ils incarnent est en effet considéré, en accord avec l'imaginaire dix-neuviémiste, le propre de leur nature. Notons également comment le châtiment d'Hamet de périr publiquement sous les crocs des lions, des tigres et des panthères, permet la restitution d'un ordre, l'humain, que lui-même a brisé par l'effet de l'animalisation, voire de la brutalisation, de sa personne. Le détournement et/ou bouleversement des normes sociales et légales matérialisé par la cruauté et la barbarie de ses actes assassins est ainsi expié par l'action et l'intervention de l'animalité qui, de son côté, est la raison de son bannissement de la société à laquelle il est censé appartenir. En conséquence, et en accord avec sa trajectoire tout au long de l'œuvre, Hamet, puisque animal(isé), ne peut mourir qu'en tant que tel. Il rétablit alors la réalité qu'il a préalablement renversée et met en évidence

le fait que : « ‘bestiality’ [...] carries with it all the negative connotations of the term, suggesting acts that take people out of the realm of the ‘human’ » (Morse & Danahay, 2007: 5). L’exotisme de telles scènes est donc le résultat de la performance, puis de l’appréhension « of the animality that has always been defined as the abjected other of the human » (Kreilkamp, 2007 : 91). Comme dans tous les cas où il s’agit de définir l’*autre*, cette conceptualisation a recours à la simplification et au réductionnisme propre au stéréotype, ainsi qu’à la logique dichotomique et manichéenne qui traverse la pensée impérialiste.

Quant au deuxième type d’exhibitions, où les animaux sont présentés avec des comportements qui les détournent de ce qui est (ou est censé être) leur nature, il donne lieu à des pièces comme *L’Éléphant de Siam* et *Les Éléphants de la pagode*. Ici les quadrupèdes abandonnent leur essence naturellement bestiale et provoquent de ce fait un sentiment d’étrangeté dans le public, qui ne voit pas en eux l’animalité attendue et présumée. La scène 3 (Acte II, cinquième tableau) de la pièce *Les Éléphants de la pagode* s’inscrit donc dans « the performance of human actions by animals » (Losano, 2017 : 130). Dans cet extrait, Thomas, personnage français récemment couronné Rajah de Nagpur, est invité à aller avec les éléphants [voir Annexe lithographie 2] :

THOMAS

À table... Bah ! Mieux vaut manger avec des bêtes que ne pas manger du tout. (Les deux éléphants [sic] arrivent et se mettent à table, vis-à-vis l’un de l’autre ; les serviteurs leur attachent leurs serviettes autour du cou. Thomas occupe la place du milieu, face au public.) Voulez-vous me faire un peu de place, s’il vous plaît... Je n’ai jamais dîné en si haute compagnie... Esclaves... allons donc... (Un des éléphants [sic] sonne.) Merci... il est aimable ce petit là... (Les serviteurs présentent successivement plusieurs plats à Thomas ; mais chaque éléphant, à son tour, prend ce qu’on place devant lui, au moment même ou [sic] il veut y toucher. Thomas est furieux.) Et moi ! Mais ils mangent tout, les voraces... je ne peux seulement pas attraper la bouchée... Voyons, à boire au moins.

(Au moment où il tend sa coupe, et où un esclave approche la bouteille, un des éléphants [sic] s’en empare et boit.) (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 20).

Dans cette œuvre, la participation des éléphants aux conventions sociales liées à l’acte instinctif de se nourrir met en évidence le fait que les limites entre l’humain et l’animal deviennent de plus en plus vaporeuses à la suite de leur progressive redéfinition. Elle

permet également d'exotiser la mise en scène grâce à l'idée de rareté, qui définit autant l'altérité orientale qu'animale. Ainsi, la bizarrerie émane du comportement inhabituel des éléphants. Elle résulte également de l'attitude des orientaux vis-à-vis de la scène qui, pour eux, « est l'usage » (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 20). L'objectif atteint est donc double. Comme le souligne Edward Saïd s'inspirant de l'œuvre de G. Chabrol *Essai sur les mœurs des habitants modernes de l'Égypte, Mœurs des Arabes de la Bahyreh* de 1829, d'une part l'extrait « serves as a 'contraste frappante avec les habitudes des nations Européennes', in which the 'bizarre jouissances' of Orientals serve to highlight the sobriety and rationality of Occidental habits » (1980 : 74). De l'autre, il confirme que la curiosité et la surprise provoquées par l'humanisation des éléphants (ou, du moins, par leur rapprochement à l'humain) se produit précisément par l'étrangeté de la situation. Cette dernière suppose en définitive un écart de la norme : celle marquée par l'Occident.

Pour conclure, il est possible de relever un dernier exotisme. Celui-ci émane de la divergence anatomique entre les animaux et les hommes, puis entre les animaux eux-mêmes selon qu'ils restent rattachés à l'Orient ou à l'Occident qu'ils représentent. Les éléments servant à la constitution de l'animalité comme altérité de l'humanité sont de ce fait complétés. Cette émergence de la corporalité comme nouveau trait comparatif est principalement dû au changement de critères classificatoires de l'organisation du règne animal. Par exemple, il était auparavant d'usage de considérer les paramètres de logement des animaux (les différents milieux où ils habitent). Ainsi, la classification comprenait : des animaux terrestres, aquatiques et aériens. Ce principe a même conduit à quelquesfois ranger les baleines ou dauphins parmi les poissons. Puis, la tendance s'est inversée, privilégiant, à partir de la taxonomie linnéenne, des paramètres morphologiques (Morgado, 2011 : 26). Ainsi s'explique l'exotisme produit par la mise en scène d'animaux vivants dans ces œuvres, car elle permet de constater, d'appréhender et de consolider leur statut d'altérité.

À cet égard, les scènes 9 et 10 (Acte I, deuxième tableau) de la pièce *Les Éléphants de la pagode* en sont l'exemple type : le plateau du Cirque Olympique accueille simultanément un éléphant et une pie. Ainsi, à l'étonnement que la forme animale elle-même suscite, il faut ajouter les effets produits par la comparaison entre les

figures citées. Celle-ci résulte dans la « surexotisation » de l'éléphant vis-à-vis de la pie qui, bien qu'étant aussi l'opposée de l'humain, est habituelle dans le contexte européen. La simple observation de l'animal exotique suscite l'enthousiasme et l'attrait des spectateurs, à tel point que le personnage de Fatma dans *L'Éléphant de Siam* intervient pour « avoue[r] que ma curiosité est excitée » (Laloue, 1861 : 7). Par une sorte de mise en abîme, les acteurs deviennent à leur tour public du spectacle inouï et exotique que représente la nature vivante, véritable noyau de la pièce. Que l'exotisme de l'animal soit lié au comportement, aussi bien dans le rôle de bête sauvage que de bête humanisée, ou qu'il soit associé à l'opposition morphologique, la vision de ces acteurs :

[...] Bring[s] [to the audience] welcome assurance of the inherent superiority of humanness as we compel nonhuman creatures to execute human behaviors at our direction, and significantly *not quite as well* as humans do [...] [but it also] could prove about human intelligence as trainers [...] [it] prove[s] that humans possess the power to manipulate and train animals [...] [and this] serves to consolidate the superiority of humanity (Losano, 2017: 131-132)

2.1.3 À la recherche de l'originalité perdue : l'animal comme rénovateur de la mise en scène exotique

Finalement, le recours aux animaux comme mécanisme exotique peut être expliqué par les caractéristiques propres au discours orientaliste et impérialiste, ainsi que par la quête d'originalité exigée par le public. En conséquence, il faut tenir compte, non seulement des valeurs symboliques qui leur sont associées, mais aussi de leur consolidation en tant que signe sémiotique et performatif. Autrement dit, ils possèdent une valeur en tant qu'éléments rénovateurs de la dramaturgie de la première moitié du XIX^e siècle, notamment au sein des théâtres secondaires situés au boulevard du Temple (comme le Cirque Olympique) où le composant visuel devient de plus en plus capital.

De ce fait, l'effectivité du dialogue engagé dès l'Occident vers l'Orient repose précisément sur le caractère répétitif des axes qui le constituent et qui réussissent définitivement à se cristalliser. L'exotisme finit par se matérialiser dans un nombre non négligeable d'éléments qui se reproduisent systématiquement dans les œuvres abondant

cette thématique. Après plus d'un siècle d'exploitation de l'Orient sous toutes ses formes, à travers tous les espaces géographiques qu'il offre, il n'est pas insensé de penser que l'originalité des descriptions, des images, idées et portraits véhiculés put s'essouffler. Comme il a été démontré, le public est en constante recherche de nouveauté, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de « représentations où celle-ci était 'souvent une marque de fabrique qu'ils revendiqu[aient]' » (Martin, 2010 : 202). En conséquence, il est nécessaire de considérer que le succès de ces ouvrages est le résultat de l'innovation dans la représentation de l'altérité orientale. Autrement dit, il s'agit d'aller au-delà des manières conventionnelles de mettre en scène l'exotisme, tout en « restitu[a]nt l'atmosphère oisive et voluptueuse des 'Contes des Mille et Une Nuits', un univers fabuleux aux couleurs chatoyantes, aux mélodies étranges et aux odeurs ineffables » (Mouhoub, 1997 : 106) ; c'est-à-dire, tout en évoquant les mêmes stéréotypes et en invoquant les mêmes émotions.

Le choix d'acteurs à quatre pattes matérialise ainsi le goût pour l'insolite et pour la nouveauté. Les animaux, même lorsqu'il s'agit d'espèces relativement quotidiennes pour le public comme le cheval [voir Annexe lithographie 12], s'avèrent ainsi un mécanisme innovateur à travers lequel transposer sur les planches les préférences esthétiques des spectateurs⁵². Il est donc possible d'affirmer que les animaux, garants du succès des pièces dans lesquelles ils sont protagonistes, s'érigent en tant que principal

⁵² À cet égard, il est nécessaire d'avertir que l'industrialisation, et par extension l'urbanisation générale des états européens, fait de la cohabitation entre quadrupèdes et humains une réalité de plus en plus marginale. La mécanisation des procédés de production complique le côtoiement des animaux, ce dernier étant essentiellement fondé sur leur utilisation en tant qu'instruments et outils de travail. En considérant la législation en vigueur (du moins durant toute la première moitié du XIX^e siècle), ce lien entre animal et humain, s'appuyant sur l'utilité des animaux, devient plus évident. Rappelons que j'jusqu'à la promulgation de la loi Grammont en 1850, le « dogme qu'instaurent les textes de base du statut juridique de l'animal est sa position de non-sujet de droit ; autrement dit l'être, la chose (au sens le plus vague de ces termes) qui n'est ni titulaire de droit, ni d'obligations, qui n'est pas assujetti au droit subjectif, qui n'a pas de personnalité » (Dupas, 2005 : 13). Ainsi, et toujours avec Dupas (2005), son statut au sein de la société française de la première moitié du XIX^e siècle reste principalement marqué par les trois lois précédemment citées, à savoir, la loi rurale du 28 septembre-6 octobre 1791, le Code civil de 1804 puis le Code pénal de 1810, les deux Codes ayant été formulés pendant la période napoléonienne. Insistons sur l'idée que leur particularité réside dans le fait que l'animal est considéré comme possession ou bien privé, héritage à la fois du droit romain et de l'idée cartésienne de l'animal-machine. Les sanctions sont alors imposées dans la mesure où le dommage causé à l'animal est, en dernière instance, un préjudice envers son propriétaire qui concerne ses intérêts économiques dont une grande partie dépend des animaux. En définitive, l'objectif visé est la protection, non pas des animaux, mais de l'homme lui-même, seul sujet de droit. À travers le plan juridique, ceci souligne le fait que la relation entre l'homme et l'animal est une relation éminemment utilitaire. Elle circonscrit la majorité de leurs rapports à la sphère du travail à l'exception des animaux domestiques qui commencent à proliférer parmi les classes aisées de l'époque. Le composant émotionnel est alors capital dans l'établissement des liens homme-animal.

mécanisme d'exotisation. Comme Isabelle Martin le souligne, « l'animal, vrai ou imite, apporte et crée l'insolite [...] [car] c'est à l'animal qu'on doit encore aujourd'hui la couleur inédite, indéfinissable, de ces spectacles qui le présentent habilement comme s'il pouvait s'exprimer » (2010 : 214-5). D'ailleurs, cette capacité connotative octroyée aux acteurs quadrupèdes est manifeste lorsque nous sommes face à des espèces toujours appelées (ou classifiées comme) exotiques à l'heure actuelle. Venues des territoires colonisés, ces espèces permettent d'amener une partie de l'Orient en Occident afin de mettre en scène un exotisme palpable, tangible.

Cette spécificité⁵³ permet à l'établissement cité de combattre la lassitude du public en proposant des représentations stéréotypées, des topos dont la fonction principale est de combler les attentes d'un public avide de nouveautés (Gardaz, 2005 : 187). Ces attentes sont essentiellement satisfaites par la vision des animaux. De ce fait, la capacité évocatrice d'éléphants, de lions, de panthères ou de tigres et leur exotisme intrinsèque, qui participe de la conception impérialiste et « européocentrique » de l'Orient, se confirme par le succès de ces œuvres dans le public parisien des premières soixante années du XIX^e siècle. Face à d'autres représentations abordant une thématique semblable, et même produites, aux théâtres officiels⁵⁴, le public reste fidèle à ce premier genre de pièces. Comme Théophile Gautier le souligne dans le numéro de *La presse* du 19 août 1839 :

Tout Paris avait dîné de meilleure heure avant-hier de peur d'arriver trop tard à ce spectacle digne de la Rome des Césars. Les gardes municipaux faisaient manœuvrer les grandes croupes de leurs chevaux dans les flots compacts de la foule ; les équipages, les

⁵³ Tel qu'il a été spécifié au début de notre étude, les décrets napoléoniens de 1806, 1807 et 1811 configurent un nouveau panorama théâtral qui limite, d'une part, les possibilités d'ouverture d'un établissement théâtral puis, de l'autre, instaurent un fort contrôle sur les répertoires autorisés. Ainsi, le Cirque Olympique gagne l'exclusivité légale de l'usage d'animaux vivants sur la scène bien que celle-ci n'est pas toujours systématiquement respectée. Toutefois, ce n'est qu'à partir de la décennie de 1840 que ce droit s'étendra à d'autres salles. En témoignent le Cirque d'Hiver ou le Cirque d'Été (annexes du Cirque Olympique) ou l'Hippodrome de l'Étoile. L'originalité des spectacles de l'ancien Amphithéâtre Astley reste garantie car ils sont les seuls à combiner le théâtre et le cirque dans un produit hybride unique dont les éléments constitutifs et définitoires ne peuvent pas être retrouvés dans les autres établissements que nous venons d'énoncer (dont les spectacles sont plus proches du cirque traditionnel).

⁵⁴ Comme exemples, nous citerons : le cas de l'opéra-comique *Le Calife de Bagdad* (1800) de François-Adrien Boieldieu qui commence sa tournée à l'Opéra-comique de Paris pour, très tôt, atteindre un énorme succès qui le mène aux villes les plus importantes d'Europe ; puis l'opéra de Mozart *L'Enlèvement au sérail* (1782) qui arrive à Paris au Théâtre de la Gaîté sous la direction de Frédéric Blasius, après un long périple à travers les salles d'Opéra des territoires du centre du vieux continent les plus remarquables.

cabriolets de régie, les fiacres, accouraient de tous les coins de la ville, pleins de femmes élégantes, de dandies, de journalistes et de comédiens. Le public ordinaire des représentations extraordinaires se rendait à son poste avec une exactitude admirable. Aucun homme du monde blasé, aucun journaliste excédé, aucune femme sensible, ne voudrait manquer une soirée où l'on a la chance de voir un lion manger un homme.

Hélas ! – Une petite bande blanche sur l'affiche annonçait que le spectacle n'aurait pas lieu ce soir-là, que l'autorité n'avait pas trouvé les précautions suffisantes et que l'on allait aviser avec plus de soin encore à la sûreté du public. Il a donc fallu s'en retourner chez soi le cœur enfiévré d'impatience et d'attente trompée [...] Ce retard d'un jour, cette foule renvoyée, n'ont fait qu'augmenter la foule du lendemain attirée encore par l'affiche gravée sur bois, comme celle du *combat* du taureau où l'on voit le majestueux Van Amburg en empereur romain au milieu d'un effroyable salmis de lions, de tigres, de panthères et de léopards.

Dès six heures la salle était comble ; les spectateurs tassés et encaqués dans les loges frémissent d'impatience ; on s'arrachait les stalles de couloir avec acharnement ; des *titis* pleins d'érudition imitaient le chant du coq, d'autres chantaient la *Marseillaise* – la *Marseillaise* appelait les lions : c'était beau.

La pièce de *Victorine ou la Nuit porte conseil*, qui est pourtant une pièce amusante et spirituelle, protégée par le souvenir de Serres, qui s'y montrait comique, n'a pu être achevée ; les bêtes ! Les bêtes ! Tel était le cri général ; [...] Cette attente furieuse avait exaspéré tout le monde ; les gens les plus impassibles et les plus convenables trépignaient, vociféraient, martelaient le plancher avec leur canne ; les fronts étaient moites de sueur, les yeux étincelaient fiévreusement ; quand la toile se leva et que les acteurs commencèrent la *Fille de l'Émir*, un immense soupir de satisfaction sortit de trois mille poitrines haletantes ; un enfin ! Modulé sur tous les tons, descendit des frises du théâtre, fit le tour des galeries, voltigea de loge en loge, circula de rang en rang, de banquette en banquette et s'engouffra jusque sous les noires profondeurs des baignoires. [...] Jamais entrée de Talma, même celle d'Hamlet, où il arrivait à recoupons, poursuivi par l'ombre de son père, n'a produit autant d'effet que celle de Van Amburg, l'angoisse serrait toutes les poitrines, le sang reflua à tous les cœurs. [...] Daniel et Androclès étaient fort peu de chose à côté de Van Amburg. Par la poignante émotion que donne ce spectacle, nous pouvons comprendre la passion furieuse des Romains pour les jeux du cirque.

Tel que mentionné dans l'extrait, le recours aux animaux dans la mise en scène est à l'origine d'un si nombreux public. Par leur faculté de connoter, voire de produire l'exotisme, les animaux attirent les spectateurs qui, « chaque fois qu'on annonce un éléphant, un rhinocéros, un hippopotame, un crocodile, un serpent boa plus ou moins instruit, [y courent], toute affaire cessante » (Gautier, 1859b : 171). Le fait que Siam,

Mysore ou encore Alger, c'est-à-dire l'Orient et par extension l'altérité, soient eux-mêmes incarnés sur les planches par les figures symboliques du lion et de l'éléphant, donne à la représentation une allure de véracité. Cette dernière se rattache à la tendance générale vers laquelle le théâtre tend : une plus grande historicité et réalisme. En outre, elle témoigne de la force émotionnelle propre au mouvement romantique alors en vogue. La poursuite de ces sensations, qui se matérialise dans l'essor de l'exotisme à travers les sujets et thèmes orientalistes, est donc le résultat d'une période de bouleversements, caractérisée par des découvertes et progrès continus. Ces derniers poussent, sinon enfoncent, l'homme moderne dans une vacuité que le théâtre vient remplir, voire vient y remédier.

L'ensemble d'éléments jusqu'ici relevés sont quelques exemples du fonctionnement des animaux en tant qu'éléments vecteurs du discours exotique et orientaliste. Son but ultime est, non seulement la maîtrise (voire l'appropriation) de l'altérité orientale, mais aussi la définition, sinon la réaffirmation, de l'homme occidental. Celui-ci se trouve en effet en pleine quête d'une identité perdue au cours des changements sociaux, technologiques ou économiques qui ont lieu dès le début du XIX^e siècle. L'analyse de ces axes permet de confirmer notre affirmation première selon laquelle l'Orient émerge durant le XIX^e siècle comme une construction discursive occidentale extrêmement complexe. Elle sert, à la fois, de réceptacle des profonds désirs et attentes éprouvés par la société française et d'instrument d'autodéfinition de l'époque par excellence. Par ailleurs, l'étude permet de relever que la participation des animaux vivants dans la construction stéréotypée de l'Orient ne répond pas simplement à des exigences performatives. Ils sont également des signes et symboles porteurs de signification(s) propre(s) et jouent un rôle précis, actif et effectif dans la création d'un Orient en tant qu'opposé de l'Occident.

L'idée que l'altérité reste une création occidentale et artificielle, qui ne répond pas nécessairement à la réalité qu'elle est censée représenter, est la pensée clé autour de laquelle se développe la critique postcoloniale. Elle se vérifie grâce à l'observation des mêmes images qui, « literally become *idées reçues* » (Said, 1980 : 96). Ces images sont principalement véhiculées dans ces spectacles zooscénographiques par la présence et le recours aux animaux vivants. Elles se développent essentiellement autour de l'axe

civilisation-sauvagerie invoqué de manière récurrente pour dessiner et caractériser l(es)'altérité(s) oriental(es). De ce fait, l'Orient devient un élément étudiable, puisque appréhensible (car systématiquement configuré de façon homogène) en faisant de ces altérités un tout unique, avec les mêmes particularités et les mêmes traits distinctifs. Tout comme l'affirme David Vinson, ce qui est mis en évidence est « une quête de soi-même à travers l'image antinomique et mythique de l'Autre » (2004 : 74). Dans les pièces analysées, cette quête s'articule autour des fonctions déictiques d'espace et de temps, des concepts d'inouï et d'étrangeté (dans leur rapport avec le renouvellement de la mise en scène et à travers leur identification et définition des idées d'humanité, d'animalité et d'altérité(s)) et de l'idée d'exotisme qui rassemble les notions précédentes⁵⁵.

⁵⁵ Cette partie 2.1 du projet a servi à l'élaboration de l'article *Les Éléphants de la pagode ou l'animalité dans la construction de l'exotisme*, à paraître dans le numéro 11 de la revue Synergies Espagne.

2.2 La colonisation et les images de l'*autre* : le bon sauvage, le cruel barbare et l'animalisation de l'altérité, ou la mission sociale de l'entreprise coloniale

Si le point précédent a pour objectif d'étudier le rôle des animaux dans la mise en scène de l'Orient et de son exotisme, nous nous pencherons dès à présent sur les conceptions et représentations des populations façonnant l'*alter ego* du public parisien, et par extension, des sociétés européennes. Ainsi, l'intérêt réside ici dans les images associées cette fois à l'altérité proprement humaine. Ces images sont en rapport direct avec la construction stéréotypée de l'Orient, mais aussi avec le tableau répandu par les autorités sur ce qu'est le procès colonisateur. Deux tendances principales se consolident à l'époque : d'une part, l'image positive de l'indigène, reposant notamment sur le mythe du bon sauvage popularisé par Rousseau au siècle des Lumières ; d'autre part, l'image négative qui découle essentiellement du besoin de justifier la violence exercée sur les peuples colonisés et de la généralisation des théories raciales et impérialistes au XIX^e siècle. Ainsi, le modèle des trois stades de civilisation s'impose pour définir l'histoire de l'humanité. Celui-ci, établi à partir des catégories culturelles et raciales de sauvagerie, barbarie et civilisation, associe les premiers stades aux sociétés *autres* considérées comme primitives (Young, 1995 : 34-35). En conséquence, ce trio doit être compris comme une hiérarchie qui met en place les différents stades marquant l'évolution de l'humanité. Le résultat est un schéma qui, réunissant histoire et géographie, généralise la supériorité européenne et identifie la notion de civilisation à celle de race (Young, 1995 : 35).

Le concept du bon sauvage qui détermine la figuration positive de l'altérité, repose sur l'idée que l'homme naît bon. Autrement dit, les humains sont démunis de vices par nature, car ils sont dépourvus de toute morale et/ou capacité de raisonnement et ils ne répondent qu'à leurs nécessités les plus essentielles. Il s'agit donc d'une claire idéalisation de l'homme dans son état primitif, la corruption du genre humain étant le résultat de son organisation en sociétés. Cette théorie aboutit par conséquent à l'affirmation que la civilisation de l'homme n'est qu'une perversion de sa nature. De ce fait, la figure de l'indigène se cristallise comme l'exemple vivant de ce qu'étaient les

européens avant que les progrès scientifiques, techniques et politiques ne les poussent vers un plus haut degré évolutif, une plus grande complexité et perfection. Le personnage du bon sauvage devient donc une porte vers leur passé. Il représente l'homme (occidental bien entendu) dans sa période enfantine, pendant laquelle il n'est régit que par ses pulsions, puisqu'il est encore étranger aux contraintes et normes sociales qui le modèlent⁵⁶ définitivement. Notons que cette théorie s'articule autour de concepts et d'idées prenant leur signification socio-culturelle à partir d'un axe temporel (passé/sauvagerie/altérité-présent/civilisation/identité européenne). De ce fait, ils rejoignent une partie des mécanismes et procédés qui sont également utilisés dans la mise en scène de l'exotisme.

Bien que liée à la même prémisse, c'est-à-dire au développement inférieur des sociétés autochtones, une interprétation négative de ces populations se consolide en parallèle. Privées de civilisation, ces dernières incarnent le paradigme de la cruauté, de la barbarie, voire de la bestialité. Dans ce cas, l'absence de progrès conduisant à la culture, et donc à l'établissement de normes, se traduit par un rapprochement à une étape évolutive antérieure. L'indigène est ainsi considéré comme plus proche de l'animal dans un processus qui l'éloigne de ses congénères européens, et par extension de l'humanité. C'est précisément ce que laisse entrevoir Lacépède lorsqu'il affirme que les Papous se trouvent à un « état presque sauvage » (1821 : 388) ou dans sa description d'une des peuplades d'Hottentots, qui selon lui est :

Encore plus rapprochée de l'*état sauvage*, habitent au milieu des montagnes et des bois, s'y retirent dans des cavernes, sont presque toujours nues, ont une langue dont la pauvreté indique *le petit nombre de leurs idées*, se nourrissent souvent de racines qu'elles déterrent, et, comme des *bêtes fauves*, ne sortent de leurs tanières et de leurs forêts que pour se jeter sur leur proie (1821 : 389)⁵⁷.

⁵⁶ Il est possible d'établir un parallèle entre cette conception du bien inhérent à l'être humain éloigné de la connaissance et le passage biblique décrivant l'expulsion d'Adam et Ève du paradis après avoir mangé le fruit interdit qui leur donne le don (le pouvoir) du savoir. Le péché originel marque donc la transition de l'inconscience à la conscience, tout comme la civilisation et le progrès supposent la fin de l'étape enfantine que représente le bon sauvage encore inconscient car étranger au savoir, pour enfin, aboutir à un stade de maturité après l'avoir conquis. Le concept peut être par ailleurs relié avec la définition kantienne de l'Illustration qui rapproche également les idées de majorité d'âge, donc de maturité, avec l'accès définitif au savoir, ce dernier étant le seul chemin vers l'émancipation de l'homme.

⁵⁷ Les italiques ont été introduites par nous-mêmes.

Si la civilisation est considérée comme le propre de l'homme, car elle résulte de sa capacité de raisonnement, le manque de civilisation ne peut conduire qu'à l'animalisation des individus colonisés. Ces derniers seront automatiquement dépouillés de leurs droits en tant qu'humains, et par extension, seront exclus de toute possibilité de devenir citoyens. Toutefois, aussi bien dans le cas des personnages « bons sauvages » que dans la figure du barbare, l'animal auquel nous faisons référence est un animal humain. L'intérêt porté sur le sauvage et le barbare, présentés sous une forme humaine, réside donc dans leur dualité. Leur animalité (trait essentiel, caractéristique) émane non pas de leur corporalité, mais de leur nature animale, qui les éloigne des européens. Cette idée d'un *autre* animalisé à cause de son caractère primitif, donc non évolué, peut être poussée (elle l'est d'ailleurs dans de nombreux exemples) jusqu'à sa représentation par des figures animales, et non sous une forme humaine mais bestiale. Contrairement aux cas précédents, l'animalité est ici explicitement requise : elle apparaît sur le plan textuel et visuel. Ce dernier implique donc la présence physique des animaux sur scène. La richesse symbolique de ces représentations, qui explique leur présence récurrente dans les œuvres du corpus, réside dans le fait qu'elles permettent de connoter de manière simultanée, voire de condenser, deux altérités : celle concernant l'espèce (être animal - être humain) et celle concernant les « races » d'une même espèce humaine (humain/homme blanc - animal/homme noir)

2.2.1 Primitivité sociale et animalité positive : le bon sauvage

Avant de débiter l'analyse des images des altérités humaines et orientales dans les pièces théâtrales du corpus, il est intéressant de noter l'existence d'analogies entre les images à propos de la nature et des paysages orientaux et l'image que les sociétés européennes, et notamment la société française, ont des peuples autochtones des colonies. Comme il a été dit, l'altérité est toujours conçue dans son état primitif. Elle reste incorruptible car éloignée de tout progrès, de toute civilisation. Ainsi, la sauvagerie devient un élément d'identification des espaces physiques et temporels de cet *autre*, mais aussi des populations elles-mêmes. Le prisme « européocentrique » s'impose et se

combine avec un sentiment paternaliste⁵⁸ qui réaffirme la conception – largement étendue – de la supériorité de la culture occidentale sur les territoires exotiques qu'ils croient avoir découverts. De ce fait, cette image stéréotypée se traduit dans la majorité des pièces par la mise en scène de sociétés déstructurées dans lesquelles le chaos, le désordre et la désunion, qui donnent lieu à une violence continuelle et injustifiée, sont leurs éléments définitoires⁵⁹.

Dans une Europe en pleine construction en différents États-nations, donc en organisations sociales complexes agglutinant un grand nombre d'individus, l'imaginaire collectif occidental représente l'altérité par le biais d'une primitivité sociale. Cette dernière se concrétise par la persistance de la structure organisatrice la plus élémentaire, la tribu, comme plongée et bloquée dans une impasse séculaire. Ces identifications s'expliquent à travers le concept de nation : dès son apparition au début du siècle, il est intimement lié à l'idée de progrès. Ainsi, la pensée évolutionniste met en place une séquence linéaire du développement qui va des petites unités (famille, tribu, région) à

⁵⁸ Il faut préciser que cette conception se trouve à l'origine de nombreux mouvements qui ont lieu pendant le XIX^e siècle. Nous citerons, à titre d'exemple, le cas du courant contre les mauvais traitements envers les animaux, à l'origine duquel se trouve la certitude de la part des élites que la vision de scènes, voire de spectacles, reposant sur l'exercice de la violence envers les animaux risque de convertir le peuple non instruit en un amalgame insensible à la souffrance animale, mais aussi, et surtout, des humains. La logique bourgeoise serait donc la suivante : manquant d'éducation, les classes populaires finiraient par accepter comme normale cette attitude, ce qui les empêcherait de se refréner d'infliger cette douleur à leurs égaux. De ce fait, les classes aisées se voient dans l'obligation d'agir sans délais en considérant qu'ils doivent assumer le rôle de père-protecteur face à un peuple jugé comme étant encore dans son étape enfantine. Comme l'affirme Maurice Agulhon, « la protection des animaux voulait être une pédagogie, et la zoophilie l'école de la philanthropie » (1981 : 81). La position prise ne cherche, en définitive, qu'à éviter les revendications, voire les possibles révolutions qui bouleverseraient le *statu quo* en éloignant les élites du pouvoir qu'elles détiennent. Dans la logique coloniale, cette attitude sert à justifier la conquête de nouveaux territoires, qui renferment une énorme quantité d'intérêts politiques ou économiques, sous prétexte de leur offrir le cadeau de la civilisation et du progrès. Il est possible d'observer que cette détermination est proche de la définition de paternalisme, une « attitude d'une autorité, d'un gouvernement, qui, sous couvert d'assistance et de protection, entend imposer sa tutelle, sa domination » (s/n) (définition offerte par des dictionnaires, comme Le Dictionnaire de l'Académie Française, auquel correspond l'acception ici reprise, ou Le Trésor de la Langue Française).

⁵⁹ Le rapport entre les concepts de sauvagerie et de désordre, caractéristiques des populations *autres* est tellement enraciné dans l'imaginaire et les idéologies européennes que la destruction est la preuve, mais aussi l'argument juridique, servant à la légitimation des conquêtes coloniales. Ainsi, pendant les XIX^e et XX^e siècles surgit le concept de *terra nullius*, selon lequel « sont considérés comme 'sans droits' tous les territoires qui ne sont pas contrôlés par un État européen, que ces territoires soient peuplés ou dépourvus d'habitants, car leurs populations sont considérées comme 'sauvages' » (Manceron, 2003 : 146). De ce fait, le juriste Le Fur affirmera en 1936 dans son *Précis de droit international public* que « l'existence de territoires sans maître, c'est-à-dire non organisés, telle est la première condition d'une occupation régulière » (Manceron, 2003 : 147). Nous voyons donc la logique appliquée, qui connecte la condition de sauvage définissant l'altérité avec le manque de toute organisation sociale, qui autorise les puissances européennes à s'emparer de ces territoires.

une entité plus complexe et globalisante, la nation (Ortiz, 1995 : 18). C'est donc dans la mesure où la nation, en tant qu'entité, rejoint l'idée de progrès, qu'elle devient représentative de l'Occident. Elle prouve, par extension, la supériorité de l'Occident sur les autres organisations arriérées dans l'évolution, qui symbolisent l'infériorité des sociétés *autres*.

À cet effet, les exemples dans lesquels les personnages s'obstinent à souligner cette situation d'immobilité sont nombreux. Celle-ci résulte non seulement dans l'idée que le progrès est indispensable et symptomatique de civilisation, mais elle permet aussi d'établir une hiérarchie entre nations, territoires et populations en vertu de leur degré de culture. Comme Cooper et Stoler l'affirment, ceci signifie que « within this frame, the 'measures of man' were rationality, technology, progress and reason – carefully calibrated scales on which Africans and Asians rated low » (1997 : 5). Le choix des concepts servant à la gradation de l'homme s'explique dans la mesure où :

European bourgeoisies valued technological advance, the growing capacity and rationality of European systems of government, and the very idea of social and economic progress and used those ideas to demarcate more clearly than in previous eras the distinctiveness of what it meant to be European (Cooper & Stoler, 1997 : 3).

C'est donc dans cette ligne que s'inscrit la description de la Chine que Landry, jeune français au service d'un riche mandarin, offre à Marco Polo dans *Dgenguiz-Kan ou la conquête de la Chine* (1837) d'Anicet Bourgeois : « la Chine est un pays très-vieux et qui n'a jamais changé : il paraît qu'il est venu au monde comme il est... » (Bourgeois, 1837 : 9). L'idée de non progrès est également évoquée à travers les constantes références à l'organisation primaire par excellence, c'est-à-dire à la tribu. Dans *Le Renégat*, Cuvelier se réfère à un des soldats, ennemi de la chrétienté puisque croisé musulman, comme étant un « Arabe de la tribu des Assassins » (Cuvelier, 1817 : 16). Dans *Les Massacres*, l'altérité orientale est à la fois composée par « les Druses et les Maronites » (Séjour, 1860 : 8), « les Akkals » (34) et la « race d'Othman » (133). Dans *Le Lion du désert*, l'Algérie est montrée comme un amalgame de groupes séparés, comptant leurs propres « chefs arabes » (Laloue & Labrousse, 1839 : 10). En conséquence, le caractère primitif et désordonné se matérialise par le pouvoir polycéphale, opposé à l'union et au centralisme des pays européens et empêchant la

constitution d'un État unique. Cette impossibilité est la conséquence de l'inexistence d'un sentiment nationaliste, qui maintient en vigueur la disparité des tribus et leurs associations seulement ponctuelles. Elle promeut la conception d'une altérité sous-développée⁶⁰. Ainsi, c'est à partir du caractère rudimentaire des sociétés mises en scène que s'articule le reste des images de l'*autre* : le bon sauvage, le cruel barbare et l'animalité. En effet, cette interprétation permet de présenter les personnages appartenant aux colonies aussi bien dans leur versant positif que négatif, mais toujours, et invariablement, inférieurs aux occidentaux.

Le premier groupe de personnages représente une altérité sauvage mais positive, résultat de l'influence de la théorie du « bon sauvage » dont les prémisses et les idées de base ont été précédemment énoncées. Ainsi, la prétendue absence de culture n'a pas ici pour conséquence la cruauté ou l'injustice, mais l'innocente inconscience propre aux premières étapes du développement de l'individu, notamment l'enfance. Le rapprochement est d'autant plus évident que, dans *Les Éléphants de la pagode*, le seul étranger à ne pas manier correctement la langue française (avec toutes les incohérences que cela suppose) est le « bon sauvage » Omichoud, indigène qui apparaît comme un enfant encore en plein processus d'apprentissage. Vivant avec M. Thomas et Catherine, deux Français venus en Inde pour faire fortune, Omichoud devient l'apprenti de Thomas et le protecteur du couple (une première fois quand ils sont persécutés par les gens de la ville et une seconde lorsque M. Thomas est nommé rajah sous les conspirations du Bramine et du ministre). Ces derniers prétendent se servir de M. Thomas pour leurs projets de conquête du pouvoir. Ainsi, le positionnement de l'apprenti en faveur de la restitution de l'héritier légitime au trône de Nagpur, ou encore la protection inconditionnelle et sincère qu'il offre au couple français, envoient le message de l'existence d'un bastion de bonté qui tente de résister, tant bien que mal, aux charges de violence et de tyrannie qui dominent la réalité qui l'environne. Cependant, sa bienveillance et sa générosité, exprimées par des paroles comme : « pas peur, petit. Les

⁶⁰ Les idées d'ordre et de désordre, respectivement associées à l'Occident et à l'Orient, sont également liées, sinon influencées, d'une part par la conception du canon grec qui reconnaît dans l'harmonie, la proportion et la symétrie les traits de la beauté et, d'autre part, comme Saïd l'affirme, suivant Cromer dans *Modern Egypt*, « the mind of the Oriental, on the other hand, like his picturesque streets, is eminently wanting in symmetry » (1980 : 36). Ceci le mène à conclure que « although the ancient Arabs acquired in a somewhat higher degree the science of dialectics, their descendants are singularly deficient in the logical faculty » (1980 : 36), mettant en relief le rapprochement entre urbanisme et irrationalité, donc infériorité.

Rosillas tuer Omichoud avant d'arriver ici » (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 8), cachent une attitude servile, en partie auto-imposée, liée aux prétentions colonialistes de la France du XIX^e siècle. Sans élan réactionnaire ou menaçant, le bon sauvage Omichoud devient non seulement la personnification de l'oppression exercée en Orient par des figures comme le Bramine et le ministre Missouri, mais aussi et surtout la preuve flagrante de la nécessité de l'entreprise coloniale. Bien que l'animal vivant soit explicitement absent de la scène, la notion d'animalité reste cependant capitale dans la construction de l'archétype du bon sauvage. L'identification se produit à travers les notions d'antériorité et d'infériorité, inhérentes aussi bien au premier qu'au second. L'animal sur scène apparaît ainsi personnifié dans ce personnage récurrent duquel il devient l'essence qui le définit.

Dans la même lignée, les personnages d'Abdallah et sa sœur Fatmé dans *Le Lion du désert* se rangent, contre toute attente, du côté des colons français plutôt que de celui de leurs compatriotes algériens. En plus du pathétisme de la scène, ce revirement souligne le reniement de ce qui est censé être leur identité. Il montre combien injuste, combien sanguinaire est cette altérité, puisque même les individus qui la composent cherchent à anéantir son pouvoir, voire à le renverser. Cet acte déserteur, qui aurait communément fait l'objet de la censure collective, est cependant ici la preuve du bien inhérent à l'être humain, (proclamé par Rousseau, dans *Discours sur l'origine des inégalités parmi les hommes* de 1755, et autres penseurs au siècle précédent) que la société a réussi à pervertir.

Pour les philosophes de Lumières, la corruption est commune à toute organisation sociale qui éloigne l'humanité des préceptes dictés par la nature. Cette critique est donc essentiellement dirigée vers l'ensemble de nations et peuples occidentaux, dont les progrès techniques et/ou scientifiques seraient plus abondants au XIX^e siècle. Néanmoins, avec la diffusion des idées impérialistes, et comme les œuvres en témoignent, pendant ce siècle les reproches dérivent principalement sur les populations *autres*. Paradoxalement, les théories raciales et le caractère « européocentrique » de l'impérialisme dix-neuviémistes parviennent à modifier ledit schéma. Ils cessent ainsi de faire de la théorie du « bon sauvage » la défense de l'état naturel, ou une attaque du progrès démesuré et, en conséquence, une critique des

européens. En définitive, lorsque l'officier Maurice avoue que « oui, mes amis, si j'ai subi toutes les rigueurs auxquelles doit s'attendre un prisonnier des Bédouins, j'ai trouvé parmi eux un homme admirable de dévouement [sic] et d'humanité » (Laloue & Labrousse, 1839 : 1), il donne des arguments logiques à ce renversement, légitimant, par extension, la colonisation. En partant du mythe rousseauiste qui justifie l'existence d'un *autre* bon, cette explication sert donc de base à la construction du discours colonial comme mission sociale. Toutefois, il est nécessaire de noter que les images évoquant la bonté de l'altérité sont beaucoup moins nombreuses et diverses que celles qui ont pour objectif de mettre en lumière sa cruauté et sa barbarie. Dans cet esprit, une présence trop continue du « bon sauvage » dans les œuvres est susceptible d'amener le public à se questionner sur l'utilité de l'entreprise coloniale, et plus concrètement, sur la véracité de la mission sociale qu'elle est censée représenter.

2.2.2 Du cruel barbare à l'animalité : la bestialisation de l'altérité

À la différence des images antérieurement exposées, nous aborderons ici les représentations et les caractérisations négatives de l'altérité présentes dans les œuvres. Leur transposition textuelle résulte dans la construction de personnages dont le caractère, les pensées, voire l'aspect physique⁶¹, reprennent et soulignent la barbarie et la brutalité comme matérialisations de leur sauvagerie et conséquence de leur état primaire. Ainsi, nous nous pencherons sur *Les Éléphants de la pagode*, où le Bramine et le ministre Missouri, appartenant à la cour du rajah de Nagpur, sont les représentants de cette conception négative. De ce fait, ils sont présentés comme conspirateurs, démesurément ambitieux, avarés et cruels. La lettre de présentation est fournie par le

⁶¹ Nous citerons, parmi les affirmations s'inscrivant dans cette ligne, l'appréciation de M. Thomas sur le Bramine lors de leur première rencontre dans *Les Éléphants de la pagode*. Il s'exclame : « Dieu ! Qu'il est laid, celui-là ! » (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 10). Dans la pièce *Dgenguiz-Kan*, l'avertissement donné par un paysan chinois au reste des villageois voyant arriver l'armée mongole : « cachez tout ce que vous avez de précieux... [...] mères, noircissez le visage de vos filles » (Bourgeois, 1837 : 2). Notons la relation établie entre la beauté et la race, qui prend comme modèle le canon grec, donc occidental, faisant des *autres* une dégradation de ce canon. Soulignons également que la relation en termes d'analogie entre les traits physiques et moraux leur permet de conclure que la déviation du physique par rapport au canon grec est la preuve, la conséquence visible, de la décadence morale. Les exemples proposés montrent par ailleurs l'influence et la transposition théâtrale des théories pseudoscientifiques, comme la physiognomonie et la phrénologie, ou encore les théories raciales, qui bénéficient plus tard du darwinisme social qui se popularise pendant la seconde moitié du siècle.

dialogue de la scène 4 de l'acte I, dans lequel les personnages exposent l'intrigue qui devait les mener à usurper le trône dans les termes qui suivent :

LE BRAMINE.

Écoute bien, Missouri... Je subissais la puissance d'Holkar, mais je ne veux plus souffrir personne au-dessus de moi. [...] Il faut que le roi choisi, tout-à-l'heure, par Zédha, me doive sa fortune ; il faut qu'il s'engage à n'agir, à ne penser que par moi, son seul maître. [...] Et ce rajah docile, j'ai décidé que ce serait toi. [...] mais, songe que ce que j'aurai fait, je saurais le défaire...

MISSOURI, à part.

C'est ce que nous verrons plus tard ! ... (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 3).

L'exemple met en relief la construction schématique des personnages, que l'on pourrait reconnaître comme des archétypes.⁶² Cette schématisation présente aux spectateurs une œuvre dominée par le manichéisme, devenant ainsi facilement compréhensible de savoir de quel côté se trouvent le bien et le mal. Cette simplification des actants (tendance générale dans les relations établies avec l'altérité orientale) s'explique par le processus qui consiste à : « to make out of every observable detail a generalization and out of every generalization an immutable law about the Oriental nature, temperament, mentality, custom, or type » (Said, 1980 : 73). Le réductionnisme des généralisations, la projection d'un *autre* qui néglige systématiquement les valeurs occidentales, la confirmation de la tyrannie et de l'injustice des traditions⁶³ et de l'altérité par le couple

⁶² Puisqu'il existe une hiérarchisation entre les personnages du Bramine et de Missouri, étant le premier celui qui met en place le complot ainsi que celui qui réclame pour lui l'exercice, *de facto*, du pouvoir en reléguant le ministre Missouri à simple élément figuratif, il serait possible de considérer ce dernier en tant qu'adjuvant du premier. En tout cas, il est évident que tous deux se présentent comme les principaux opposants de l'œuvre.

⁶³ L'exemple le plus frappant à cet égard, tant par la cruauté qu'il relève que par la présence récurrente dans plusieurs pièces, est la tradition associée à la culture asiatique de faire brûler les veuves pour que, une fois mort le mari, elles puissent l'accompagner dans « l'autre vie » comme elles l'ont fait dans la présente. Il s'agit d'insister sur la quotidienneté de cet acte qui (comme dans l'Europe inquisitoriale) se constitue en tant que spectacle pour l'ensemble de la société. L'attirance pour ce « spectacle » est constatée même dans le cas des personnages indigènes représentants du bien, comme Omichoud. C'est dans cette ligne que se prononce M. Thomas dans *Les Éléphants de la pagode* lorsqu'il se demande : « [...] ce qui retient mon apprenti Omichoud à Nagpour [sic]... Il se sera encore amusé peut-être à voir brûler quelque veuve... il aime ça, ce garçon... chacun son goût... » (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 5).

français⁶⁴ et par des personnages hindous⁶⁵ eux-mêmes, sont donc les mécanismes utilisés par l'orientalisme dans la mise en scène de l'image négative de l'*autre*.

D'autres exemples de l'image négative de l'altérité orientale se trouvent dans *Les Lions de Mysore*, *La Fille de l'Émir* et *Le Lion du désert*, pièces qui ont pour principal point commun la mise en scène des fauves. Par conséquent, cela entraîne la présence nécessaire de la figure du dompteur dans les fragments dans lesquels les animaux apparaissent. Étant donné qu'il s'agit généralement de personnes issues du domaine du cirque (et non du milieu théâtral), leur inclusion dans la représentation de l'œuvre doit tenir compte de cette double contrainte. Elle force les auteurs à trouver une manière de les faire participer à la performance sans la mettre en danger à cause de leur inexpérience dans l'art dramatique. Pour ce faire, les dramaturges trouvent une formule qui leur permet de mettre en scène le dompteur en limitant sa participation à la pantomime. Ce procédé les libère ainsi de la partie textuelle, et par extension, de la déclamation. Le premier à l'appliquer est Henri Villemot dans *Les Lions de Mysore* [voir Annexe lithographie 13]. Ce procédé connaît alors un grand succès, car il permet de respecter cette contrainte d'ordre formelle ou technique en même temps qu'il donne une cohérence au mutisme des personnages par rapport à la trame. Enfin, il met également en scène la violence et la barbarie de l'altérité, ce qui rejoint les préceptes et idées impérialistes dominantes au XIX^e siècle.

Ainsi, la scène 4 du premier tableau (acte premier) dans *Le Lion du désert* décrit avec détails pourquoi Abdallah, sauveur des soldats français prisonniers à Alger, ne peut plus communiquer oralement. Comme dans toutes les autres pièces, ce manque de parole correspond à une recherche de vengeance et/ou à une trahison entre des personnages appartenant généralement au même groupe, tous représentants de l'altérité mise en scène. Lambert, dernier des officiers à être libéré, narre que :

⁶⁴ En ce sens, les jugements réalisés par les personnages français, dans la mesure où le public tend à se reconnaître et se projeter dans ceux-là plutôt que dans les personnages représentant l'altérité, apportent à la salle la perspective, le point de vue véritablement occidental. Ces appréciations se configurent de ce fait en tant qu'arguments d'autorité pour les spectateurs.

⁶⁵ À cet effet, l'exemple paradigmatique reste l'intervention de Madoura, mère de l'héritier légitime, qui après la rencontre avec « des étrangers ! » (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 7), célèbre que « ces chrétiens ne nous trahiront pas... » (7). L'idée sous-jacente d'une altérité mesquine émerge clairement grâce à l'opposition implicite que Madoura introduit entre occidentaux et orientaux qui sert, en même temps, à la caractérisation positive des premiers et à la négative des seconds.

Les triples gueusards de Bédouins virent à la tente comme des enragés, furieux, quoi !... Ils avaient su que vous n'étiez plus là... Quelques uns [sic] entraînent Fatmé, pour la conduire au cheick... Quant à ce pauvre malheureux... ils lui demandèrent où était le prisonnier qu'il devait garder. « Il est parti, qu'il répondit. – Seul ?... – Seul. » Tu ne mentiras plus, se mirent-ils à crier... Et, là-dessus, ils l'entraînèrent hors de la tente... Je me cramponnais à lui pour le retenir... mais, bah ! J'étais seul, brisé par la fièvre !... Je n'y pouvais rien... je l'entendais crier que ça me fendait le cœur... Et quand il rentra dans la tente, eh bien ! C'était fini... il était sanglant, mutilé, muet !... (Laloue & Labrousse, 1839 : 4)⁶⁶.

Il ne s'agit ici que de quelques exemples, parmi les plus significatifs, qu'il est possible de retrouver dans les diverses œuvres de théâtre qui configurent notre objet d'étude dans ce premier chapitre. La conception négative de l'altérité reste, comme nous venons de le voir, une des images les plus fructueuses, car elle justifie tant la démarche colonisatrice formulée dans des termes presque philanthropiques, que la structure sociale fondée sur une hiérarchisation d'ordre racial. Cette dernière affirme la prépondérance, sinon la supériorité, d'un nombre très réduit d'individus face à une majorité de la population qu'ils soumettent et dominent durant tout le XIX^e et bien après. De ce fait, la monstruosité de l'*autre* prouve la véracité des thèses impérialistes qui défendent une organisation au sommet de laquelle se trouve l'homme blanc. Parmi les « races » existantes, seul cet être serait en mesure d'être considéré civilisé, car il serait le seul à avoir atteint un degré de progrès et de culture qui se traduirait dans des valeurs et des principes élevés (liberté, égalité et justice, pour ne citer que quelques-uns). De même, ces thèses permettent de faire de cette structure sociale une réalité naturelle, et par conséquent intrinsèque et extensible à toute population ou territoire. Par ailleurs, elles

⁶⁶ Dans le cas de la pièce *Les Lions de Mysore*, l'explication du fait que « Sadushing [soit] privé des moyens de communiquer sa pensée à ses semblables » (Villemot, 1831 : 9) est donnée par sa fille dans un dialogue entre celle-ci et sa femme de service Delhi. Ce dialogue met une fois de plus en relief les actes exécrationnels d'une altérité barbare qui, « sous prétexte d'alliance, le Farouche Hyder Aly se présenta à Bangalore où gouvernait mon père ; comment-a-t-il répondu à sa franche amitié ? en s'emparant de ses états, de ses trésors. Il accusa le Nabad Sadhusing de traître avec des infidèles, des Anglais ! O mon père, je le vois encore horriblement mutilé ; ils l'arrachent de son palais en présence de tout son peuple ! » (Villemot, 1831 : 7). De son côté, dans *La Fille de l'Émir* de Maillant et Jemma, le silence de Saïd-el-Maïdir, ancien favori du sultan maintenant tombé en disgrâce car accusé de vol et de meurtre, est justifié par une justice cruelle et sans garantie, qui conduit à d'abominables situations comme celle qui suit : « Son nom tracé sur le sable à côté de la victime, à l'endroit où fut commis le meurtre. / Ainsi nul moyen pour lui de nier le crime ? / C'est pourtant ce qu'il a fait... ; les tortures n'ont pu lui arracher un aveu. Or, l'indignation du Sultan croissant avec son obstination, ordre a été donné de lui couper la langue, puisqu'il refusait de s'en servir pour rendre hommage à la justice. / Et cet ordre ? / A été exécuté sur-le-champ... condamné ensuite à être dévoré par les bêtes féroces » (1839 : 2).

contribuent à l'établissement d'une hiérarchisation qui, de manière analogue, s'applique aux sociétés européennes et se trouve en accord avec une différenciation, non plus raciale, mais générique et de classe. Ainsi, il est possible de conclure, comme Tassadit Yacine, que « les modes de domination du pouvoir colonial ne sont que l'image grossie de ceux-là même que l'on retrouve dans le monde social. Le colonisé est souvent renvoyé au statut d'orphelin, de bâtard, d'esclave ou de femme etc. » (2003 : 6). Finalement, face au caractère non évolué des autres sociétés, cette conception de soi et de l'altérité pousse les occidentaux à croire que le développement des sociétés occidentales oblige, comme l'exprime Victor Hugo dans son *Discours sur l'Afrique* en 1879, « le blanc [à faire] du noir un homme » (1879 : 12r). En conséquence, il est possible d'affirmer que la mission que le colonialisme est censé remplir n'est autre que l'idée de perfectionner ces *autres* en les rapprochant de soi.

2.2.3 L'autre animalisé : l'argument social de la colonisation

Finalement, la dernière des images relevées sur l'altérité est en relation avec les scènes dont les protagonistes sont les animaux. Elles constituent le principal attrait des œuvres et témoignent de la présence d'une vision essentiellement impérialiste qui proclame la domination sur l'animal et, en conséquence sur l'altérité elle-même, soulignant la supériorité des uns sur les autres. Ainsi, le recours aux animaux, et plus concrètement ceux des contrées jusqu'alors presque inexplorées, est loin d'être uniquement un moyen de créer la surprise et l'inattendu. Autrement dit, ce procédé n'agit pas seulement comme l'un des principaux mécanismes d'exotisation, tant de la pièce dans son ensemble que de la mise en scène. L'association de l'Orient et des animaux de la troupe (lien plus évident dans le cas des espèces exotiques, car provenant dudit territoire) véhicule l'idée que :

En effet ce sont les Blancs (les civilisés, les Européens, les Chrétiens) qui se revendiquent des valeurs de l'humanité, tandis les non-Blancs par la couleur de la peau mais aussi par le statut (les indigènes, les Arabes, les Musulmans, les Juifs) sont étrangers au processus d'humanisation, car ravalés au rang de l'animalité (Yacine, 2003 : 5).

En définitive, il s'agit de proclamer l'animalité des *autres*, encore à l'état sauvage et, par extension, toujours primitifs puisque distanciés de la civilisation, donc de l'humanité elle-même. De ce fait, il est possible de distinguer deux types de références au caractère animal de l'altérité qui visent, finalement, à accentuer sa caractérisation au sein d'une réalité présentée en termes dichotomiques de « bien » ou de « mal ». En effet, le processus d'animalisation de l'altérité est la représentation la plus extrême du concept de « mal » sur lequel se fonde une partie de cette logique binaire. Le manichéisme se nourrit donc du composant textuel et visuel, qui constituent les deux voies par lesquelles se présente l'animalisation de l'*autre*. Ceci renforce et multiplie les exemples de perversion et de dégradation qui définissent de manière prototypique l'altérité, les images animales représentant une hyperbolisation.

Parmi les exemples appartenant au premier groupe (en rapport avec les allusions textuelles sur la bestialisation de l'altérité), nous retiendrons les exemples fournis dans *Les Massacres*. L'affirmation de Ben-Reschid, personnage Maronite rangé du côté des chrétiens dans « la lutte de l'Occident et de l'Orient » (Séjour, 1860 : 14) narrée par l'histoire, qualifie les musulmans de « vautours à face humaine qui ont dévastés les villages voisins [et qui] planent déjà sur notre ville » (28). Le choix des animaux sur lesquels s'opère l'assimilation avec les *autres* est fondé sur le rapprochement des connotations et des caractères négatifs qui leurs sont associés. Le recours explicite à la figure ou la forme animale fait de l'homme colonisé un être encore plus barbare, plus sauvage que lorsque sa substance est animale mais sa forme est toujours humaine. L'altérité apparaît ainsi déformée, et par conséquent totalement aliénée. Le rabaissement que produit le rapprochement d'identification entre ces deux altérités est d'autant plus évident que, très souvent, c'est l'*autre* lui-même qui se définit en termes d'animalisation. C'est le cas dans une des interventions du deuxième scheik. Il avoue : « j'ai deux mille hommes qu'on nomme la Horde des Loups » (40). De même, Ben-Yacoub, voyant partir son armée contre les chrétiens, reconnaît en eux « une bande de vautours à la recherche d'une immense proie » (42). Lorsqu'il indique à son commandant la stratégie militaire à suivre par ses soldats, ces derniers devront « se glisse[r] à plat ventre et sans bruit, comme des serpents, dans les crevasses et les plis de la montagne » (44). Nous observons que tous les animaux invoqués textuellement par les personnages se caractérisent par de fortes symboliques négatives (comme

l'association du serpent et du mal qui se fonde sur l'image biblique du péché originel) ou bien par un rapprochement plus explicite, qui opère sur des traits réels des animaux choisis. C'est le cas dans l'exemple des vautours et du pillage : l'union des deux notions s'articule autour du caractère charognard des animaux.

Accompagnant les références textuelles d'un *autre* animalisé, nous trouvons également sa figuration visuelle qui se matérialise dans la présence physique des acteurs quadrupèdes sur scène. Les liens s'établissent à travers des coïncidences dans les caractères des éléments rapprochés, ou à travers des connotations s'inscrivant dans la tradition symbolique de l'animal, comme le serpent. Néanmoins, ces liens s'établissent essentiellement à travers les images et les stéréotypes de l'altérité spatiale et/ou géographique qui sont transférés à la figure animale puisqu'originaires de cet espace. Si, comme il a été déjà relevé, les pachydermes et les félins se présentent au public comme les représentants réels de l'Orient (ou comme leur personnification-animalisation), leur exhibition ne fait que mettre en lumière la distance entre l'altérité qu'ils symbolisent et le modèle qu'est l'homme occidental. En reprenant les termes de Homi K. Bhabha, « black skin splits under the racist gaze, displaced into sings of bestiality » (1997 : 159). En conséquence, cette association entre l'animal et les populations orientales entraîne la personnification du premier et l'animalisation des seconds.

En ce sens, la scène 5 du cinquième tableau (acte II) de *L'Éléphant de Siam* en est l'exemple paradigmatique [voir Annexe lithographie 14]. Le fait de participer à la codification sociale d'un acte instinctif, comme celui de se nourrir, met clairement en évidence la proximité de l'éléphant sacré, ou plus exactement, le rabaissement et la bestialisation des sociétés *autres* et de leurs individus. C'est donc par le biais de la culture (qui, avec le langage⁶⁷, continuaient à être considérés à l'époque exclusifs au genre humain) que « l'Éléphant va gravement se placer à table » (Laloue, 1861 : 15) et « qui s'en sert [d'une serviette] pour essuyer sa trompe » (15). Souligner son « inspiration, [son] génie... [le fait qu'il soit] un être accessible aux plus tendres sentiments, aux plus douces émotions... [qu'] il aime les fleurs, les parfums ; et [qu']il [soit] sensible aux charmes de la musique » (7) permet aux personnages d'affirmer,

⁶⁷ Pour savoir plus sur les débats autour de la question du langage animal, consulter Hillix & Rumbaugh (2004), Radick (2007) et Legrand (2013).

sinon de confirmer au public, dès les premières scènes, que « le noble éléphant n'est point un animal » (7), mais l'altérité en voie d'être conquise⁶⁸. Assimilé à la royauté ou à certaines divinités dans les cultures asiatiques, l'éléphant est un emblème de force et de puissance, comme le reconnaît le personnage d'Abdulkaïm au début de l'œuvre. Son apparition suppose donc la mise en scène itérative d'une servitude et d'une mansuétude incontestablement impropres à un animal sauvage. Il s'agit, en définitive, de montrer que, comme lui, toutes grandes et sauvages que soient les contrées à coloniser, l'action de l'homme finit par les réduire au degré de dominés. Cet homme renvoie de manière univoque à l'européen blanc, car il est le « modèle implicite de l'humanité et de l'homme achevé » (Martin, 2007 : 119). De même, la représentation de l'autorité orientale sous forme animale et le fait que le peuple ait converti l'éléphant en son plus haut représentant, met en lumière l'irrationalité de ladite société. Comme le pachyderme, cette dernière est régie, non pas par la logique et la pensée, mais par les instincts innés à tout être vivant.

En plus de l'affirmation de la pensée ethnocentrique, dont l'organisation de la nature place le genre humain à son sommet et l'homme blanc parmi ses représentants, une des principales conséquences de cette identification des individus et sociétés colonisés avec la figure animale, résulte de la diffusion (entre autres) des théories raciales :

Une grande partie du public adhère encore à l'idée, déjà partagée par la plupart des Grecs dont Platon, que la limite effective et efficace n'est pas à chercher parmi les animaux ou entre l'homme et l'animal, mais par métaphore étendue, entre l'homme libre et l'esclave. Les philosophes, les idéologues, les scientifiques, fascinés par les frontières de l'humain dans la chaîne des êtres recherchent aussi les limites de l'hominisation culturelle (Martin, 2007 : 123)

Cette hominisation culturelle, c'est-à-dire l'établissement du degré d'humanité que possède un quelconque individu en fonction de son niveau culturel et/ou de l'évolution

⁶⁸ L'exemple est encore plus frappant, si nous tenons compte du fait que les scènes auxquelles nous faisons allusion ont aussi recours à un singe qui joue le rôle de domestique/serviteur/esclave de l'éléphant. Ainsi, la société orientale dans son ensemble, c'est-à-dire des élites jusqu'aux classes les plus basses, est représentée sous la forme animale intensifiant, en conséquence, la considération de l'altérité comme non humaine. Par extension, ce procédé enracine son aliénation, qui entraîne sa réification, ce qui rend possible leur constitution en tant qu'objet d'étude, puis leur domination coloniale.

atteinte par la culture à laquelle il appartient, situe l'européen comme l'aboutissement de ce processus. Plus on s'éloigne de celui-ci, plus on se rapproche de l'animal, et vice-versa. Ainsi, l'idée de l'existence d'une mission sociale à la tête de toute entreprise coloniale trouve ses racines dans cette logique. Elle reconnaît une hiérarchie entre les êtres vivants, principalement entre les animaux et les hommes et entre les hommes eux-mêmes, mais elle véhicule aussi et surtout l'idée du devoir de ceux au sommet de cette organisation de perfectionner l'altérité en la façonnant à travers le modèle qu'ils représentent. En conséquence, la colonisation, le dressage et d'autres mécanismes aboutissant à la soumission des altérités humaine et animale sont présentés comme inévitables. En effet, dans tous les cas, la domination passe par l'exercice d'une violence qui est cependant justifiée par les transformations spectaculaires qu'elle produit. En ce sens, il est également nécessaire de souligner que l'industrie, se développant autour de ces spectacles et de ces animaux, est un mécanisme colonisateur en lui-même dans la mesure où :

The trade that facilitated such items [products, curios and mementos made with animals] was a prominent factor in the establishment and maintenance of colonial settlements and the plentiful, for a time at any rate, zoological raw materials constituted an enticing possibility for adventurous spirits (Miller, 2012 : 46).

Dans tous les cas, quelle que soit l'image sur laquelle les auteurs se penchent dans leurs œuvres, toutes servent à justifier les opérations de colonisation et la brutalité des conquêtes menées à terme dans ces entreprises. Ces trois représentations principales de l'altérité s'inscrivent donc dans le discours impérialiste dominant les milieux scientifique et culturel français d'une grande partie du XIX^e siècle. Elles constituent la transposition théâtrale de ce discours et se construisent à partir de l'acceptation de l'existence de différentes « races » humaines et notamment de l'inégalité des unes par rapport aux autres. De même, la triple construction littéraire de l'*autre* réaffirme, sinon consolide, l'idée que les « races supérieures » possèdent aussi bien des droits que des devoirs envers les « races inférieures », qui chancèlent entre immaturité et animalité. Comme l'affirme David T. Goldberg :

Race not only marked social standing and access, privilege and power. It initially defined who was human and who not, who belonged and was exploitable, whose bodies were

alienable and who counted as persons. The prevailing definition of racial conception from the fifteenth to the nineteenth centuries ordained those of European descent as inherently superior, and non-Europeans or those regarded less fully European as ranking on a scale of ontological inferiority, thus naturalizing the outcomes of political and economic power struggles. This racial naturalism underpinned slavery as well as other forms of violent annihilative state action (2014 : 26).

C'est donc cette asymétrie entre occidentaux et orientaux que les pièces s'obstinent à mettre en scène au Boulevard, et qui fonde plus tard la défense de l'entreprise coloniale à travers les figurations négatives (barbarie et animalité) et l'image positive (bon sauvage) de l'*autre*. Ainsi, le colonialisme se présente comme un simple instrument, visant à faire du naïf et ingénu « bon sauvage » un homme à part entière, comme mission sociale et civilisatrice bénévole. Si, *a contrario*, la colonisation vient combattre la sauvagerie la plus atroce, l'exercice de la violence est donc pleinement légitimé car il faut traiter (comme le montre la citation) avec des animaux. Leur domination, due à leur manque de raison, ne peut se réaliser que par la soumission physique ; une aliénation qui est donc totalement justifiée.

Les exemples de colonisation ayant une valeur ontologiquement sociale sont une constante dans les œuvres qui font l'objet de notre étude. Les références les plus subtiles laissent place aux plus explicites, dans lesquelles la participation de l'animal vivant reste capitale, sinon indispensable. Dans le premier cas, nous nous pencherons sur la pièce *Mazeppa ou le cheval tartare* (1825)⁶⁹ de Léopold Chandezon et Cuvelier. Le premier des dialogues entre Drolinsko et Rudzloff, serviteurs du Castellan, est à propos du cheval tartare récemment acquis par leur maître (Acte I, scène 1). Le passage nous permet de comprendre la causalité entre l'identification de l'altérité en tant que figure

⁶⁹L'œuvre du Cirque Olympique présente l'histoire de Mazeppa, jeune tartare retrouvé lorsqu'il est enfant par le Castillan, noble polonais et ennemi de son peuple. Élevé en Pologne et maintenu sous la faveur du Castillan, sa fille Olinska et Mazeppa tombent amoureux l'un de l'autre. Promis l'un à l'autre pendant l'absence du père parti à la guerre contre la Tartarie, son retour termine avec leurs projets. Olinska est promise en mariage à un noble polonais, ce qui précipite la tombée en disgrâce de Mazeppa. Celui-ci retourné en Tartarie finira par être couronné comme roi. Il se vengera alors de son adversaire en matière d'amour et soumettra par la lutte le Castillan qui termine par lui donner la main d'Olinska pour rétablir la paix. Le succès du spectacle se traduit par ses diverses adaptations. En Grande Bretagne, où *Mazeppa, or the Wild Horse of Tartary* (1831) est représenté à l'Amphitheatre Astley, puis aux États-Unis où pendant les premières années de la décennie de 1860 le rôle protagoniste de Mazeppa est joué par l'actrice Adah Isaacs Menken.

animale et la logique impériale qui prône et défend sa domination. Les personnages se prononcent, donc, dans ces termes :

DROLISNKO, à Rudzloff.

Vous dites donc, mon parrain, que c'est pendant les exercices d'escrime et d'équitation, qui vont avoir lieu devant monseigneur, que le noble Castellan veut voir dompter ce fougueux cheval sauvage, échappé des déserts de la Tartarie, et qui est venu se faire prendre, il y a quelques jours dans le Dnieper [sic], d'où on l'a retiré difficilement, pour l'amener dans les haras de monseigneur.

RUDZOLOFF.

Oui, notre Castellan désire qu'on ne néglige rien pour se rendre maître de cet animal, qui peut devenir un des plus beaux coursiers.

DROLINSKO.

Mais vous savez bien qu'il est impossible d'en venir à bout. Il ne souffre ni mors ni frein, et pour lui donner sa nourriture, il faut la lui jeter comme on ferait à un tigre.

RUDZOLOFF.

On le domptera : nous avons ici des écuyers assez habiles pour ça.

DROLINSKO.

Ce n'est pas moi, toujours, et je dis qu'on ferait bien mieux de le laisser s'en retourner en Tartarie, vers laquelle il semble toujours vouloir s'échapper.

RUDZOLOFF.

Ce serait dommage, car ce cheval est superbe.

DROLINSKO.

Superbe ! Vous voilà encore, mon parrain, avec vos préventions. Moi, je dis, je soutiens, que tout ce qui nous vient de ce pays-là ne vaut pas le diable !... Témoin ce jeune Tartare ramassé mourant près de la fontaine de St.-Casimir [...] (1825 : 3-4).

Cet extrait s'inscrit clairement dans le discours orientaliste, et par extension impérialiste, qui, de manière implicite, proclame en tant que vérité universelle et immuable l'infériorité de l'altérité et le non questionnement de la supériorité occidentale sur l'être oriental. Ainsi, la dernière des interventions de Drolinsko permet d'associer les deux *autres*, à savoir, l'humain (donc Casimir qui est le seul des personnages oriental) et l'animal (le cheval, lui aussi tartare) au centre de la

conversation. Comme nous l'avons montré, leur rapprochement se produit à partir de la reconnaissance des mêmes traits définitoires qui, indubitablement, font référence à leur caractère sauvage et violent. C'est donc la comparaison entre le cheval tartare et un tigre quelconque, dont le but ultime est de mettre en équivalence les images d'une telle opposition, le mécanisme utilisé pour démontrer la différence incarnée par l'altérité. Elle montre que « leurs » chevaux ne sont pas comme les « nôtres » (les leurs sont encore indomptés donc féroces, tandis que les nôtres sont domptés, donc devenus domestiques, voire civilisés) et, par métaphore étendue, qu'« ils » ne sont fondamentalement pas comme « nous », mais comme « ce maudit cheval tartare, à qui il [Casimir] ressemble » (6). Cette relation d'analogie constituée, il ne reste plus qu'à reconnaître l'allusion au Tartare lui-même dans les références au cheval tartare, ainsi que le discours impérialiste sous-jacent qui émerge du second plan dans lequel il se trouvait.

L'absence de développement de l'altérité orientale – véhiculée aussi bien à travers les images sur l'*autre* géographique ou spatiale qu'à travers celles de la société *autre* ou de l'*autre* humain – la situe dans une certaine inaction, voire une passivité, devant l'élément dominant. De même que « Orient, is *for* the European observer » (Said, 1980 : 129), le cheval est « pour que le noble Castellan [puisse le] voir dompter » (Chandezon & Cuvelier, 1825 : 3). Ainsi, leur existence organique, du cheval et de l'Orient, s'explique uniquement par la participation occidentale. Comme Occident et les occidentaux, les Polonais de la pièce vont jusqu'au cheval, (donc jusqu'en Orient) « qui est venu se faire prendre » pour « l'amener dans les haras de monseigneur » (Chandezon & Cuvelier, 1825 : 3). Notons la force évocatrice de l'image et du vocabulaire employés. Ils mettent en lumière l'objectif même de l'impérialisme et des courants culturels et littéraires qui lui sont associés, notamment l'orientalisme : l'appréhension d'un *autre* qui, comme le cheval, est d'abord capturé, pour ensuite être rapproché et, finalement, dominé/dompté. Ainsi, l'art du domptage, qui soumet l'animal à la volonté des humains, s'inscrit par un effet d'analogie dans la même direction que les différentes entreprises colonisatrices. L'identification domptage-colonisation est due, en définitive, au fait qu'ils visent également la conversion d'un être sauvage, animal ou personne, dans une créature (plus) civilisée.

D'ailleurs, si nous nous attardons sur les appréciations concernant le cheval dans le fragment proposé, il est possible de constater que la domestication de l'animal est présentée sous des termes utilitaristes. En dernière instance, ce point de vue justifie l'intervention de l'homme dans sa nature afin de faire de lui un être profitable. Bien que « ce cheval [soit] superbe » (4), ce n'est que par sa soumission, effectuée par un dressage qui corrigera sa sauvagerie, qu'il « peut devenir un de ses [du Castellan] plus beaux coursiers » (3). Si, comme nous venons de le démontrer, le domptage est à la colonisation ce que l'animal est à l'altérité (humaine) orientale, il est possible d'affirmer que la pièce présente l'entreprise coloniale comme une tâche d'ordre social et civilisateur. Le soutien de l'idéologie et/ou des intérêts coloniaux se fait donc à travers l'établissement d'un parallélisme entre le processus de domptage et l'entreprise expansionniste, et entre les acteurs qui y sont impliqués (notamment parce que tous deux sont considérés et utilisés comme forces de travail). De cette manière, le colonialisme complète son message de façon visuelle, en mettant en lumière le fait que :

Non-European peoples are characterized as savage or uncivilized, as not possessed of fully developed rational capacities and incapable of fully rational agency, and thus declared to be in need of tutelage, not only for the good of those who command the but also for their own good, for the full development of their capacities. By the latter art of the 18th century, but especially in the 19th century, this scheme was filled in with developmental philosophies of history placing European civilization at the apex of social and cultural progress, and with allegedly scientific theories of racial difference and racial hierarchy (McCarthy, 2004 : 153).

Finalement, tout ce qui demeure hors de cette logique cherchant à véhiculer, par le biais de l'animalisation, l'idée de « mission civilisatrice [...] [dont] les moyens employés sont justifiés par une fin morale : apporter à ceux qui le souhaitent le bienfait et le progrès » (Blais, 2008 : 25) rentre automatiquement dans le domaine de l'autoprotection, de la défense face à une attaque venue de l'extérieur. La violence qui régit le gros des relations avec l'altérité se justifie donc parce que l'Orient représente une menace réelle et palpable pour une Europe qui le conçoit comme son opposé. Ainsi, les images d'orientaux, en tant que protagonistes d'incursions guerrières et d'attaques indiscriminées et cruelles contre toute sorte de populations, se multiplient dans l'objectif de créer l'Ennemi d'Occident. Le résultat est l'établissement d'une lutte de

civilisations qui, engagée par l'*autre*, oblige l'Occident à combattre l'anéantissement, la destruction que l'Orient représente. De fait, ce thème apparaît dans les œuvres ayant précisément pour trame cette confrontation culturelle, dont la victoire d'une des parties suppose la conséquente disparition de l'autre, mais aussi dans les œuvres qui, traitant d'autres sujets, comme dans *Les Éléphants de la pagode*, font de l'arrivée d'un personnage externe et étranger (au pays, au couple, au foyer, etc.) la perturbation de la situation idéale (qui constitue le domaine du familial).

Néanmoins, ce sont les pièces appartenant au premier des deux groupes précédemment cités qui ressortent le plus et nous offrent le plus grand nombre d'exemples. Ainsi, dans *Le Renégat* et *Les Massacres*, on affirme respectivement que « l'impétuosité des chevaliers français rappelle la victoire sous les drapeaux des Croisés ; [...] et le croissant recule devant la croix » (Cuvelier, 1817 : 7), et qu'« aujourd'hui, comme autrefois, c'est la croisade de la civilisation contre la barbarie » (Séjour, 1860 : 32). Dans les deux pièces, les instruments et procédés violents employés par les personnages occidentaux, dont la nationalité française est continuellement spécifiée, ne peuvent entraîner leur censure ou leur condamnation car il ne s'agit que de la réaction légitime contre une guerre qui revendique « pour tous les enfants de l'Islam, la sanglante humiliation de l'Europe » (Séjour, 1860 : 94). Au contraire, leur intervention est non seulement justifiée comme une tentative « de repousser la force par la force / c[e qui] était leur droit » (26), mais aussi, et surtout, par le fait qu'elle soit soutenue par la divinité elle-même. Cette divinité se range évidemment du côté occidental, donc de sa création privilégiée (en accord avec les préceptes créationnistes), ou bien du côté des êtres les plus parfaits de la nature (à l'instar des théories impérialistes qui influencent aussi les études des sciences naturelles). Ainsi, dans *Les Massacres*, pendant que les personnages ecclésiastiques partent pour la guerre, le père Simon conclut que « Dieu les conduira. Nous sommes des soldats aussi, les soldats de la foi et de la charité. La défaillance, la lâcheté, l'apostasie, voient s'ouvrir milles routes devant elles, le devoir n'en a qu'une » (Séjour, 1860 : 27). Le passage met en lumière le rôle fondamental joué par l'Église dans la colonisation, notamment à travers l'envoi de différentes missions (Launay, 2008). L'œuvre insiste également sur l'idée selon laquelle les actions de la France sont dirigées par une volonté

supérieure, que les Français ne peuvent et ne doivent pas contredire, car « Dieu et le devoir l'ordonnent » (32).

Toutefois, et même dans ce contexte belliqueux, l'image de l'occupation et de la domination occidentale se revêt d'une allure philanthropique qui prouve que « la France ne doit pas répudier sa mission : protection aux faibles, dévouement aux droits » (31). De ce fait, les deux œuvres comptent parmi leurs personnages des Français qui, habitant un pays oriental, offrent une protection et une estime aux indigènes, « ouv[rant] leur seuil quand mes parents même me repoussaient » (14). Par le biais de la colonisation évoquée dans ces pièces par la présence physique de l'Occident (matérialisée par les personnages français), le service que la France est censée offrir à un Orient retardé, tyrannique et sauvage, s'accomplit dans la conversion d'Aldina dans *Le Renégat* et de Gulnare dans *Les Massacres*, toutes deux représentantes de l'altérité dans son versant positif. Leur foi hérétique les conduisait à la condamnation éternelle, une pénitence qu'elles ont pu éviter grâce à la détermination occidentale, et plus concrètement, à la détermination française. Ainsi, leurs baptêmes respectifs confirment la nécessaire présence de l'Occident en Orient et constituent, par analogie, l'essence même de l'argumentaire légitimateur de l'entreprise coloniale. Tout comme la conversion au christianisme, promue par les personnages français, la colonisation acquiert une dimension sociale, civilisatrice, libératrice et spirituelle, qui dépasse les simples intérêts politiques ou économiques. C'est donc en ces termes qu'elle sera longtemps justifiée, sous prétexte d'être le seul moyen de mener à bien la mission sociale de la France, une fin qui justifie les moyens employés par les occidentaux.

Telles qu'exposées précédemment, les représentations prototypiques de l'altérité humaine reposent sur trois piliers fondamentaux. Ils vont d'une image positive à une animalisation de l'*autre*, en passant par un dessin négatif bien que gardant forme humaine. L'analyse proposée des portraits permet de noter la cohérence entre toutes les représentations. Quelle que soit celle à laquelle les différentes œuvres et auteurs ont recours, ces représentations s'inscrivent clairement dans le discours impérialiste qui défend l'inégalité des populations, des individus, qui forment chacune des sociétés. Elles incarnent la supériorité occidentale qui justifie la démarche colonisatrice et les procédés utilisés. Ces trois représentations de l'altérité humaine permettent de mettre en

lumière la capacité d'influence des idées impérialistes à l'origine des images analysées. De ce fait, il est possible d'affirmer que la source de la création littéraire de ces archétypes de l'homme oriental n'est autre que les théories impérialiste et raciales impulsée en France, entre autres, par Gobineau⁷⁰. L'acceptation de l'existence de « races » diverses, différemment situées dans la hiérarchie sociale, voire dans la hiérarchisation de la nature, est le principe vecteur à partir duquel se construisent ces représentations. Il constitue également la justification, *a priori*, de la colonisation, qui se généralise et s'intensifie au fur et à mesure que le siècle avance.

Comme dans les exemples exposés traitant de la mise en scène de l'exotisme oriental, les images proposées pour la représentation de l'altérité reposent, elles aussi, sur des stéréotypes qui cherchent tant la caractérisation de l'*autre* que celle de soi-même par opposition. De même, ces images visent à légitimer les organisations sociales qui fomentent la suprématie d'un groupe, découlant de la domination qu'il exerce sur le reste des personnes qui la constituent. Ainsi, la participation du théâtre dans l'association entre altérité et animal a pour objectif de faire de ce procédé d'ordre métaphorique, une opération logique et donc irréfutable. Cette dernière a pour vocation de présenter l'asymétrie des forces comme étant le propre de la nature, et soutient, en dernière instance, le maintien du *statu quo* au niveau national et international, dont les seuls bénéficiaires sont les élites européennes. En conséquence, les exercices équestres et de domptage permettent de représenter la soumission de l'altérité animale face à l'humain, dont le prototype est, rappelons-le, l'homme blanc, donc l'europpéen. Si, tel qu'il a été montré, l'animal devient dans ces œuvres le symbole de l'altérité humaine par un processus métaphorique, la domination des animaux ne fait que naturaliser celle des hommes. En effet, la supériorité occidentale est présentée comme un simple reflet, comme l'inévitable résultat des lois, inamovibles et invariables, qui régissent un

⁷⁰ Joseph Arthur Gobineau né en 1816 au sein d'une famille de noblesse de robe. En 1835 il s'installe à Paris chez un de ses oncles, ce qui constituera le point de départ de sa future carrière dans le monde des lettres. Seulement un an après son arrivée, il commence à publier des articles dans plusieurs journaux, mais ce n'est que dans la décennie de 1840 qu'il atteint un certain succès dans ce domaine. Il fait partie de successives légations françaises en Europe puis hors du continent, notamment en Perse. Écrivain, diplomate et homme politique Gobineau est cependant connu par son ouvrage *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855), considéré comme une œuvre clé dans le développement des théories raciales en Europe. Influencé par les études linguistiques et par les études classifiant le genre humain, Gobineau défend, entre autres : l'existence de différentes races d'hommes, et par extension de civilisations, la supériorité de la race aryenne et identifie la mixité raciale comme principale cause de la dégénérescence des races et la disparition de civilisations.

macrocosme, lui aussi, hiérarchisant. De plus, le cliché qui reconnaît dans l'oriental un être plus proche de l'animal que de l'humain permet, comme il a été exposé, de justifier, sinon de légitimer, la colonisation non comme une démarche territorialement expansionniste et économiquement capitaliste, mais comme une mission à caractère social. Par extension, cette notion entraîne l'exonération des puissances coloniales de toute responsabilité concernant la violence des procédés utilisés dans la colonisation, ainsi que ses résultats. La mise en scène des exercices de domptage et les trois images prototypiques de l'altérité rendent possible l'accueil positif de l'ensemble de la société française sur la domination de l'Orient et sur les réussites coloniales dont elle assume le coût. Enfin, elles consolident la croyance générale dans les (supposés) bénéfices universels qui en dérivent.

2.3 De la mythification de Napoléon et autres héros de la France : la construction de l'histoire nationale et de la francité

Comme il a été jusqu'ici démontré, l'appréhension de *l'autre* à travers sa caractérisation théâtrale participe du façonnement cohérent et consistant de l'altérité, créant de ce fait un modèle opposé contre lequel construire son identité. Il est ainsi possible de constater la prolifération d'ouvrages dont la thématique dévoile une tentative explicite (et non sous-jacente comme auparavant) de s'auto-définir et de mettre en place, comme pour l'oriental, les valeurs, les aspects et les éléments qui fixent l'identité occidentale et, plus concrètement, la définition de la francité. En plus des pièces préalablement analysées, il est donc nécessaire d'étudier un autre ensemble d'œuvres. On y trouve : les épopées napoléoniennes et celles d'autres héros de la patrie gauloise. D'un point de vue chronologique, ces dernières sont, pendant quelque temps, éditées parallèlement aux œuvres préalablement abordées. Ce que leur nationalisme dominant projette est précisément l'édification d'une histoire nationale qui engendre la création d'une « identité nationale », à savoir, ce sentiment d'appartenance à un groupe qui, à son tour, garantit l'identification du peuple à son pays.

La cohabitation de ces deux versants confirme le fait que la démarche impérialiste entreprise par les États européens durant tout le XIX^e siècle est en rapport avec les forces extérieures au continent, mais aussi avec les altérités au sein du continent lui-même. Pour reprendre les termes de MacKenzie, « this process of 'othering' also involved both rival and friendly imperial powers. If empire was predicated on the 'othering' of black and brown people across the world, so was it also influenced by white 'others' » (2011: 9). Et ce, d'autant plus que les images et stéréotypes associés aux orientaux se transposent au contexte européen. Ils deviennent alors les traits qui définissent l'altérité occidentale de la France et du Français. De plus, la stabilité du discours impérialiste, présenté à travers une vision éminemment nationaliste et patriotique, est soulignée par le maintien inaltéré des jugements émis. Ces derniers sont ainsi appliqués à une altérité qui, quant à elle, est totalement différente.

Dans la conquête d'hégémonie européenne, coloniale et mondiale, la construction d'un lien affectif entre la population et la patrie devient indispensable. Le peuple soutient en effet la patrie en lui procurant les moyens économiques, personnels et idéologiques nécessaires à son exécution et son bon déroulement. Par conséquent, mettre en scène la vie et les exploits de Napoléon, de Jeanne d'Arc ou du « soldat inconnu » concourt à la mythification de ces figures qui s'érigent comme personnifications de la France et de ses valeurs. Ce procédé influence et contribue à la (ré)écriture du passé, à la (re)construction de l'histoire, et, pour finir, à la (re)connaissance de soi.

2.3.1 Vers l'animalisation de l'*autre* européen : sur les pas du modèle oriental

Nous commencerons par analyser les points et éléments communs entre les portraits de l'oriental et ceux de l'*alter ego* occidental de la société française, présentés par les auteurs du Boulevard. Ces derniers incarnent l'image commune de toutes ces populations qui constituent l'antithèse du Français, qu'elles soient intra ou extra-européennes. De la même manière que l'Orient et les différentes sociétés qui le composent sont représentés comme une seule et unique réalité, les nations et peuples européens sont également schématisés et réduits à la simple valeur de contraire qui tient, en dernière instance, à faire la louange de « soi ». Ainsi, les concepts de barbarie et de sauvagerie réapparaissent et deviennent, comme pour les portraits caractérisant le monde oriental, les traits principaux de leur représentation. De nouveau, le recours aux animaux s'avère un des moyens les plus fructueux pour caractériser, représenter et mettre en scène l'altérité européenne qui, comme l'altérité orientale, se situe entre l'enfance et l'animalité, voire la bestialisation. Les portraits proposent une vision positive-paternaliste et deux images négatives. Ces trois portraits focalisent sur les caractéristiques qui deviendront, de manière généralisée, des traits à travers lesquels la nation française et ses citoyens se définiront en creux.

On retrouve la première des images, à savoir, celle d'un *autre* abâtardi, enfantin, quelque fois même ridicule, dans un des dialogues de *La Prise de la Batille et le Passage du Mont Saint-Bernard*, gloires populaires et militaires écrites par Henri

Villemot et Théodore Nézel, dont la première représentation a lieu en 1830 au Cirque Olympique. La scène 6 du tableau I, correspondant à la deuxième gloire de l'œuvre, met en scène les soldats d'un détachement de l'armée française, postés en Italie durant la première Campagne (1796-1797). Ils rencontrent deux paysans italiens qui leur rapportent leur expérience avec les Autrichiens dans les termes qui suivent :

LE CHEVRIER

[...] Vous saurez que j'sommes [sic] Chevrier de not' état [sic], moi et not' [sic] femme. J'avons [sic] une cabane au pied des Alpes, où il y a huit jours, pendant que j'étais à me promener tranquillement avec mes chèvres, sur le St-Bernard... les autrichiens sont entrés chez not' [sic] femme, et ils l'ont démolie ainsi que notre chalet.

LA FEMME

Et puis... quand j'ai été pour raconter tout ça à not' [sic] homme, je l'ai trouvé qui se désolait, parce que on l'avait pillé de son côté... Ils avaient enlevé toutes nos bêtes à cornes et n'avaient laissé que mon mari.

JEAN-LOUIS

Mais pourquoi vous cachez-vous ?

LE CHEVRIER

Ah ! J'vais [sic] vous le dire... quand on n'a plus rien, je sais bien qu'on n'a pas peur de le perdre... Aussi c'était [sic] pas la crainte d'être pillé... mais des Kaserlicks [sic] quand ils vous trouvent à sec... ils frappent comme des sourds... et moi et ma femme nous n'avons goûté qu'une fois de la schlague, mais nous avons eu tout de suite assez (Villemot & Nézel, 1830 : 28).

Dans un même dialogue se condensent divers traits associés à l'altérité (et déjà observés dans le cas oriental), dont l'intérêt réside dans le fait qu'ils constituent à la fois l'argument et la preuve indiscutable de l'infériorité de l'*autre*. Les personnages du chevrier et de sa femme, incapables de maîtriser correctement la langue française, évoquent l'image d'une primitivité non menaçante qui a besoin de l'intervention d'un tiers. Ceci matérialise le processus de maturation par le biais duquel ces populations peuvent évoluer et jouir du cadeau de la civilisation, qui fera de ces êtres des hommes à part entière : de vrais citoyens. Notons que le fait de choisir le langage comme élément pour rabaisser l'altérité s'inscrit dans la tendance générale des débats sur les groupes

humains tenus à cette époque. Dans ces derniers, et ce de manière récurrente, les considérations auprès des animaux sont liées à des descriptions de barbares ou sauvages permettant l'identification des uns aux autres (Granata, 2010 : 85, 88).

L'idée de progrès continue donc d'être au cœur des concepts de sauvagerie et de civilisation. Toutefois, dans le contexte européen, cette évolution ne passe pas nécessairement par les domaines techniques et/ou scientifiques, du fait de la trop grande proximité entre les États occidentaux pour que cela devienne un élément différenciateur. Leur évolution est en revanche mesurée en termes politiques, éthiques ou moraux. Les différents régimes et gouvernements, ainsi que leurs valeurs et principes associés, serviront également à l'édification de l'identité nationale, voire à la construction de l'histoire nationale elle-même. Nous reviendrons sur ce point ultérieurement. Ainsi, cette représentation de l'altérité, qui semble toujours en plein processus d'apprentissage (à cause d'une maîtrise seulement partielle de la langue française) rappelle irrémédiablement les personnages « bons sauvages » des pièces à sujets orientalistes et/ou exotiques. Notons par ailleurs le choix spécifique du langage, pour montrer l'infériorité de l'*autre*. À cette époque, la langue est en effet un des éléments singularisant l'espèce humaine par rapport au reste des êtres vivants. Ce rapport à la maîtrise de la langue peut être considéré comme un rapprochement, non seulement à l'étape enfantine de l'homme, mais aussi à un échelon inférieur dans l'organisation de la nature, c'est-à-dire, au règne animal, participant ainsi de l'image récurrente d'une altérité animalisée.

Finalement, l'extrait cité (tout comme les autres s'inscrivant dans cette même logique) vise à transmettre le caractère cruel et barbare de l'altérité autrichienne. Principale opposante à la conquête de l'Italie menée par la France, l'Autriche est présentée comme la personnification de l'injustice et de la brutalité. Elle renferme voleurs et pillards en son sein, qui ne respectent pas même leurs alliés transalpins. Le parallélisme entre les sociétés orientales et occidentales, reconnues comme opposées au peuple français, ou plutôt aux intérêts de ses gouverneurs, est donc évident dans ce fragment. Il nous permet d'attester la validité d'un nombre d'axes⁷¹ négatifs qui servent

⁷¹ En ce sens, les seuls concepts caractérisant l'altérité orientale, qui ne se trouvent pas dans la représentation stéréotypée de l'*autre* occidental, sont les idées de richesse/luxe et d'étrangeté/d'inouï.

à la caractérisation de toute population, du moment qu'elle est érigée et considérée en tant qu'altérité. En conséquence, il est possible d'affirmer, comme MacKenzie, que « the European imperial powers 'othered each other' in multi-lateral and complex ways » (2011: 7). De même qu'avec le monde oriental, leur but ultime n'est autre que celui de se définir eux-mêmes.

C'est précisément en rapport avec cette dernière représentation que se trouve le deuxième groupe d'images : celles qui proposent un portrait de l'*autre* sous des traits qui tendent à son animalisation. Cette animalisation de l'altérité met en lumière sa sauvagerie. Elle souligne également sa différence face à une France présentée à cette époque comme la mère des valeurs révolutionnaires, synonymes de modernité, de progrès et, par extension, de civilisation et de supériorité. Comme pour les cas analysés plus haut, l'*autre* européen est défini dans des termes identiques à ceux de l'altérité orientale, ou du moins équivalents. Dans *La Ferme du Montmirail. Épisodes de 1812 à 1814* de Ferdinand Laloue et Fabrice Labrousse, représentée pour la première fois le 7 mars 1840 au Cirque Olympique, le cosaque Grégori s'auto-définit comme « Grégori l'indomptable » (1840 : 3). Plus tard, il réclamera Amélie, une jeune noble franco-russe, dans les termes suivants : « et s'il me faut cette femme, à moi Grégori l'indomptable ? / [...] Avant de partir je veux, je veux m'assurer de cette femme, dussé-je, si elle invoquait son père, l'entraîner dans mes steppes, au fond de la Crimée » (3). L'absence d'humanité du cosaque est soulignée par la référence à son esprit indomptable et par son comportement animal. Ce dernier se traduit par l'usage de la violence pour soumettre Amélie à ses désirs. La barbarie du procédé et du personnage s'accroît par effet de comparaison avec le personnage français de Julien, qui s'érige en protecteur d'Amélie. Il devient en conséquence l'opposé civilisé, voire l'ennemi, de Grégori. Cette association d'idées est également présente dans *La Pucelle d'Orléans* (1813) de Cuvelier où des soldats, engagés dans la Guerre des Cent Ans (pendant l'époque de Jeanne d'Arc), chantent à propos du conflit avec les Anglais : « Fraillons l'étranger indompté/Dont la furie/Menace notre liberté » (1813 : 4). Ainsi, le qualificatif

Autrement dit, c'est celles qui sont en rapport avec le courant esthétique de l'exotisme. Ainsi, la plus grande proximité géographique et culturelle donnée, entre autres raisons, par la conscience (impérialiste) d'appartenir à une même tradition européenne-occidentale supprime toute attraction envers l'altérité par son caractère inexploré, mystérieux et méconnu. En conséquence, uniquement les clichés et représentations à connotations négatives, comme celles de sauvagerie, cruauté, infériorité ou violence, seront retenus dans le cas des *autres* occidentaux.

d'indomptable, servant à connoter le caractère sauvage des bêtes, s'unit aux idées d'étranger et de furie, pour mettre en scène l'altérité anglaise. Cette dernière matérialise la menace incarnée par l'*autre*, qui se présente sous les traits de la violence de ce qui reste sauvage et, comme les Anglais, indompté.

Avant d'aborder la dernière image de l'altérité de la France venue d'Occident, il serait intéressant de souligner que, parmi les peuples les plus fréquemment évoqués ressort (comme l'exemple précédent le montre) la nation anglaise. Cette prépondérance de l'empire britannique, défini comme opposition contre laquelle construire l'histoire et l'identité nationale française⁷², s'explique dans la mesure où :

The British and French were traditional rivals and, in some respects, continued to be so until the later nineteenth century. The forging of the British state and national identity has been ascribed to the French as 'others' in the late eighteenth century and certainly the iconography of the British Empire in that century and the Napoleonic era was largely framed out of Anglo-French rivalries. This was of course a two-way process, with the extended French empire of the nineteenth century being at least partially built upon the sense of resentment against the British. The contest may well have had a significant effect on the formation of a French national identity (MacKenzie, 2011: 11).

Le rôle prééminent et déterminant de l'Angleterre dans les guerres napoléoniennes (par les contacts et échanges historiques entre ces deux pays ou encore la constitution de l'Angleterre en empire rival direct de la France pour l'hégémonie sur l'Europe et sur le reste des continents) érige cet empire en tant que l'*autre* privilégié, par tradition et compte tenu de sa Modernité. De ce fait, la Grande Bretagne apparaît comme l'ennemie de la France dans les œuvres traitant différents conflits du I^{er} Empire. Parmi elles

⁷² Dans le but d'exemplifier cette logique qui s'articule et qui se fonde sur la présentation d'une idée et de son contraire, chaque idée caractérisant un des deux concepts mis en opposition : d'une part, la France et les Français et, de l'autre, l'Angleterre et les Anglais, nous ferons allusion à la scène 1 (acte III, Tableau neuvième) de *La Barrière de Clichy* (1851). Napoléon, récemment arrivé dans son exil, se questionne ici sur « ce flux qui depuis cinq siècles apporte l'Angleterre chez nous, et ce reflux qui depuis cinq siècles la reporte chez elle » (Dumas, 1851 : 31) et termine par conclusion que « dans l'équilibre des mondes, elle représenterait la force et nous la pensée, elle le fait et nous l'idée ? [...] l'une le commerce, l'autre l'agriculture ; l'une le vaisseau, l'autre la charrue. [...] la France catholique, c'est Rome ; c'est que l'Angleterre protestante n'est que Carthage. L'Angleterre peut disparaître de la surface du monde, et le monde sur lequel elle pèse battrait des mains ; mais que la lumière qui brille aux mains de la France, tantôt torche tantôt flambeau, s'éteigne, et le monde tout entier poussera, dans les ténèbres, un long cri d'agonie et de désespoir » (31). Reste évidente la relation d'influence réciproque, les liens bidirectionnels, qui unissent de manière presque indissociable les éléments mis ici en contraste, de manière que pour leur complète définition et/ou caractérisation, une nation nécessite de l'autre et vice-versa.

figurent *La Barrière de Clichy* (1851) d'Alexandre Dumas (père) et *L'Homme du siècle* (1834) de Prosper Lepoitevin. On observe également des œuvres sur l'histoire de la nation et des héros qui précèdent Napoléon, comme *La Pucelle*, ou encore des pièces ayant pour cadre spatial quelque territoire exotique et dont les opposants réels ne sont pas les orientaux, mais l'Anglais, comme dans *Le Renégat*. Le topos de l'étranger, comme symbole de la menace et du danger extérieur qui vient troubler la paix du foyer-patrie, est le rôle principal, voire unique, que lui réservent ces ouvrages.

Finalement, la caractérisation de l'altérité du peuple français venue d'Europe propose une vision totalement aliénée de l'*autre* par le biais d'une animalisation (comme dans les pièces mettant en scène l'*autre* oriental). Néanmoins, elle est cette fois, non plus symbolique et/ou métaphorique, mais explicite. Elle est véhiculée par le recours direct à la forme animale qui, se substituant à la forme humaine, complète et achève le processus de bestialisation. Tel est le cas de la pièce *La Barrière de Clichy*. Le personnage de Napoléon qualifie les soldats prussiens comme des « oiseaux de proie de la race des corbeaux et des vautours ; ils ne s'ébattent que sur les morts » (Dumas, 1851 : 11). De ce fait, l'analogie entre le comportement de l'armée prussienne et celui des oiseaux charognards permet de rabaisser l'*autre* à différents niveaux. La dissolution de toute essence humaine est d'abord traduite par cette métamorphose d'ordre morphologique. Ce ne sont plus des hommes, quoique sauvages, mais directement des animaux. Cette animalisation résulte d'un processus plus ample d'aliénation de l'*autre*, le rapprochement de la bête opérant ici sur le plan de l'éthique et de la morale. D'ailleurs, le recours à la bestialisation du Prussien, ici effectuée dans le but de mettre en lumière sa bassesse morale et sa cruauté barbare et animale, est déjà présent quelques scènes auparavant dans le dialogue entre Blücker, maréchal de la Prusse, et les paysans français. En écoutant ce nom, ces derniers ripostent avec surprise : « tiens, c'est le nom du cheval à Thomas, qui est méchant comme un âne » (Dumas, 1851 : 9). Dans ce cas, la dégradation du maréchal est triple. Elle insiste en premier lieu sur la descente, voire la chute de l'humain vers l'animal. Puis, elle renverse doublement la hiérarchie de classe : l'animalisation du Prussien est réalisée par un être de l'échelon social le plus bas (paysan) et opère sur un personnage de classe supérieure (maréchal). Enfin, une fois le processus de bestialisation atteint, l'organisation sociale est de nouveau bouleversée

par la substitution du cheval, symbolisant l'élite sociale, par l'âne, humble monture, plus proche des paysans que des maréchaux.

Cette démarche prouve combien l'impérialisme et le nationalisme sont liés et interdépendants. Ainsi, il est possible d'affirmer que leur ascension et leur popularisation se fait de façon parallèle au sein de la société française de l'époque ainsi que d'autres populations atteintes par un processus analogue. La pensée impérialiste se combine donc à un sentiment fortement nationaliste, qui les mène à appliquer le même système de répartition inégale de forces. Dans ce cas, le système ne sert pas à confronter deux « civilisations », à savoir l'occidentale et l'orientale, mais différentes nations. En conséquence, le patriotisme acquiert une dimension de plus en plus prépondérante. Ainsi, comme dans le cadre de la réalité coloniale, la France se reconnaît ouvertement comme supérieure aux autres états de l'Europe. Cette supériorité lui confère des droits sur ses altérités (hors du continent ou non)⁷³, mais aussi le devoir de partager les améliorations et le progrès à l'ensemble de l'humanité.

Dans cette même ligne s'inscrivent les deux exemples suivants : *Le Soldat de la république* (1835) de Pierre Tournemine, dans lequel on se demande « qui vient de rosser ces animaux de Piémontais ? » (1835 : 8), et *L'Homme du siècle* où Ioussouf, chef arabe combattant contre l'armée française lors de la Campagne d'Égypte, commande à son fils de « sui[vre] le chef des infidèles [Bonaparte], comme le chien altéré suit la source d'eau vive, et ne reparais devant moi que pour m'apporter ou sa tête ou son sang » (Lepoitevin, 1834 : 15). Tous deux supposent une animalisation explicite de l'*autre*, à travers le choix du terme « animal » dans le premier exemple et à travers la référence à un *autre* sous forme de « chien altéré » dans le second. Cet animal, généralement prisé pour sa fidélité, est réduit ici à toutes ses connotations négatives puisqu'associé à l'altérité⁷⁴. Ces fragments mettent donc en lumière deux idées. D'une

⁷³ En ce sens, le droit de conquête ressort, entre autres, comme étant le plus important et le plus réclamé et exercé notamment durant le Premier Empire (1799-1815), pendant lequel la France fait l'annexion d'une grande partie du continent, à l'exception de la Scandinavie et des Balkans ottomans.

⁷⁴ Ainsi, parmi les connotations négatives liées au chien ressortent : son association aux idées de chaos et de mort dans la culture égyptienne, notamment à travers la figure du dieu Anubis représenté avec un corps d'homme et une tête de chacal ; la lubricité et la sexualité qu'il représente de l'Antiquité au Moyen Âge ; son identification avec le péché capital de l'envie (représenté sous la forme d'un chien hargneux qui voit

part, la présence itérative d'images et/ou références à une altérité européenne animalisée dans les pièces sur l'histoire nationale et ses héros. De l'autre, l'existence d'analogies voire d'équivalences entre les caractérisations de cet *autre* occidental et les portraits proposés pour l'*autre* oriental. Ainsi, la concordance entre les représentations des *alter ego* du Français, accentuée par la reprise de traits identiques (dans le dernier des exemples cités, comme dans les précédents), montre que « to a certain extent modern and primitive societies seem thus to derive a sense of their identities negatively » (Said, 1980 : 49). De plus, le recours à l'animalisation en tant que mécanisme connotatif – qui tient à souligner la bestialité des sociétés dont l'empire napoléonien fait l'annexion – permet à son tour d'implicitement défendre la politique d'ingérence et de violence qui se constitue, puis se transmet à la population française, dans des termes de libération.

Pour conclure, il est possible d'affirmer que le traitement de l'*autre* européen a pour but ultime la prise en considération de soi, tel que nous l'avancions au début de notre étude pour le cas oriental. De ce fait, la raison d'être de la critique de l'*autre* est la louange de soi et, vice-versa, la louange de soi se fait au détriment des altérités automatiquement rabaissées, contestées, attaquées, voire combattues. En conséquence, les trois images analysées, à savoir celle du mi-homme (en rapport avec la figure du « bon sauvage »), celle du cruel barbare et celle de l'animalisation, se transfèrent à un contexte nationaliste et patriotique. Elles se constituent en tant que piliers pour la caractérisation de l'opposé, cette fois, non oriental, mais occidental. Il est ainsi possible d'affirmer que le point de vue sur l'altérité dans les deux lieux abordés, à savoir l'Orient et l'Occident, est analogue. Ce qui change, en définitive, ce n'est pas la pensée sous-jacente, mais les acteurs impliqués dans ces relations fondées sur la répartition asymétrique de pouvoir.

un os ; l'os ici pouvant être substitué par les Français qu'Ioussouf tient à vaincre et soumettre), et enfin, leur association à la violence par son usage extrêmement répandu comme outil ou compagnon de chasse.

2.3.2 Symbole national : l'animal emblème et les emblèmes de l'animal

Dans cette deuxième partie consacrée à l'étude des œuvres qui mettent en scène des faits et des événements historiques appartenant à l'Histoire nationale, l'analyse se centrera premièrement sur la valeur figurative des animaux dans la représentation symbolique des nations qui les prennent comme emblèmes. Nous aborderons donc leur présence comme éléments allégoriques ou connotatifs, participant à la mythification des figures et héros nationaux, et par extension, à la construction de l'identité nationale à partir des traits caractérisant ces héros. Ces derniers, en tant que représentants de la collectivité, définissent alors le peuple français lui-même. Ainsi, les animaux, en tant que signes sémiotiques, participent à la construction de toute une histoire commune, de lieux, de personnages et de symboles partagés qui, devenant universels car appartenant au passé de tous les membres de la société française, établissent leur identité ainsi que l'histoire de la nation. Pour ce faire, le portrait de l'altérité comme éminemment cruelle, injuste et barbare est requis. *A contrario*, le dessin de la bonté, de la justice et de la grandeur de la France et des Français est également mis en scène. Le nationalisme et l'impérialisme reposent ainsi sur une réalité dichotomique et manichéenne qui va forcément et invariablement au détriment de l'*autre*.

L'utilisation des animaux en tant qu'emblème national leur confère une valeur symbolique dont les origines se trouvent, comme le signale Michel Pastoureau (2009), dans la tradition des blasons déjà répandue et généralisée en Europe durant l'époque médiévale. L'importance de ce procédé métonymique vient de sa survie à travers les siècles. Il permet d'attester l'ancienneté de la valeur symbolique, métaphorique et agglutinante de l'animal comme signe en mesure de représenter une entité collective, complexe et diverse, comme la nation. C'est précisément cette capacité qui est exprimée dans *Le Génie de la paix, ou la France et l'Autriche réunies* (1810), fête-pantomime anonyme représentée « à l'occasion du mariage de S. M. Impériale et Royale » (Anonyme, 1810 : 1). Dans la pièce, l'on fait allusion aux « soutiens du Léopard » (5), auquel sont attachées les « deux infernales Divinités [...] de la Discorde et de l'Envie » (4-5). Si aujourd'hui cette allégorie peut sembler quelque peu obscure, à un siècle comme le XIX^e où la symbolique animalière est encore habituelle, elle est rapidement

comprise comme renvoyant à l'Angleterre. Le processus de synecdoque opère donc entre la nation britannique et son blason composé de trois léopards, dont deux proviendraient du blason normand et le troisième de celui de l'Aquitaine. Face à la multiplicité d'animaux possibles pour symboliser la Grande Bretagne, le fait que le symbole choisit soit le léopard, et non pas le bulldog⁷⁵, la baleine ou la pieuvre par exemple, moins traditionnels mais plus en vogue au XIX^e siècle, s'explique par les connotations qui lui sont associées. Ces derniers, dont le succès est attesté par les caricatures et autres images satiriques qui inondent les quotidiens et journaux de l'époque, sont identifiés aux classes moyennes et populaires. Au contraire, le léopard lui symbolise l'aristocratie à laquelle appartiennent les protagonistes, voire les destinataires réels de la pièce, l'empereur Napoléon et l'impératrice Marie-Louise d'Autriche.

Cette décision s'expliquerait également du fait que cet animal évoque, voire confirme, l'interdépendance entre les deux pays se situant à l'un et l'autre côté de la Manche. Ce choix mettrait également en lumière le fait que la création de la nation anglaise, et plus concrètement de ses élites, trouve ses origines dans le pays gaulois⁷⁶. En ce sens, l'idée sous-jacente est celle d'une supériorité française inaltérée dans le temps et invoquant, à travers le léopard héraldique, le pouvoir français et la soumission britannique que l'Empire de Plantagenêt (duquel l'Angleterre puise les trois figures de son blason) a matérialisé pendant l'époque médiévale⁷⁷. La seconde raison de ce choix

⁷⁵ L'émergence et la popularité des bulldogs en tant que symbole de la Grande Bretagne durant le XIX^e siècle sont dues, entre autres, au surgissement parallèle de la figure de John Bull comme personnification de la nation anglaise, à la manière de la Marianne française, de l'Ibérie espagnole (requis notamment pendant la II^e République), ou plus récemment, comme l'oncle Sam nord-américain. C'est donc par la concordance entre le nom du bourgeois devenu le modèle représentatif de l'Anglais et le terme anglais « bull » qui se trouve dans le nom même de cette race canine, ainsi que par les connotations de force et de résistance qui sont associées à l'animal (dû à l'emploi que l'on faisait de ces derniers dans les combats entre taureaux et chiens dits « bull baitings »), que celui-ci s'affirme pendant le XIX^e siècle comme emblème du pays insulaire.

⁷⁶ En ce sens, et en accord avec Ignacio Ramos-Gay, pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle (notamment après la période expansionniste du Premier Empire) les classes sociales aisées britanniques connaissent un engouement pour la France, une francophilie ou francomanie qui contraste avec l'image privilégiée d'ennemi. La France s'avère être un modèle grâce auquel construire l'identité nationale anglaise, non pas négativement comme jusqu'alors mais, au contraire, positivement. La France passe ainsi de pays combattu à pays imité (2015a : 19). Toutefois, les œuvres ici analysées s'incluent principalement dans le premier des versants (certaines d'entre elles correspondant même à la période napoléonienne) dans lequel l'altérité émerge comme le revers de soi, comme l'image opposée par le biais de laquelle se définir soi-même.

⁷⁷ Le recours au léopard dans sa signification héraldique rappelle la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant, qui l'inclue dans ses domaines, et en conséquence, sous son pouvoir. Puis, cela évoque le mariage entre Aliénor d'Aquitaine et Henri II d'Angleterre à travers lequel ce pays élargit les

(sans pour autant exclure la première) résulterait de la symbolique même du léopard qui, de manière assez généralisée, possède des connotations négatives. Ainsi, le léopard reste lié aux idées de ruse, d'hypocrisie, de cruauté ou de violence (Comité de la Langue, 1860 : 443), toutes quatre devenues traits récurrents de la représentation stéréotypée et allégorique de la nation britannique, notamment dans le cadre des guerres napoléoniennes. Cet animal est également l'attribut du dieu grec du vin Dionysos et, dans la culture égyptienne, il est le « symbole de l'esprit maléfique de Seth, le dieu du Mal, l'ennemi des humains et des autres divinités. Porter une peau de léopard [...] signifiait que le Mal était vaincu » (Corson, 2005 : 131). En conséquence, le léopard est une référence symbolique qui, par son usage traditionnel, est comprise par l'ensemble du public (aussi hétérogène qu'il soit) du Cirque Olympique et d'autres théâtres boulevardiers. Il permet aussi de matérialiser et concentrer un éventail d'attributs (bien évidemment négatifs car propres à l'altérité) qui s'élèvent au degré d'universels, puisque définissant la nation elle-même et, par extension, l'identité britannique. Comme dans la culture égyptienne, vaincre le léopard signifie soumettre l'Angleterre et, en dernière instance, le mal et la menace qu'elle représente. Ce danger que symbolise le pays anglais est souligné dans la pièce par l'accompagnement du léopard avec les divinités infernales. En effet, ceci suppose la glorification de la France qui (re)gagne ainsi le pouvoir qu'autrefois elle avait eu sur la Grande Bretagne.

L'efficacité de l'animal comme emblème national est ainsi attestée par les récurrentes allusions au léopard comme symbole évoquant l'Angleterre dans la pièce citée plus haut, dans d'autres œuvres composant notre corpus d'étude⁷⁸ et à travers de nombreux autres exemples s'inscrivant dans cette même ligne. Nous trouvons, de ce fait, dans *L'Homme du siècle*, un Bonaparte qui se dirige vers le personnage de l'envoyé de Venise dans ces termes : « le lion de Saint-Marc se fait vieux ; il n'a plus de dents pour se défendre, ni griffes pour attaquer ; n'essayez donc pas de lui faire pousser d'inutiles rugissements [sic] ; qu'il continue à dormir, mais qu'il dorme pour tous... » (Lepoitevin, 1834 : 10). Bien que la référence explicite à Venise apparaisse au début de

territoires qu'il contrôle dans le continent. Néanmoins, si les régions insulaires dépendaient uniquement des autorités françaises, la figure ultime du pouvoir en territoire français est le roi gaulois duquel les premiers sont, dans ces régions continentales, des vassaux.

⁷⁸ En guise d'exemple nous citerons, encore, *Le Génie de la paix* où « l'ennemi sur tous les points est en déroute ; le Léopard fuit » (Anonyme, 1810 : 7) ou dans *La Pucelle* « les léopards [qui] fuient devant le lys » (Cuvelier, 1813 : 11).

l'intervention de Bonaparte, le fragment se conclut sur l'avertissement du Français qui, sur un mode allégorique, met en garde l'envoyé des conséquences d'une intervention vénitienne contre les intérêts de l'hexagone. Ainsi, en ayant recours à l'emblème de la ville italienne qu'est le lion de Saint-Marc⁷⁹, puis en détournant les attributs et connotations qui lui sont habituellement associés (le pouvoir, la domination royale ou la victoire militaire), Bonaparte présente un roi des animaux totalement épuisé par le temps et la vieillesse et incapable d'affronter un conflit armé. La description d'un lion vieilli vient donc signaler et symboliser la décadence d'une Venise dont le rayonnement de jadis a disparu en faveur d'une France qui, comme dirait Dumas dans *La Barrière de Clichy*, est devenue un phare nécessaire pour l'Europe des siècles à venir (1851 : 31).

Enfin, il est possible d'avancer que le symbole animal qui définit et représente de manière récurrente la nation française est l'aigle, comme le prouve l'œuvre *Le Génie de la paix*. De ce fait, dans la pièce, l'auteur choisit (de même qu'avec l'Angleterre) le registre métaphorique pour se référer autant à la France qu'à l'Autriche, qui apparaissent à deux reprises sous la figure des aigles. Ainsi, nous trouvons : « les soutiens du Léopard sont bientôt en bataille en présence des deux Aigles réunis » (Anonyme, 1810 : 5), puis « les deux Aigles s'attachent à sa [Léopard] poursuite » (7). En premier lieu, il faut tenir compte du fait que l'ouvrage est écrit dans le cadre des célébrations du mariage entre Napoléon et Marie Louise d'Autriche. Cette union vise la création d'une alliance entre les deux pays afin d'éviter les attaques de l'Autriche contre la France au sein des successives guerres napoléoniennes en devenant, dès lors, une seule nation. Par leur dualité, les deux aigles symbolisent la constitution d'une entité, l'Empire napoléonien, à partir de deux autres précédentes, la France et l'Autriche, mais aussi de leurs régimes impériaux respectifs. Déjà associés à cette forme de gouvernement pendant l'Antiquité, les romains ont généralisé l'usage de cet oiseau en tant que symbole de l'empire, presque universel dans le monde occidental. C'est ainsi qu'il devient le signe « de la force, la puissance et de la majesté royale chez tous les peuples » (Drigon, 1867 : 22) du fait qu'il soit « considéré comme Roi des aires » (22)

⁷⁹ Le choix du lion de Saint-Marc comme emblème de la ville et élément central de son drapeau est dû à l'histoire même de l'évangéliste. Ayant entrepris un voyage à travers cette région, Saint-Marc fait naufrage dans la lacune de Venise. Un ange lui serait alors apparu et lui aurait dit : « pax tibi Marce, evangelista meus. Hic requiescet corpus tuum » ou ce qui veut dire « paix sur toi Marc mon évangéliste, tu trouveras ici le repos », phrase qui est également incluse dans le drapeau de Venise, concrètement dans le livre que soutient le lion ailé.

car « attribut particulier du maître des Dieux. Ministre de Jupiter, [puisqu'] elle en portait la foudre » (22).

Le recours à cet animal permet donc de transmettre et de consolider l'image d'une France puissante et qui s'(auto)affirme comme la nation hégémonique de l'Europe du début du XIX^e siècle. La légitimation de ce rôle est également offerte par cet oiseau, qui permet de connecter la nouvelle nation et son régime avec le passé romain, mais aussi avec Charlemagne. Ce réseau, cette intertextualité sémiotique fait paraître Napoléon et son gouvernement comme les héritiers légitimes du pouvoir que naguère détenaient l'Empire romain ou l'Empire carolingien. Par ailleurs, il sert à légitimer la domination de la France sur l'Europe comme un droit presque dynastique. Ce dernier justifie les ingérences, les interventions et les invasions des différentes nations du vieux continent. Cet argument d'autorité fait naître dans la nation française la conscience, voire la certitude, de s'être constituée en tant que paradigme pour l'Europe tout entière. Cela les oblige à partager la liberté et la justice amenées par la Révolution de 1789 par le biais d'une mission sociale analogue à celle entreprise par l'Occident en Orient. Le portrait d'une France puissante et grandiose transmis par l'animal emblème se combine donc avec le discours de libération, malgré la violence qu'elle exerce⁸⁰. Cette idée est résumée comme suit dans *Le Soldat de la République* :

[...] Voulez-vous donc qu'on dise que l'armée de la république est une armée d'incendiaires ; que ceux qui ont levé l'étendard de la liberté, apportent l'oppression ?... Ce ne sont pas les peuples, ce sont les principes que vous venez combattre ; et la guerre est déjà un assez grand fléau, sans y joindre, à moins d'absolue nécessité, de semblables horreurs ! (Tournemine, 1835 : 25)

La lutte contre l'abstrait, donc contre les idées, dilue automatiquement les conséquences de la guerre subies par les populations engagées dans ce conflit armé. Ces sociétés, ennemies réelles que la guerre tient à renverser, se masquent derrière les

⁸⁰ À ce propos, *L'Homme du siècle* offre un autre exemple qui montre l'importance de la narration comme mécanisme de (re)création, sinon de réaménagement de l'Histoire, ainsi que le rôle capital du théâtre dans la construction d'un tel contre-discours. L'objectif est, en définitive, de légitimer la violence exercée de manière généralisée dans toute conquête, présentant une vision aimable et complètement idéalisée. La France, en tant que puissance, ne soumettrait donc pas l'*autre* européen mais l'élèverait, grâce à l'accomplissement de la mission qui lui incombe (pour ce faire, les moyens sont justifiés). Ce projet est en effet lié à son statut et à son degré de civilisation, car « la république française ne fait point d'esclaves ; elle est l'alliée des peuples et l'ennemie des rois » (Lepoitevin, 1834 : 6).

valeurs et les idéaux nationaux que les Français identifient comme leurs seuls adversaires. Ainsi, la France garde, voire sauve, son image positive. Elle incarne donc les idées de force et de domination transmises par les animaux, ainsi que celles de protection et de justice, faisant du pays le reflet de la magnificence, c'est-à-dire, du pouvoir exercé avec probité et pour le bien de la collectivité. Après l'abdication définitive de l'Empereur en 1815, la réapparition de ces pièces sur les scènes boulevardières sert, encore une fois, à établir un lien identificateur et légitimateur entre ces gouvernements glorieux et les régimes suivants qui reprennent leurs symboles afin de (re)créer la grandeur française, du moins à travers le théâtre. Avec une logique vraisemblable, la nation mêle le passé (récent ou lointain) et le présent pour construire son histoire grâce, entre autres, à l'illusion de l'existence d'un *continuum*, d'une sorte de legs transmis aux descendants par leurs ancêtres. Ce dernier fait de l'entité abstraite qu'est la nation un élément prenant corps dans la société qui s'y reconnaît en elle. Ainsi, les symboles nationaux – comme les animaux emblématiques qui viennent d'être analysés – participent de cette construction nationale. Ils combinent et concentrent, dans un seul signe, dans un seul animal (aigle, lion, léopard, etc.), les caractéristiques de la nation et, par extension, de l'identité nationale et de son histoire elle-même.

2.3.3 La spectacularisation équestre et l'animal dans la construction identitaire et la mise en scène de l'histoire nationale

Pour conclure ce premier chapitre sur la transmission des idées et principes impérialistes et sur les rapports de corrélation avec le nationalisme, nous aborderons textuellement et visuellement l'utilisation de l'animal dans la construction de l'histoire nationale et de la francité comme identité commune à tout individu composant la société française. De même, nous analyserons la capacité des animaux acteurs de promouvoir – voire de répandre et consolider – le sentiment patriotique et le(s) lien(s) affectif(s) entre le peuple et son territoire, tous deux nécessaires au triomphe de tout projet de nation.

Pour ce faire, nous commencerons par l'étude des références animalières textuelles permettant d'édifier le portrait de personnages qui se constituent comme représentants de l'histoire nationale. Cette dernière s'édifie, entre autres, par le biais de

la création de différents héros nationaux qui l'incarnent. Ils sont choisis parmi les personnages historiques dont l'importance réside dans leurs apports et leur singularité, autrement dit, dans leur rôle remarquable et transcendant pour la nation, ce qui les convertit dans des symboles de la France. Comme l'affirme Renan à la Sorbonne : « un passé héroïque, des grands hommes, de la gloire (j'entends de la véritable), voilà le capital social sur lequel on assied une idée nationale » (1882 : 50). Ainsi, parmi les figures illustres, Napoléon s'affirme comme la plus fréquente et prolifique d'entre elles, bien qu'elle ne soit pas la seule. Elle partage en effet la scène avec d'autres personnages clés de l'histoire de France, comme Jeanne d'Arc ou le soldat inconnu. Ces figures illustres résultent du mécanisme par lequel une personne devient une légende et s'érigent ainsi en modèle à suivre et à imiter. Autour d'elles se cristallisent les épisodes et les événements qui façonneront l'histoire nationale, ainsi que les traits représentatifs de la patrie et, par extension, de tous les individus qui la forment. « L'histoire devient mythe tout comme le mythe devient histoire » (Piera, 2009 : 26) : voici l'essence du processus.

En ce sens, le recours à l'animal dans la caractérisation des figures citées permet la schématisation et la délimitation des traits qui les définissent et, par extension, qui marquent le caractère et le portrait du Français. Par ailleurs, ce procédé rend également possible l'amplification voire l'hyperbolisation de l'histoire et de l'identité nationale, ainsi que la mythification simultanée de ceux qui les mettent en scène. À cet égard, un des exemples les plus illustratifs est celui de *L'Homme du siècle*, où Napoléon répond à un des officiers chargés de sa surveillance sur l'île d'Elbe : « quant à moi, je demeurerai ici ; malheur à mes ennemis, s'ils osent relancer le lion dans le dernier refuge qui lui reste ! Mais je ne veux pas rompre le premier les traités que j'ai consentis » (Lepoitevin, 1834 : 30). L'extrait souligne la force, le pouvoir et la grandeur de l'Empereur dont l'honneur et le sentiment de justice sont incorruptibles. Alors que l'inaction de Napoléon pourrait engendrer la possible dégradation de sa personne et de sa légende, l'inclusion de la figure animale donne toutefois une autre couleur à son attitude et procure aux spectateurs un sentiment mitigé. La présence du lion tient donc à relever la force et la puissance de l'empereur qui, comme l'animal, était roi de son royaume (ou de son territoire). Ils deviennent, l'un et l'autre, les symboles récurrents de la victoire et la domination française. Ainsi, la passivité démontrée et verbalisée par Napoléon n'est

pas synonyme d'incapacité mais de justice, d'équité et d'honneur. Elle illustre son respect strict pour les traités qu'il a signé avec ses adversaires, ainsi que son abnégation et son sacrifice pour la France qu'il a tâché de protéger. La légende du pouvoir napoléonien est ainsi sauvegardée en le présentant, non pas comme empereur vaincu, mais comme un lion dormant qui, paraissant inoffensif, renferme en lui la dangerosité de qui se sait puissant.

Il est donc possible d'affirmer que cette mythification de Bonaparte se réalise parallèlement à la (re)construction de l'histoire de la France. Le caractère et les traits censés représenter le héros et la nation s'universalisent et deviennent éléments définitoires tant de la patrie que du peuple français lui-même. L'exemple paradigmatique de la participation du théâtre (et plus précisément du Cirque Olympique) dans la création et la généralisation de la légende du « grand homme » – à travers une généalogie à la fois mythique et héroïque qui unit des personnages dont le seul rapport est leur poids culturel et historico-national – est, indubitablement, *La Lanterne de Diogène* (1808) de Cuvelier⁸¹. La louange de l'Empereur, et par extension de la nation française qu'il dirige, se fait de nouveau avec le recours aux grands hommes du passé. Ces derniers construisent l'histoire nationale, qui s'érige en tant que dénominateur commun, en tant qu'élément créant le lien affectif entre les individus de la société. Par effet d'identification, leur histoire devient alors une partie de l'histoire de chaque Français. En conséquence, il est possible d'affirmer que le mécanisme d'identification auquel on se réfère siège au cœur de la construction même de la nation. Cette construction passant inévitablement par la reconnaissance du peuple ou de la société incarnés dans cette notion abstraite.

Néanmoins, la création de cette conscience collective liant les membres qui forment la nation à l'intérieur de la même unité (Ortiz, 1995 : 17) – objectif ultime du

⁸¹ La trame se déroule autour de la recherche de Diogène, à travers l'espace et le temps, de « l'Homme par excellence qu'il avait en vain [sic] cherché jusqu'à présent » (Cuvelier, 1808 : 14). Finalement, après les rencontres avec Alexandre-le-Grand, César Auguste ou Charlemagne, il s'avère être « Napoléon-le-Grand » (14). Le processus suivi repose sur deux piliers : d'une part, il cherche à faire remonter, tant que possible, les origines d'un État-nation français qui est en pleine édification, immergeant « their own country in an 'immemorial past' » (Brennan, 2002 : 45). De l'autre, il s'agit d'embellir, d'ennoblir ce passé. Les deux démarches ont respectivement pour but ultime de consolider, voire légitimer, une entité qui en réalité est un produit social, mais aussi d'imposer sa supériorité, ce qui se traduit par l'existence immémoriale de « grands hommes » dans son histoire.

nationalisme – ne s’articule pas uniquement à travers la transposition réciproque des traits et des valeurs entre la France et ses héros. Cette conscience collective éclôt également grâce à la figure du soldat inconnu qui deviendra, à son tour, le héros anonyme de la nation. Ainsi, en dépersonnalisant cette figure par opposition à celle de Napoléon ou de Jeanne d’Arc, le soldat inconnu dissout l’idée d’une spécificité intrinsèque à ces personnages. Le caractère inimitable de ces figures nationales laisse place à un plus grand universalisme, qui établit la francité comme unique limite. Autrement dit, l’appartenance à ce groupe d’hommes et femmes extraordinaires est alors délimité uniquement par la nationalité. Cette projection des masses populaires dans ce personnage est une des raisons à l’origine de la consolidation du soldat comme archétype du Français, du moins, pendant la première moitié du XIX^e siècle. Ce processus bénéficie aussi de la mythification de l’officier Bonaparte en Napoléon le « grand-homme ». En conséquence, la mise en équivalence de caractéristiques qui, dans un premier temps, semblent uniquement opérer pour les personnages illustres, comme Napoléon, et qui deviennent collectives, est illustrée dans la pièce *La Ferme de Montmirail* (1840) de Ferdinand Laloue et Fabrice Labrousse. Devant l’arrivée de prisonniers russes, deux soldats français, Jacques et Bertrand, se répliquent ainsi l’un à l’autre :

JACQUES

Ça serait juste de les recevoir comme un chien dans un jeu de quilles !

BERTRAND

Qu’est-ce que tu dis là, toi ? Est-ce que c’est à eux qu’il faut en vouloir ? Ce sont des soldats qui se sont battus, qui ont fait leur devoir, et qui sont malheureux ! ... J’ai été comme eux, moi, et quand une âme charitable me donnait un verre d’eau ou un morceau de pain, eh bien ! J’en avais le cœur qui battait pour remercier, quoi ! ... Faut rendre la pareille, mes enfants ; faut prouver qu’en France le cœur est bon, de même que le bras est solide !...

LES PAYSANS

Oui, oui !...

BERTRAND

Allons, Jacques, voici la clé du cellier ; va chercher du vin... Toi, Joseph, va demander à la mère Ursule le pain qu'il y a sur la planche, et que le prisonnier dise que le Français est bon enfant ! (Laloue & Labrousse, 1840 : 22)

L'animalisation que Jacques fait des Français, convertis en chiens pour recevoir les ennemis, permet donc d'écarter tout soupçon de cruauté, de barbarie ou de violence illégitime et/ou non nécessaire envers eux. L'emploi du conditionnel confirme *a fortiori* que nous nous situons dans l'hypothèse et la supposition irréalisable. Le canidé vient donc dissimuler la figure humaine qui se trouve derrière cet instinct animal impropre au soldat français, niant implicitement toute correspondance entre ce portrait et les personnes impliquées. La connotation négative du chien – qui dérive principalement de son statut d'animal, d'une partie de sa symbolique traditionnelle qui l'identifie avec le mal et de la signification de l'expression « comme un chien dans un jeu de quilles »⁸² – brise toute possibilité d'identification entre chien et soldat français, dont la description réelle est donnée par les deux interventions de Bertrand. En insistant sur les idées de grandeur, de justice, de magnanimité et d'équité, cette description devient le modèle du portrait de la francité et des valeurs de la nation, ainsi que des héros français. Elle confirme également l'universalisation des traits qui distinguent aussi bien Napoléon (et autres héros) que n'importe quel autre officier ou homme anonyme français.

Pour résumer, les personnages sans portée historique participent du rassemblement des autres individus anonymes composant le peuple autour de l'identité nationale. Ce point rattache ces figures illustres à chacune des personnes qui composent la société française. Dans cette ligne s'inscrit le dialogue de la scène 2 (Acte I, troisième tableau) de la pièce *Austerlitz* de Prosper Lepoitevin et Francis Cornu représentée au Cirque Olympique le 29 janvier 1837. Ainsi, en pleine bataille contre les Autrichiens s'amorce une conversation qui utilise, encore une fois, la métaphore animalière. Elle a pour objectif de corriger une conduite qui ne correspond pas au portrait prototypique du français : celui du brave soldat.

⁸² Le Trésor de la Langue Française définit l'expression « arriver, recevoir quelqu'un comme un chien dans un jeu de quilles » comme signifiant « arriver mal à propos, faire à quelqu'un mauvais accueil » (s/n).

LE SERGENT. Ça chauffe, ça chauffe ! J'ai eu mon affaire tout de suite...

PLICK. Et moi, je n'ai pas de chance : un coup de poignard le mois dernier, une balle aujourd'hui, ça va bien. Merci garçon, sans toi je serais resté sur le flanc.

L'ENFUMÉ. C'est moi qui vous remercie, au contraire, grenadier ; vous m'avez fourni l'occasion de me tirer un peu de la bagarre. C'est la première fois que je me mêle de remporter des victoires, et ça m'a un peu ému.

LE SERGENT. Oui, t'aimes mieux remporter des blessés.

L'ENFUMÉ. Oh ! Sergent, vous me piquez, vous m'avez rendu comme un lion, j'y retourne ; qu'est-ce qu'il vous faut, sergent, un drapeau, un général, un caisson, une batterie ? Vous n'avez qu'à parler.

LE SERGENT. Tâche de rapporter tes jambes.

L'ENFUMÉ. Où sont-ils les Autrichiens, où sont-ils ? Il m'en faut douze pour moi tout seul (Lepoitevin & Cornu, 1837 : 10)

La caractérisation du Français a commencé donc avec Napoléon se présentant symboliquement comme un lion dormant pour le bien de son pays, mais toujours préparé et disposé à se réveiller pour combattre. Elle a continué ensuite avec le renversement des traits impropres au peuple français à travers la figure du chien. Enfin, elle se termine là dans cet exemple où elle a commencé : à travers le prisme de la figure textuelle du lion. De ce fait, si les exemples antérieurs ont cherché à identifier la francité avec la justice, l'élévation morale ou l'honneur, ici c'est le courage, et plus précisément le courage militaire, qui siège parmi les traits définitoires de l'identité française. Toutefois, notons que jamais le Français n'apparaît comme totalement peureux, froussard ou lâche. Alors qu'il s'agit de sa première guerre, l'Enfumé, n'est pas effrayé mais ému. Cette émotion laissera place à la bravoure et à la vigueur du lion, que tout bon soldat (tout bon Français) possède en lui-même. C'est donc à travers l'image du roi félin que le personnage laisse voir son authentique caractère. La référence peut également être interprétée comme une vraie déclaration d'intentions. Son *alter ego* animal permet ainsi d'évoquer la victoire militaire, la domination et le pouvoir qui, dès lors, sont les attributs du lion et du soldat lui-même.

Les personnages démunis de prénom, car désignés par leur poste au sein de l'armée, confirment par cette absence le glissement et, en conséquence,

l'universalisation des caractéristiques qui définissent la nation et ses héros. Ils deviennent, à leur tour, des éléments déterminant la francité, c'est-à-dire établissant ce que c'est qu'être Français. Par son anonymat, la figure du soldat inconnu⁸³, personnifiée par Jacques, Bertrand, l'Enfumé ou le Sergent, possède la capacité de rapprocher l'histoire nationale de l'histoire personnelle des assistants aux soirées de spectacle. Les spectateurs peuvent ainsi se voir eux-mêmes représentés sur les planches (ou, du moins, quelque personne de leur famille). Par ailleurs, la célébration de ces morts sans nom ni renommée les fait participer, durant une journée ou l'espace d'une représentation théâtrale, de l'immortalité que les héros de la nation ont conquise. La patrie encourage ainsi les générations à venir à maintenir les sacrifices volontaires de ces inconnus, devenus momentanément illustres. En contrepartie, elle leur offre l'honneur et la gloire.

Enfin, le caractère spectaculaire de ce théâtre animalier s'avère un des éléments clés dans le processus d'identification entre la scène et le public, c'est-à-dire, entre la performance de l'histoire nationale et ses héros (compris comme archétypes des valeurs de la francité) et la société que les spectateurs représentent. Comme pour le cas oriental, la présence des animaux, notamment de chevaux, mais aussi d'autres comme les éléphants (comme dans le cas de *La Lanterne de Diogène*), est un des mécanismes de mise en scène de la grandeur nationale, à travers les idées de domination incarnées par la performance et la symbolique du dressage et la possession d'animaux. Tel que l'expose Landry, ceci s'explique du fait que :

[...] Being mounted on a horse, [signifies] the embodiment of an imperial race, a warrior class, a nation destined for global superiority and far-flung rule. The horse represents an extension of the self, but nobler. The human being, when horsed, becomes reminiscent of

⁸³ La consécration de cette figure vient après la Grande Guerre, premier conflit armé à être considéré comme mondial, bien que les guerres napoléoniennes qui ouvrent le XIX^e siècle puissent être également considérées comme tel. Rappelons que, même si l'Europe est le principal champ de bataille, la rivalité entre les puissances impériales que sont la France et l'Angleterre mène leur affrontement à des territoires extracontinentaux, dont le plus notable est celui de l'Égypte avec la campagne de 1798-1799. La dimension, presque universelle, de la Première Guerre Mondiale dont les coûts personnels sont énormes et généralisés dans tous les pays concernés, pousse un grand nombre de nations, dont la France, à rendre hommage à la société dans son ensemble car étant celle qui a assumé et souffert le plus les conséquences de la guerre. Ainsi, le 11 novembre 1920 s'installe à Paris la tombe du Soldat inconnu. Nous pouvons donc trouver dans ces œuvres l'origine de cette tendance à commémorer ceux qui, étant anonymes car n'étant pas rentrés dans l'immortalité qu'octroie le fait d'être retenu par l'histoire nationale en tant que héros, sont morts pour la patrie.

those medieval warriors whose horses suffered the same punishments they did (2001 : 475).

D'autre part, le recours itératif aux charges de cavalerie ou à l'affrontement entre armées vient augmenter l'intensité des sentiments ressentis, voire le pathétisme, provoqués par les événements théâtralisés et les protagonistes (illustres ou non). Ainsi, les animaux vivants augmentent l'effet réaliste de la mise en scène en jouant, comme dans le cirque, sur le plan des émotions. De ce fait, l'empathie envers ceux qui représentent la francité dont l'audience elle-même participe, l'aversion pour cet *autre* qu'est l'ennemi ou encore la singularité des exploits réalisés par les premiers et la bassesse des actions des seconds, sont intensifiés par la spectacularisation équestre. Voici l'exemple du moment précédant la capture de Jeanne d'Arc dans la pièce de *La Pucelle* :

[...] La cavalerie seule, commandée par la Pucelle, fait bonne contenance [...] [et où] Jeanne tue le coupable muletier ; elle se trouve en tête Chandos et ses cavaliers ; elle les culbute et s'attaque à la poursuite du Général anglais.

Les chevaux de Chandos et de Jeanne ont été tués dans la mêlée, ces deux fers combattants continuent de combattre à pied ; la libératrice d'Orléans est entourée par un fort parti ennemi et menacée par les sabres et les escopettes.

On la somme de se rendre et de remettre son drapeau ; elle le serre contre son cœur [...] (Cuvelier, 1813 : 12)

L'épisode cité met en évidence le fait que le caractère spectaculaire zooscénographique relève non seulement de l'attraction pour le visuel, mais aussi d'un théâtre effectif. À travers un *pathos* souvent exacerbé (Ramos-Gay, 2004 : 175), ce dernier facilite la reconnaissance entre public et scène, et participe ainsi de la construction de l'identité et l'histoire nationales. La vision directe du dévouement de la jeune Jeanne, de la perfidie de l'Anglais, des combats et des charges sur scène, permet de transposer et d'immerger le public qui (re)vit les événements qui le définissent comme nation, comme peuple, voire qui définissent une partie de son individualité. L'effet cathartique du genre théâtral – et plus précisément de ces représentations dont la spectacularité est offerte à travers la vue, l'ouïe ou l'odorat – fait de ses produits dramatiques une expérience unique. Par le biais des émotions, cette dernière participe activement de la construction

de l'histoire nationale (au même niveau que la mythification de Napoléon) et, par extension, de la francité.

La louange du Cirque Olympique et la description passionnée de ce que signifie assister à une soirée de spectacle par Théophile Gautier le 8 novembre 1841, confirment le rôle déterminant des animaux et de l'établissement dans la consolidation du sentiment patriotique déterminant pour le projet national. Recueillie dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, l'auteur se prononce dans ces termes :

Déjà en mainte circonstance nous avons témoigné de notre penchant pour le Cirque-Olympique, le seul théâtre national dans le vrai sens du mot.

Jamais établissement dramatique n'a mieux mérité la protection du gouvernement ; la subvention que l'on a grand tort d'accorder à l'Opéra-Comique pour y faire piteusement chanter d'assez pauvre musique, serait beaucoup mieux employée à ce théâtre épique où se traduisent en immenses mimodrames, à grand renfort de chevaux, de figurants et de décorations, les plus belles pages de notre histoire militaire.

C'est au Cirque que s'ébauche la grande épopée de l'empereur, qui, aux mains de l'Homère de l'avenir, deviendra un poème aussi supérieur à *l'Illiade* que Napoléon lui-même est supérieur à Achille ; là se conserve la tradition de la grande armée : l'uniforme, l'attitude de tous ces vieux soldats, tout est reproduit fidèlement. Le Cirque les a suivis dans tous leurs triomphes comme un ami pieux ; il les a consolés dans leurs revers, ou plutôt il n'a jamais voulu convenir qu'ils aient été battus ; il a jonché de tant de lauriers la route blanche qui mène de Moscou à la Bérésina, que l'on n'a plus vu les cadavres : tout au plus quelque vieux grenadier, se relevant à demi sous sa couche de neige et défendant, à l'aide de son chien qui ne l'abandonne pas, son aigle enfouie et son drapeau en haillons contre une vingtaine de cosaques !

Bon et brave Cirque ! Où l'on cultive encore ces honnêtes rimes, *gloire ! Victoire ! Lauriers ! Guerriers !* Que l'on a tant reprochées au vaudeville, et que, toi seul, tu avais le droit de chanter avec tes tambours, tes fifres, tes ophicléides, tes pétards et tes boîtes d'artifice ! Au moins, l'on n'entend chez toi ni plaidoyer contre le mariage, ni couplets scrofuleux, ni équivoques honteuses, ni calembours à double face, toutes deux infâmes ! Pif ! Paf ! Pan ! Pan ! Boum ! Boum ! voilà qui est clair et ne trouble pas la cervelle ; cela ne vaut-il pas mieux que tous ces beaux messieurs et ces belles dames mélancoliques qui parlent d'âme méconnue, de passion incomprise, d'existence étouffée, et sont cause que tant de charmantes grisettes s'asphyxient dans leur mansarde, et que tant de braves garçons de boutique se font sauter le crâne avec un pistolet de hasard !

[...]

Il faudrait que le Cirque fût cinq ou six fois grand comme il est, de manière à contenir huit ou dix mille spectateurs, et qu'on y pût représenter avec une pompe extraordinaire des sujets intéressants ou glorieux de notre histoire et même de celle des autres peuples. Dans des pantomimes gigantesques, on évoquerait les fantômes des civilisations et des royaumes disparus, depuis les énormités babyloniennes jusqu'aux batailles de géants du commencement de ce siècle.

Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé. Nous n'avons pas le courage et la franchise de faire venir d'Andalousie Montés et son quadrille ; mais l'ennui universel appelle tout bas les gladiateurs et les rugissements de l'arène antique. Martin, Van Amburg et Carter ont prouvé cette vérité par leur succès ; encore trouvait-on le tigre flatteur comme un chat, le lion docile comme un caniche, et désirait-on un peu plus de péril et d'angoisse. Comme saint Augustin, on fermait bien les yeux lorsque l'homme entrait dans la cage de la bête féroce ; mais on les rouvrait bien vite au premier cri, au premier grondement.

Sans aller jusque-là, il est certain que la parole ennue et fatigue aujourd'hui ; dans ce temps de dissidence générale, où il n'y a pas une idée qui ne soit mise vingt fois par jour en question, il est difficile qu'une pièce quelconque ne renferme pas des passages qui vous déplaisent et vous révoltent. C'est ce qui fait que l'on se réfugie dans la musique, dont l'expression vague et indéterminée ne choque personne et se prête aux interprétations de chacun. -Et puis l'activité moderne est si dévorante, tant de soins et de soucis divers, tant de préoccupations ambitieuses ou politiques vous assiègent [sic] dans la journée, que, le soir venu, la moindre attention est un travail de plus que l'on redoute et que l'on fuit.

Dans une telle disposition d'esprit, qu'y a-t-il de plus amusant que de voir, nonchalamment renversé dans sa loge, défiler processionnellement toute la création arrangée et découpée en tableaux, recueillant çà et là, et comme au vol, entre une fusillade et une fanfare, juste assez de mots pour n'avoir pas besoin de comprendre la pantomime (1859a : 175).

Il est donc possible de conclure que l'élaboration des caractéristiques censées être inhérentes à tout Français se fait, non seulement à travers la représentation de l'altérité non occidentale, mais aussi par le biais de l'*autre* occidental. Pendant la première moitié du XIX^e siècle, le contexte européen est ainsi dominé par la constitution des États-nations et par la création de puissances impériales qui soulignent la tendance de plus en plus généralisée à concevoir une société-monde et donc la création de sociétés de plus en plus internationalisées. Ce contexte explique la

participation réciproque des nations occidentales dans la construction de leurs respectives identités nationales. Ainsi, l'inclusion de l'*autre* ou des *autres* altérités souligne la permanence des axes qui servent à leur caractérisation. Ceci permet d'affirmer que l'impérialisme obtient son succès, parmi les sociétés européennes, de sa cohérence ontologique. Cette dernière s'appuie sur le respect de la logique qui fonde cette relation asymétrique, à savoir, l'inégalité des acteurs mis en opposition. Enfin, la littérature participe de la formation de la nation en impulsant le fait que, comme Martin Thom le souligne, « individuals, families, and institutions, [were] linked by various kinds of social 'tissue' » (2002 : 36).

De ce fait, les représentations animalières s'avèrent être un des outils les plus importants dans l'établissement et la transmission de la définition de la nation française grâce à leur mise en scène et leur caractère de divertissement de masses. L'analyse des ouvrages nous a permis de montrer la place prépondérante des animaux – aussi bien comme références textuelles que comme actants scénographiques – dans cette construction de l'altérité orientale et de l'altérité occidentale. En ce sens, l'animalité devient l'axe autour duquel se construisent ces *autres*, sans que sa présence explicite ne soit nécessairement requise. En témoignent les personnages « bon sauvage » dont l'identification avec l'animal opère sur le plan du symbolique, du géographique et/ou du temporel. L'animalité devient ainsi, grâce à l'établissement de caractéristiques analogues avec l'altérité, un trait définitoire de la même. Finalement, la mise en scène animalière permet de constater la participation des animaux dans l'édification de la francité et de l'histoire nationale. Le caractère spectaculaire de la performance qui s'appuie sur le plan émotionnel, intensifie le sentiment patriotique-nationaliste d'appartenance au groupe, qui orchestre la création de l'État-nation et garantit son succès.

ANIMAL ET ÉVOLUTION

3. LA SCIENCE EN SCÈNE : ÉVOLUTIONNISME, ORIGINE ANIMALE, HYBRIDATION ET APPLICATIONS SOCIALES

Dans le cadre de la révolution scientifique du XIX^e siècle, on voit émerger, au sein des différentes sociétés européennes et notamment en France, en Grande Bretagne puis en Allemagne, de nouveaux paradigmes qui bouleversent les théories au sujet des origines de l'humanité, de la place que l'homme doit occuper par rapport à la nature. Ainsi, face aux traditionnels postulats créationnistes, répandus particulièrement par les milieux ecclésiastiques, ou encore face aux préceptes fixistes qui dominent autant la sphère scientifique qu'académique, la Modernité vient proposer des modèles contraires qui plaident l'adaptabilité et la mobilité d'une réalité qui s'est montrée, elle aussi, en constant mouvement.

De ce fait, bien que des thèses (pré)évolutionnistes⁸⁴ aient été avancées par des figures comme Pierre-Louis Moreau de Maupertuis (1698-1759) ou par Buffon (1707-1788), ce n'est que pendant les premières décennies du XIX^e siècle que le débat entre le transformisme lamarckien et les théories jusqu'alors dominantes, majoritairement le fixisme de Cuvier, s'engage ouvertement et de façon généralisée. Les répercussions de la *Philosophie zoologique* (1809) de Lamarck, œuvre reconnue par ses pairs, parmi lesquels Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire, a lieu dans le rejet de la conception biblique de l'homme comme créature privilégiée par Dieu sur le reste de la Création. Or, si Darwin est retenu comme le père de l'évolutionnisme, il est cependant possible d'affirmer que certaines des idées proposées par le naturaliste anglais ont déjà été esquissées, et par extension, se sont déjà répandues en France pendant la première moitié du siècle. L'opposition des secteurs les plus conservateurs de la société française au nouvel ordre naturel que le transformisme proclame repose, du moins dans un premier temps, sur deux points principaux. Premièrement, l'ancienneté de l'homme et en second lieu les origines, divines ou animales, d'une créature qui, toutefois, continue

⁸⁴ Nous parlerons d'évolutionnisme dans le sens le plus ample du terme et non comme étant strictement lié aux théories darwiniennes qui n'apparaîtront qu'en 1859 avec la publication de son ouvrage principal *On the Origin of Species*, lequel sera traduit en français en 1862 par Clémence Royer. Ainsi, nous aurons recours à ce terme pour nous référer à toutes les propositions et thèses promouvant l'adaptabilité du vivant et, en conséquence, la mutabilité des espèces par oppositions aux réseaux du fixisme, du créationnisme ou du monogénisme dominants, au moins, jusqu'à la moitié du XIX^e siècle.

d'être généralement considérée, du fait d'un anthropocentrisme encore vigoureux, comme l'aboutissement, de l'évolution pour les uns, de Dieu pour les autres.

Ainsi, d'une part, le fixisme tente de maintenir son hégémonie tandis que, de l'autre, le transformisme tâche de se légitimer en tant que paradigme de référence pour les sciences naturelles en lieu et place du fixisme. Ces deux visions sont donc essentiellement antagonistes dans la mesure où la première défend la discontinuité de la vie, tranchée par de multiples et diverses catastrophes, tel le déluge universel, quand la seconde affirme la continuité du vivant à travers sa transformation graduelle. Il en ressort non seulement l'accélération des progrès en matière scientifique, mais aussi l'existence d'une lutte idéologique, puisque les sciences naturelles vont soutenir, si ce n'est que de manière implicite, la nouvelle conception du monde en cours de (trans)formation.

En conséquence, le problème de l'hybridation est l'un des enjeux majeurs de l'époque puisque la filiation homme-animal, ou plus concrètement homme-singe, suppose l'existence de spécimens à un état intermédiaire entre l'un et l'autre. Il reste à savoir si l'essence de ces êtres liminaires est toujours animale ou elle peut être considérée comme étant déjà humaine. La question du chaînon manquant ou celle de ceux qu'on appelle des « monstres », avec pour conséquence le développement de la tératologie⁸⁵, se révèle alors cruciale. De ce fait, le processus d'hominisation acquiert, tel qu'il a été avancé au chapitre précédent, une importance capitale. En effet, rabaisé et classé parmi les représentants du règne animal, l'homme, et plus particulièrement l'homme blanc, est « forcé » de trouver de nouveaux mécanismes de différenciation qui puissent établir la supériorité que le statut de création divine leur a jusqu'alors assuré

⁸⁵ Bien qu'avant le XIX^e siècle, l'attention ait été portée sur les malformations et « monstruosité », le cas paradigmatique étant celui d'Ambroise Paré avec son ouvrage *Des monstres et prodiges* de 1573, c'est durant ce siècle que la tératologie connaît son apogée. Si auparavant le surnaturel prolifère comme argument explicatif pour ces êtres qui dévient les normes de la nature, le XIX^e siècle, avec l'essor des sciences naturelles, entreprend de systématiser le processus et propose des hypothèses en accord avec les nouvelles méthodes et principes scientifiques. Le début en France de la tératologie comme science moderne est donc marqué par l'œuvre d'Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire *Philosophie anatomique des monstruosité humaines* (1818) et continuée par *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux, ou Traité de tératologie* (1832-1836) d'Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire ou par Ernest Martin et son *Histoire des monstres : depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (1880). Influencée par le développement de l'embryologie ou de l'anatomie, la tératologie s'avère une vraie révolution dans la mesure où elle offre des explications scientifiques aux difformités et malformations humaines, faisant « apparaître sous l'animal, le monstre, et, sous le monstre, l'être humain » (Courtine, 2002 : 8). Pour en savoir plus voir : Roux (2008).

dans l'imaginaire collectif. Il est donc possible d'affirmer que les implications qui dérivent de la pensée lamarckienne touchent non seulement les différents domaines scientifiques, mais aussi ceux de la philosophie ou la théologie, et par extension à l'ensemble de la société elle-même.

À cet effet, la transposition sur le plan social des théories évolutionnistes trouve son meilleur exemple dans le courant nommé « darwinisme social » qui est amplement généralisé en Europe à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Néanmoins, cette imbrication science-société, leur soutien réciproque, est bien antérieure à la parution des principaux ouvrages de Charles Darwin, à savoir *On the Origin of Species* de 1859 et *The Descent of Man* de 1871. D'ailleurs, dans *Journal and Remarks*, ouvrage plus connu sous le titre *The Voyage of the Beagle* (1839), Darwin lui-même évoque cette imbrication et préfigure certaines des idées qu'il développera postérieurement dans ses deux œuvres canoniques. Ainsi, pendant la première moitié du siècle, l'union science-société se laisse sentir notamment à partir de l'adaptation de la science à l'idéologie impérialiste dominante dont elle devient l'un des instruments de légitimation. Les thèses sociales prônant l'asymétrie de forces se revêtent de ce fait d'une allure de scientificité. Le racisme, le colonialisme et toute idée inégalitaire supportée par les élites des puissances européennes prennent par là un tour naturel, qu'on n'envisagerait pas de contester. Ce système asymétrique n'entre pourtant pas en contradiction avec les droits que les respectives sociétés européennes, et en particulier leurs élites, ont ou sont en train de conquérir. La parenté homme-singe se converti, de ce fait, en la preuve indiscutable de la supériorité des blancs et de l'infériorité des non-blancs, mais aussi, de tous ces *autres* marginaux et marginalisés par la société bourgeoise élitiste et patriarcale, à savoir, les femmes, les classes laborieuses, les pauvres, etc. À son tour, la question de l'hybridisme se transpose sur le plan social. Elle touche à la question du métissage humain et va jusqu'à donner les prémisses d'une pensée de la pureté raciale et de sa dégradation. Dans ce cadre, la société bourgeoise conçoit alors l'involution, c'est-à-dire le retour en arrière de l'évolution humaine, lorsqu'il y a mixité – mixité entre humains, mais aussi, au-delà, mixité entre humains et animaux. Par l'effet du croisement, le blanc serait alors rapproché du noir, et par extension, l'humain de l'animal.

Les œuvres que nous traiterons dans ce deuxième chapitre sont donc celles qui ont pour protagonistes animaux des singes ou bien des pièces faisant figurer des acteurs jouant le rôle de singes. Ils prennent alors une forme simiesque qui, selon le spectacle, sera permanente ou non. On trouvera également, quoiqu'en nombre inférieur, des pièces où le singe, sans être une figure centrale de l'histoire, est présent comme acteur secondaire. Dans ces cas, leur présence vient compléter les concepts véhiculés par les autres animaux, notamment appartenant à des espèces exotiques comme les éléphants, tel dans *L'Éléphant de Siam*, où le pachyderme est le vrai protagoniste de la pièce. L'inclusion d'œuvres ne présentant que des figurations de l'animal à travers le travestissement du personnage humain en singe, c'est-à-dire où l'animal réel n'est pas sur scène, s'explique dans la mesure où celui-ci, à savoir l'homme-singe, devient une des plus importantes images surgies et analysées à partir des discussions évolutionnistes qui prolifèrent en France tout au long du XIX^e siècle.

Enfin, il est important de signaler qu'il s'agit du groupe d'œuvres le plus varié, aussi bien par la thématique mise en scène que par l'extension de la chronologie qu'elles occupent. Ainsi, les pièces de ce deuxième chapitre incluent, d'un côté, des trames inspirées de la France contemporaine où la société bourgeoise est le centre des représentations. D'un autre côté se trouvent les ouvrages orientalistes dans lesquels les territoires exotiques, ainsi que le récit et les personnages, sont fortement marqués par des stéréotypes soulignant le caractère impérialiste des dites pièces. Également, l'ensemble d'œuvres étudié dans ce chapitre recouvre un plus grand laps de temps que le précédent, allant des premières décennies du XIX^e siècle jusqu'à dépasser la première moitié du siècle. De ce fait, le corpus coïncide presque parfaitement avec les dates encadrant le surgissement, apogée et déclin des genres dramatiques qui font l'objet de ce travail.

3.1 La « dédivinisation » de l'homme : du créationnisme à l'évolutionnisme ou l'origine animale de l'humanité

Pendant des siècles, l'homme a été convaincu de sa singularité et de sa supériorité par rapport aux autres espèces qui peuplent, pourtant autant que lui, la surface de la Terre. Cette idée a pour origine les textes de la Genèse, où il est écrit que Dieu dit, et *verbum creat*, « faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance » (Genèse, 1.26). Ainsi, l'image que l'homme (occidental) a de lui-même⁸⁶, le fait maître d'une terre créée pour son propre profit et dont les habitants sont, eux aussi, au service de cette création privilégiée par la divinité. C'est d'ailleurs cette conception de la place de l'homme par rapport à la nature, ainsi que face à l'ensemble des êtres qui l'entourent, qui se trouve à l'origine de la notion cartésienne d'animal-machine ou d'animal-objet. Popularisée au XVII^e siècle, elle est plus tard reprise par des auteurs tels que Kant ou Heidegger⁸⁷. De ce fait, le créationnisme promu entre autres par le christianisme devient une des théories les plus répandues, bénéficiant aussi bien de l'implantation des institutions ecclésiastiques que de l'anthropocentrisme qui débute avec force au XVI^e siècle avec l'avènement de la Renaissance⁸⁸. Cependant, la sécularisation progressive

⁸⁶ Plusieurs versets exposent et reprennent cette idée de la manière qui suit : « Puis Dieu dit : [...] qu'il [l'homme] domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur le bétail, sur toute la terre, et sur les reptiles qui rampent sur la terre. [...] Dieu les bénit et leur dit : Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre, et l'assujettissez ; et dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, et sur tout animal qui se meut sur la terre. » (Genèse, 1.26-1.28).

⁸⁷ Le fait de présenter l'animal comme étant dépourvu de toute intelligence, de toute capacité émotionnelle ainsi que de souffrance, le fait donc de réifier un être vivant, permet de le présenter non seulement comme inférieur à l'homme, mais également de justifier son utilisation, sinon exploitation, au service de l'humanité, même lorsque cela implique la souffrance, l'anéantissement, la mort de l'animal, voire l'extinction d'une espèce. Notons qu'aussi bien dans la vision biblique de l'animal que dans la théorie de Descartes, on relève une vision éminemment utilitariste de l'animal qui, d'un autre côté, est celle qui domine le gros des relations homme-animal à une époque où ce dernier se constitue encore en tant que principal instrument de travail.

⁸⁸ Il est intéressant de signaler, en écho avec Baratay (2011), le surgissement, bien que de manière isolée, de certaines voix parmi les ecclésiastiques qui critiquent les limites infranchissables entre hommes et animaux établies par la théorie créationniste à laquelle adhère l'Église dans son ensemble. Ainsi commence à se développer un mouvement, par influence de la doctrine spiritualiste, qui défend l'existence d'âme chez les animaux, ce qui, en accord avec les courants naturalistes comme le transformisme, rapproche de façon concrète l'espèce humaine des autres espèces animales. C'est donc à partir de l'établissement d'une même essence irréductible après la disparition même de la partie matérielle d'un être, c'est-à-dire du corps, et qui mène dans certains cas jusqu'à proclamer l'immortalité de l'âme des animaux, que le catholicisme contribue, tout comme le domaine scientifique, à brouiller les bornes qui séparaient jusque-là l'homme des autres êtres vivants. Cette posture est adoptée, entre autres,

des sociétés européennes, et plus spécifiquement de la population française post-révolutionnaire, ainsi que les développements et les progrès en matière scientifique, notamment dans le domaine des sciences naturelles, amène les thèses religieuses à s'adapter à un cadre plus scientifique.

Les différents domaines du savoir sont ainsi influencés par le paradigme méthodologique d'une science en train de se constituer en tant qu'un des principaux signes du degré de progrès atteint par une société déterminée. Le recul des postulats jugés irrationnels, essentiellement de toutes ces croyances religieuses et/ou spirituelles qui se convertissent en dogmes car inexplicables d'un point de vue empirique et/ou rationnel, pousse la recherche à adapter et accommoder les thèses créationnistes au nouveau contexte social. Le fixisme apparaît donc comme une théorie permettant de faire le pont entre ces deux sphères, dotant l'idée religieuse de la spécificité humaine autant de mécanismes que d'une méthode propre à la science de l'époque. Influencé par des courants théoriques comme l'essentialisme, le catastrophisme, le déterminisme, le créationnisme ou le préformationnisme, pour ne citer que les plus importants, les thèses de Georges Cuvier, chef de file du fixisme en France, se constituent, jusqu'à sa mort vers 1830, comme les idées officielles du pays. C'est son omniprésence (ou presque) dans les institutions scientifiques et académiques de l'époque qui assure l'essor de ses idées. Ainsi, pour le paléontologue français,

La nature procède par des discontinuités, à partir de centres multiples [...] Chaque être constitue un ensemble 'unique et clos', définissable avant tout par son rapport aux conditions d'existence, et chaque différence est individualisée : chaque être constitue une unité fonctionnelle, dont la structure satisfait les conditions d'existence. [...] L'interprétation de Cuvier, cela va de soi, est résolument fixiste : si les espèces sont 'parfaitement adaptées', elles ne peuvent évoluer, car toute variation est, soit insignifiante, soit létale [sic]. Il y a causalité directe de l'inorganique au vivant : toute modification de l'environnement exige de nouveaux êtres parfaitement adaptés par intervention du Créateur (Becquemont, 1992 : 42).

« avec quelques laïcs, [par] une petite fraction du clergé [qui] prend part à cette évolution dans les années 1830-1850 : des prêtres de paroisses, tel le curé d'Ars, des théologiens, comme l'abbé Moigno, des prélats, tel le cardinal Donnet à Bordeaux » (Baratay, 1995 : 465). Néanmoins et bien que contribuant au recul progressif du concept cartésien d'animal-machine, cette tendance n'entraîne pas la négation du créationnisme qui, d'ailleurs, continue d'être la doctrine principale de l'Église.

Cet extrait met parfaitement en lumière l'essence de la pensée de Cuvier, ainsi que l'influence des autres courants de pensée dans la formation de la sienne et par extension, de celle de la société française de l'époque. D'une part, le créationnisme reste représenté par la nécessaire participation de Dieu dans la création des différentes espèces, tant d'époques antérieures que des actuelles. Cette théorie gagne en conséquence la faveur de l'Église puisque n'impliquant pas de questionnement ou critique du récit biblique de la création sur lequel s'appuie une grande partie de la théologie chrétienne. De l'autre, le catastrophisme, dont la théorie a également été proposée par Cuvier, est évoqué lorsqu'il parle de la discontinuité du vivant qui, précisément, est expliquée par l'avènement de cataclysmes qui auraient mis fin aux formes de vie existantes. Quant à l'essentialisme, il apparaît comme conséquence de la formulation même du fixisme car, si un « être constitue un ensemble 'unique et clos' » (42), toute possibilité de transformation de sa structure ou forme est ainsi niée. En conséquence, sa définition ne peut passer que par la recherche de l'essence dudit être et non par l'établissement des lois générales qui expliqueraient les modifications (qui n'auraient jamais lieu) par lesquelles un être quelconque serait arrivé à sa forme actuelle⁸⁹. Par rapport au déterminisme, celui-ci est évoqué autant par la référence à la causalité que par l'idée de l'adaptation parfaite du vivant au milieu dans lequel il s'insère, de manière que ses traits et caractères sont préalablement déterminés par son milieu. Finalement, le problème du polygénisme, par opposition au monogénisme, confrontation qui a un important écho dans le débat autour des races, affleure également dans l'extrait qui fait référence au procédé de la nature par de centres multiples.

Face à la théorie fixiste qui propose une nature statique et immobile, fruit de la création divine, surgit le transformisme lamarckien. Comme le laisse supposer le radical de ce terme, la principale différence entre le fixisme de Cuvier et le transformisme de Lamarck repose sur la reconnaissance par le transformisme des modifications du vivant au cours de l'évolution. Lamarck se rend compte que les différentes formes de vie existantes n'ont pas toujours eu les traits et caractéristiques qu'on leur connaît à son époque, et qu'au contraire, elles ont subi des transformations graduelles et progressives pour s'adapter à leur environnement également changeant. Évidemment, des

⁸⁹ Pour plus d'information à propos de l'essentialisme dans le domaine des sciences naturelles et, notamment, dans les débats en biologie voir : Gayon (2012).

contemporains de Lamarck, et autres auteurs avant lui parmi lesquels Buffon⁹⁰, ont déjà laissé entrevoir l'existence d'une certaine évolution du vivant. Celui-ci serait né d'un type unique⁹¹, d'une forme primitive⁹² ou d'un archétype⁹³ (la terminologie employée variant selon l'auteur consulté) à partir duquel ces mutations auraient donné la variété et multiplicité d'espèces actuelles. Notons, également, la disparition de Dieu dans la généalogie et de la nature et des êtres vivants que propose le transformisme. Cette situation ne fait qu'augmenter tant le nombre que la virulence des arguments contraires à cette théorie. L'opposition vient aussi bien des sphères académiques et officielles, que des milieux ecclésiastiques puisque mettant en question la narration des origines offerte par la Genèse.

Ainsi, l'idée de l'existence d'une chaîne des êtres⁹⁴ ascensionnelle, c'est-à-dire, d'un *continuum* du vivant allant des formes les plus simples ou inférieures aux plus complexes ou supérieures, est renouvelée en permettant, par extension, de jeter les bases pour une origine animale de l'humanité. De ce fait, en admettant cette prémisse, soixante ans avant Darwin, Lamarck « n'hésite pas, dès l'une des premières formulations de sa doctrine, à inclure l'homme dans la vision progressive qu'il propose de l'histoire de la vie » (Laurent, 1989 : 108). Ainsi, dans la partie intitulée *Quelques observations relatives à l'Homme de sa Philosophie zoologique* (1809), le naturaliste

⁹⁰ Ainsi, dans le tome 23, correspondant à la description des oiseaux, des *Œuvres complètes de Buffon* (1828), aux éditions Lacépède, il revient sur cette idée de liens entre les formes du vivant, en admettant que : « nous avons vu que la nature, marchant d'un pas égal, nuance tous ces ouvrages ; que leur ensemble est lié par une suite de rapports constants et de gradations successives : elle a donc rempli par des transitions les intervalles où nous pensons lui fixer des divisions et des coupures ; [...] Aussi trouvons-nous dans les formes, même les plus éloignées, des relations qui les rapprochent ; en sorte que rien n'est vide, tout se touche, tout se tient dans la nature [...] » (1828: 405).

⁹¹ À cet égard, nous ferons allusion au cas de Goethe qui fonde une partie de ses théories en morphologie biologique sur « la notion de type [qui] traduit une propriété fondamentale de la nature, à savoir son unité [...] Goethe insiste à de très nombreuses reprises sur l'unité du règne animal. Il soutient que : 'les êtres organisés les plus parfaits, savoir, les poissons, les reptiles, les oiseaux et les mammifères, jusqu'à l'homme, qui est à leur tête, sont tous formés selon un schéma primitif unique [...] » (Schmitt, 2001 : 502).

⁹² Pour ce terme nous retiendrons le cas de Geoffroy de Saint-Hilaire qui est l'un des premiers à « défend[re] l'unité de plan du règne animal, en postulant un seul organisme primitif à partir duquel dériveraient tous les plans d'organisation » (Nuño de la Rosa, 2012 : 32).

⁹³ Parmi les scientifiques qui utilisent ce terme pour se référer à l'unité du vivant, et en conséquence à sa mutabilité, nous citerons Owen qui « définit aussi l'archétype comme l'unité sur laquelle la loi de la forme (la métamorphose) agit » (Nuño de la Rosa, 2012 : 35).

⁹⁴ L'expression, et en conséquence, la conception des êtres comme « des maillons d'une chaîne, ou échelle, continue, liés entre eux par un réseau de correspondances et d'analogies » (Becquemont, 1992 : 34) est née au Moyen Âge, avec pour principale source d'inspiration des théories de l'époque antique.

propose des arguments montrant le processus par lequel aurait eu lieu le passage de la forme animale à l'humaine de la manière qui suit :

Effectivement, si une race quelconque de *quadrumanes*, surtout la plus perfectionnée d'entre elles, perdoit [sic], par la nécessité des circonstances, ou par quelqu'autre [sic] cause, l'habitude de grimper sur les arbres, et d'en empoigner les branches avec les pieds, comme avec les mains, pour s'y accrocher ; et si les individus de cette race, pendant une suite de générations, étoient [sic] forcés de ne se servir de leurs pieds que pour marcher, et cessoit [sic] d'employer leurs mains comme des pieds; il n'est pas douteux... que ces quadrumanes ne fussent à la fin transformés en *bimanes*, et que les pouces de leurs pieds ne cessassent d'être écartés des doigts, ces pieds ne leur servant plus qu'à marcher (Lamarck, 1809 : 349)⁹⁵.

Il est donc possible de conclure que l'origine animale de l'homme, ou du moins que l'idée d'une parenté ou filiation de l'humanité avec des formes animales antérieures et inférieures, a déjà été suggérée au début du siècle. Néanmoins il faut attendre les œuvres de Darwin pour que la théorie évolutionniste soit nettement énoncée.

Les théories transformistes ne donnent lieu à un véritable débat avec le fixisme qu'une année avant la première des pièces de notre corpus. Aussi est-il vain d'attendre un positionnement clair et univoque de l'ensemble des œuvres étudiées à propos de ces thèses. C'est pourquoi les différentes mises en scène étudiées reflètent autant les théories classiques au sujet de l'origine de l'humanité que les nouvelles thèses à cet égard. En conséquence, les œuvres présentent des opinions souvent disparates concernant cette question, ainsi que sur la nécessité de redéfinir ou non la place de l'homme dans le vivant. Aucun des deux courants, fixisme ou transformisme, ne peut donc être dit véritablement prépondérant dans le corpus. On voit par là combien la

⁹⁵ L'argumentation esquissée est beaucoup plus large, faisant également allusion aux transformations du crâne ou, encore, à celles qui atteignent les mâchoires et qui ont des conséquences capitales aussi bien dans l'apparence faciale de l'homme que dans le développement du cerveau. Sur ce point, il est intéressant de noter le profond parallélisme existant entre ce passage et un passage de l'œuvre de Darwin *The Descent of Man* (1871). Ainsi, le naturaliste anglais admet que « As soon as some ancient member in the great series of the Primates came, owing to a change in its manner of procuring subsistence, or to a change in the conditions of its native country, to live somewhat less on trees and more on the ground, its manner of progression would have been modified; and in this case it would have had to become either more strictly quadrupedal or bipedal. [...] Man alone has become a biped [...] To gain this great advantage, the feet have been rendered flat, and the great-toe peculiarly modified, though this has entailed the loss of the power of prehension [sic]. [...] [And] as the hands become perfected for prehension [sic], the feet should have become perfected for support and locomotion » (Darwin, 1871: 135-136).

polémique est d'actualité à l'époque, et combien la question de la hiérarchie au sein du vivant – entre les règnes animal, végétal, humain – est importante, de même que l'identité globale de l'homme en tant qu'espèce. Il est en effet sur le point de perdre son statut de créature spéciale, favorisée par le pouvoir divin, pour devenir une créature parmi d'autres, c'est-à-dire, sur le point d'intégrer le règne animal.

3.1.1 Le fixisme ou la protection de la singularité de l'homme à l'égard des singes

Commençons par l'étude du fixisme dans notre corpus. Le fixisme, rappelons-le, postule la singularité de l'homme face au reste du vivant et lui garantit une supériorité dite inhérente à son existence. La première des pièces, chronologiquement parlant, du corpus, *Lapeyrouse, ou le voyageur autour du monde*, d'Augustin H***, et représentée le 13 juin 1810 au théâtre de la Salle des Jeux Gymnastiques, est particulièrement parlante à cet égard. À cet effet, il est nécessaire de préciser qu'il ne nous a pas été possible de retrouver un autre exemple aussi évident de la prééminence des thèses traditionalistes. Ainsi, du fait de la proximité de la date de sa représentation avec la date de parution de l'œuvre clé de Lamarck et qui la situe avant les débats entre transformisme et fixisme, *Lapeyrouse* est un des derniers témoignages de la représentation sans questionnements de l'hégémonie de l'homme sur le vivant. Sa transposition univoque dans la scène prouve le caractère irréfutable dont a joui cette théorie, d'où l'intérêt singulier de cet exemple.

Ce tableau à grand spectacle, correspond à ce que nous avons antérieurement nommé scènes pantomimiques qui ont pour principale caractéristique l'absence presque totale de dialogues, le livret se constituant en sorte de longue didascalie. Dès la première scène, la pièce, qui se construit à partir de l'hypothétique vie qu'aurait mené le navigateur Lapeyrouse dans une île inconnue après sa disparition en 1788, se presse d'établir une distance claire entre les acteurs humains et les animaux devenus acteurs. Les tableaux I et II (action I) qui présentent la préparation d'une fête en l'honneur du navigateur, mettent en lumière, autant par l'élément verbal que par le visuel, la hiérarchie naturelle proposée par les théories fixistes qui placent l'homme à son sommet :

TABLEAU I

Au lever du rideau, une foule de petits singes sont grimpés sur les arbres et assis à terre sur divers points de la scène, de manière à offrir un tableau grotesque. Quelques-uns, placés près l'entrée de l'habitation, semblent écouter.

Bientôt on entend du bruit ; tous les singes, attentifs, regardent l'habitation.

TABLEAU II

Alexis sort de l'habitation avec un assez grand panier d'écorces d'arbre ; il regarde, en riant, tous les petits singes, qui se hâtent de descendre et de s'approcher de lui, en faisant mille et un signes de joie.

Alexis jète [sic] aux uns et aux autres différens [sic] fruits, que ceux-ci reçoivent avec avidité.

Alexis s'amuse de les voir, et s'asseyant au milieu d'eux, se met à manger aussi. Un petit singe, plus familier que les autres, se hazarde [sic] à dérober quelques fruits dans le panier d'Alexis, qui s'en aperçoit [sic], et montre son bâton.

Alexis ayant promptement terminé son repas frugal, s'occupe d'un plan de fête, et se prépare à faire répéter les singes ; il leur distribue des bambous. (H***, 1810 : 3-4).

Les présupposés du fixisme se traduisent visuellement dans ces scènes à des degrés ou niveaux d'explicité différents ; à leur tour, les idées qui y sont contenues sont renforcées par la construction sémantique du discours. L'adjectif « grotesque » dénote déjà la perspective depuis laquelle sont considérés ces animaux, à savoir, et dans le meilleur des cas, comme une imitation satirique et imparfaite de l'homme qui ne peut pas remettre en question sa supériorité. Ainsi, le premier mécanisme permettant de soutenir les thèses traditionnelles à relever est l'absence de personnage hybride entre Alexis et le groupe de singes, c'est-à-dire, un personnage intermédiaire qui soit à mi-chemin entre l'homme et l'animal. Le fixisme établissant l'indépendance des origines des différentes espèces, un être liminaire, à mi-chemin entre l'homme et le singe, n'a pas lieu d'être dans cette conception, d'où son absence dans la pièce qui nous occupe et n'a pas encore eu vent des théories transformistes. Ainsi, seulement les figures s'assujettissant de manière univoque à cette conception de la nature sont mises en scène, évitant en conséquence toute ambiguïté dans leur traitement. D'ailleurs, les animaux auxquels la pièce a recours ne sont pas les grands primates, dont la plus grande taille et leur plus grand anthropomorphisme les rapproche beaucoup plus de l'*homo sapiens*, mais de

petits singes, espèces plus éloignées visuellement, en tout cas, de l'homme⁹⁶ du fait de leur moindre taille, de la persistance de leur queue ou de leur position généralement quadrupède.

La domination du genre humain sur le reste de la création, rejoignant en cela le courant créationniste servant d'appui à la théorie curvierienne, est explicitement proclamée dans la pièce, notamment dans le statut de maître des animaux et de la nature qu'a l'homme. Ainsi, l'apparition conjointe des deux espèces (homme et singe) confirme la supériorité de l'homme à travers la disposition même des personnages sur scène. La disposition scénique des acteurs transpose deux idées clés. D'une part, la singularité de l'homme face à l'animalité à travers la présence d'un seul personnage humain face aux multiples personnages singes. D'autre part, l'anthropocentrisme de la pensée de l'époque dans une scène qui se construit à partir de la centralité de l'homme qui domine sur les animaux qui l'entourent. Notons surtout l'intention de la figure humaine dans cette pièce de faire répéter les singes. Cette image rappelle l'organisation de l'enseignement scolaire. La hiérarchie rigide qui existe entre professeur et élèves est propre à rappeler la hiérarchie inaltérable entre hommes et animaux. L'analogie entre organisation naturelle et organisation sociale donne lieu en effet à la participation du théâtre dans la normalisation et la généralisation de l'idée d'une suprématie de l'homme sur le vivant. Bien que la scène puisse amener à reconnaître une certaine intelligence aux figures animales, la détermination de singulariser l'homme est renforcée par le fait que seule Alexis possède les vivres. Il est seul à pouvoir s'alimenter ou les distribuer, en fonction de ses intérêts. La survie des singes dépend de ce fait d'Alexis, ce qui entre en parfaite adéquation avec les théories conservatrices de début du siècle.

⁹⁶ Sur ce point il est intéressant de noter que le choix des singes dans la représentation facilite l'établissement de différences, et par extension, le maintien des limites homme-animal. Les distinctions se constatent visuellement en fonction de l'anatomie et de la taxonomie. Ainsi, l'inclusion que fait Linné de l'homme dans l'ordre des primates déclenche toute une série de réflexions à propos de l'organisation de la nature. De ce fait, bien que la mise en place des ordres biman et quadrumane est censée résoudre la problématique qui dérive de cette réorganisation, dans la mesure où l'homme s'inscrit parmi d'autres primates mais est le seul à compter comme biman, selon Tombal (1993 : 855), certains scientifiques, comme De Maillet, arrivent à parler de la possibilité d'inclure quelques-unes des espèces de singes anthropoïdes dans l'ordre *homo*, brisant, en conséquence, la subtile et fragile spécificité de l'espèce humaine face aux autres espèces animales. Or, la décision de mettre en scènes des singes appartenant à des espèces incluses parmi les quadrumanes permet d'éloigner le soupçon de toute convergence entre homme et singes aussi bien au niveau visuel, qu'anatomique ou taxinomique.

Dans cette lignée, et toujours avec *Lapeyrouse*, la rencontre dans le tableau III entre Alexis, singes et Zora, jeune autochtone à laquelle Lapeyrouse s'unit pendant son séjour dans cette île, traduit également la supériorité humaine, et par conséquent, la soumission animale. Questionné par Zora à propos des singes, Alexis,

Prend un petit tambour sauvage, [et] frappe dessus. À ce son, tous les singes se rassemblent. Alexis frappe en cadence, et les singes en effet sautent en mesure, et font quelques attitudes. [...] Tous disparaissent ; les singes, au signe d'Alexis, le suivent ; un d'eux grimpe lestement sur son épaule (H***, 1810 : 4-5).

La notion de domination régissant les relations homme-animaux est ici véhiculée à travers une scène qui semble émuler la hiérarchie qui détermine l'organisation d'un spectacle. Ainsi, sur le modèle d'un ballet ou d'un orchestre, Alexis assume les fonctions de directeur d'une troupe dont les acteurs-danseurs, donc les travailleurs, sont représentés par les figures animales des singes. Comme précédemment, la singularité de l'homme est confrontée à la multiplicité de singes et renforcée par leur distance anatomique relativement grande. Par conséquent, la spécificité de l'homme par rapport aux autres êtres vivants est de nouveau articulée par le visuel puis par les éléments et/ou personnages composant l'extrait. De ce fait, seul l'homme possède l'habileté d'instruire, cette notion rejoignant le concept de domestication et par extension de civilisation, ce qui connote sa position de supériorité. Cette dernière dérive notamment du fait que la domestication implique le modelage d'autrui et suppose des capacités plus développées de la part de celui qui dirige ce processus. Notons que ce n'est pas n'importe quel personnage humain mais Alexis, qui est un homme, celui qui modifie et transforme la nature représentée par les singes. Tandis que Zora se limite à être un observateur passif, Alexis est en revanche l'actant premier et principal de l'asservissement de l'altérité animale. Autrement dit, la scène consolide non seulement la place prépondérante de l'homme face aux animaux, mais aussi sa reconnaissance comme archétype de l'humanité.

Ce caractère unique de l'humain et sa domination de l'*autre* animal sont définitivement proclamés dans le sixième tableau dans lequel Alexis est aidé de « trois petits singes domestiques » (H***, 1810 : 6). Le mécanisme utilisé est la mise en équivalence entre structure sociale, donc celle qui distingue maîtres et domestiques, et la

hiérarchie naturelle issue des interprétations les plus conservatrices. Ainsi, en identifiant classe et espèce, l'ouvrage réussit à mettre en scène, et ce en même temps, l'hégémonie de l'humain (et plus spécialement de l'homme) puis l'infériorité de l'altérité animale. La pièce est donc bien à la gloire de la supériorité absolue de l'homme sur le reste du vivant, qui lui est dévoué ou à tout le moins, assujéti. On retrouve bien là le modèle biblique et les prémisses fixistes évoqués plus tôt.

3.1.2 Le voyage de l'homme du divin à l'animal : entre fixisme et transformisme

La récente irruption des thèses transformistes dans le milieu scientifique et dans la société de manière générale mène le théâtre à mettre en scène les théories lamarckiennes au même titre que les théories fixistes. Cette dualité se retrouve dans un grand nombre d'œuvres, reflet de l'indécision de la société française de la première moitié du XIX^e siècle, qui hésite entre la défense des traditions et craint le changement et l'acceptation des idées nouvelles qui tendent à brouiller les frontières naturelles, raciales ou sociales. Cette incertitude se trouve bien représentée dans *Le Bal des Variétés*, folie-vaudeville d'Henri Saint-Georges et d'Alphonse de Leuven représentée le 28 janvier 1835 au théâtre des Variétés. L'œuvre se construit autour du personnage de Corniquet, commis dans un magasin parisien, qui cherche à séduire Mme. Fabry, une veuve à qui appartient un autre magasin, en même temps qu'il est fiancé à Claire, sa jeune cousine villageoise. Corniquet est ainsi confronté à la possibilité de les perdre toutes les deux, Mme. Fabry n'étant pas intéressée par lui et Claire étant amoureuse d'Albert. Il doit ensuite faire face à la menace que ses plans vis à vis des deux femmes ne soient dévoilés. Le sentiment de doute sur les nouveaux rapports homme-singe est donc transmis lorsque, au milieu des bals du carnaval, Corniquet prend le vrai orang-outang d'Anténor pour Albert et se dirige vers l'animal en lui disant :

CORNIQUET, *riant, et à ceux qui l'entourent*. Attendez ! ... Attendez ... je vais savoir ce qui en est... (*s'approchant du singe*) Voyons, es-tu un véritable singe ? Si tu es un véritable singe, dis-le. [...] Veux-tu bien descendre... personnage en bête... et embêtant... (Saint-Georges & Leuven, 1835 : 26)

Alors même que l'animal et Albert se trouvent devant lui, Corniquet n'arrive pas à déterminer à laquelle des espèces appartient ce spécimen, et par extension, quels sont leurs rapports mutuels. En effet, Corniquet apparaît dans cette scène comme le porte-parole de la société de son époque. Ainsi, après avoir découvert la possibilité d'un ancêtre nouveau, le primate, en lieu et place d'Adam, la société, comme Corniquet, hésite et ne discerne plus bien les limites entre homme et animal. Cette question de filiation, donc de spécificité humaine et/ou d'animalité potentielle de l'homme, se traduit principalement sur deux points. Le premier point consiste, dans le cadre du carnaval, en la présupposition de Corniquet au sujet de l'espèce à laquelle il s'adresse. Le fait de croire qu'un vrai animal est un homme déguisé lie de façon certaine l'existence et l'origine des deux créatures. La scène reprend ainsi à travers cette figure hybride le passé commun qui réunit dans une même forme du vivant l'homme et l'animal. Le deuxième point réside dans le fait pour Corniquet d'exiger une réponse verbale sur l'essence, animale ou humaine, de son interlocuteur. Cette exigence reflète, d'une part, l'importance pour la société de l'époque de résoudre ce problème, et de l'autre, le rapprochement entre les deux espèces. L'association de l'animalité et de l'humanité se fait ici par le langage, l'un des traits exclusifs du genre humain, *a priori*. Le deuxième élément rapprochant l'humain et l'animal s'établit lorsque Corniquet traite ce qu'il croit être un homme déguisé de « bête ». La scène met donc bien en lumière une quête d'identité, identité qui se dissout de plus en plus et est en pleine (re)construction durant cette partie du siècle. Ainsi, les préoccupations d'une grande partie du XIX^e siècle peuvent se trouver résumées dans le défi qu'Anténor lance à Corniquet :

CORNIQUET, *montrant le singe*. Quel est donc cet autre animal... est-ce que ça serait un singe au naturel ?

ANTENOR, *déclamant*. Devine si tu peux et choisis si tu l'oses. Allons suis-moi, Coco (Saint-Georges & Leuven, 1835 : 26).

La réponse d'Anténor se construit sur deux phrases exprimant respectivement deux idées essentielles dans les débats de l'époque. La première tient à souligner le rapprochement entre l'homme et le singe. L'utilisation de la construction conditionnelle introduite par la particule « si » marque les difficultés de la société française de la première moitié du XIX^e siècle dans cette tâche de catégorisation. En effet, les théories

lamarckiennes, la possibilité de la parenté homme-animal, est à l'origine du doute de Corniquet et de l'ambiguïté d'Antenor. Dans la deuxième proposition c'est le verbe « oser » qui véhicule toute la signification. Avec ce choix, émerge la portée du débat scientifique qui prône l'origine animale de l'homme car les modifications de ces paradigmes se laissent également sentir sur le plan social.

C'est d'ailleurs cette même expression de doute par rapport au passé de l'homme qui est reprise dans *Les Singes ou la parade dans le salon* d'Edmond Rochefort, Mathurin-Joseph Brisset et Hippolyte Lassagne, représenté le 25 mai 1825 au théâtre du Vaudeville. Profitant de la sortie en soirée de ses maîtres, Zoé décide d'inviter sa petite société chez les Desjardins, couple de bourgeois aisés dont le mari attend un Jocko⁹⁷ qu'il va offrir à son épouse. Ainsi, les échos du débat transformiste apparaissent dans la scène où le personnage hybride de Jacquot⁹⁸, assis à table avec le masque ôté mais gardant la partie du déguisement de singe correspondant au corps, rencontre Boisfleury. L'interpellation directe qu'il fait au nouvel ancêtre proposé par les thèses évolutionnistes ne parvient qu'à renforcer et consolider le sentiment d'incertitude. À la question métaphysique, maintenant également devenue une interrogation biologique, « d'où venez-vous ? » (Rochefort, Brisset & Lassagne, 1825 : 34), n'est proposé qu'un angoissant « je n'en sais rien » (34). Le personnage de Boisfleury, censé être la voix même de la science puisque naturaliste, exprime donc une hésitation que Jacquot lui-même confirme. Toutefois, le doute que Jacquot matérialise va au-delà de cette réponse et se soutient également par sa forme hybride et ses capacités langagières qui le rapprochent univoquement de l'humain.

⁹⁷ Jocko est défini dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique* de Pierre Larousse comme étant un « personnage de théâtre revêtu de la peau d'un singe, et qui a joué à Paris, en 1825, d'une vogue si extraordinaire, que son nom a été donné à des modes nouvelles, à des coiffures, à des couleurs, etc. » (Larousse, 1866-1877 : 996). Le nom viendrait de son acception, aujourd'hui vieillie, comme synonyme d'orang-outan. Pendant le XIX^e siècle, le terme est quelques fois utilisé pour désigner autres espèces de grands singes, notamment chimpanzés ou bonobos.

⁹⁸ Soulignons l'homophonie existant entre Jocko et Jacquot, prénom du personnage humain prenant la forme simiesque dans cette pièce. Le rapprochement entre leurs noms respectifs augmente et renforce l'identification entre homme et singe sur laquelle repose la construction dramatique de ce *quid pro quo*. De même, le prénom de Jacquot, par son rapport au nom « Jacques » généralement associé aux classes populaires et, plus concrètement, aux paysans protagonistes de révoltes durant l'Ancien Régime et la Révolution, permet également de rapprocher l'animalité des classes non aisées, identification sur laquelle opère l'essentiel de la trame de cette pièce.

Cependant, l'origine animale de l'humanité proposée par le transformisme et autres théories évolutionniste se répand, comme en témoigne l'ouvrage et mise en scène d'Étienne de *La Prise de Maka, au Sénégal*, représentée le 15 août 1866 au théâtre de l'Esplanade des Invalides. La mise en scène dans cette pièce de la poursuite de l'homme par le singe, donc de son passé qui vient à l'encontre du présent pour le déstructurer et/ou restructurer, montre combien l'origine animale de l'humanité devient une interprétation de plus en plus courante, au point de se constituer en paradigme de référence pour les sciences naturelles.

L'ouvrage met bien en scène l'idée de persécution d'un passé qui, malgré la tentative de l'ignorer, voire de le nier, revient sans cesse nous rappeler que, tôt ou tard, il finira par s'imposer. Ainsi, l'action s'étend sur plusieurs des tableaux et scènes de cette pantomime militaire. Elle commence dans la scène 2 du tableau II (p. 2) avec l'arrivée des personnages humains faisant fuir le singe qui, peu de temps après regagne la scène. Elle continue dans la scène 3 (pp. 2-3) où la structure précédente se répète en y ajoutant la première rencontre, face à face, entre les deux espèces qui finit avec l'homme prit et traîné par le singe. Par ailleurs, dans le tableau III on relèvera la scène 2 (p. 4), qui constitue la deuxième confrontation entre espèces, cette fois en faveur de l'homme qui pêche le singe et le rapproche de lui (notons l'analogie qui peut s'établir entre la scène et la réalité même où c'est l'homme de science qui rapproche son espèce des primates) et se termine avec le départ de l'animal après avoir terrorisé les humains. Finalement, la dernière des scènes s'inscrivant dans cette ligne est la troisième (p. 4) où, encore une fois, le singe poursuit les hommes disparaissant du scénario. Ainsi, et tour à tour, les personnages humains font fuir et fuient eux-mêmes le personnage du singe, soulignant, de ce fait, les allés et retours d'un débat, celui de la parenté homme-singe, qui doit encore être résolu.

3.1.3 Des Jockos et autres personnages transformistes : l'origine animale de l'homme ou le transformisme mis en scène

Parmi les mécanismes véhiculant les théories transformistes, celui qui consiste à présenter sur scène les trois stades par lesquels est passée l'évolution pour arriver à l'homme tel qu'on le connaît est le plus courant. On montre ainsi la forme animale, la forme hybride (le chaînon manquant) et la forme humaine, son aboutissement. En ce qui concerne la prolifération et le succès sur les planches du Boulevard des personnages mi-hommes, mi-singes, ceux-ci sont incontestablement dus à la pièce de Gabriel de Lurieu et Edmond Rochefort, *Jocko ou le singe du Brésil*, représentée le 16 mars 1825 au théâtre de la Porte Saint-Martin, qui popularise le phénomène. Pourtant Jocko est, dans cette œuvre, non le chaînon reliant les deux bouts de ladite chaîne, mais le primate lui-même, bien que représenté par un homme, l'acteur Charles-François Mazurier [voir Annexe lithographie 15 et 16]⁹⁹. De ce fait, à la différence des représentations qui s'ensuivent et qui s'appuient sur l'ambiguïté du personnage, ici il ne perd jamais sa spécificité animale. Toutefois, il serait possible de considérer une certaine gradation entre les personnages humains et les petits singes apparaissant à la scène 6 (acte II), avec un intermédiaire représenté par Jocko. Ce personnage, qui garde de manière univoque son essence animale, remplit cependant le rôle de chaînon reliant l'humain et l'animal du fait de cet anthropomorphisme qui l'identifie à l'homme.

Le procédé est mis en scène seulement quelques mois après, le 25 mai 1825 dans les Variétés, par *Les Deux Jockos* de M. Sapajou, pseudonyme sous lequel ont écrit Gabriel de Lurieu, Armand d'Artois et Francis baron d'Allarde. La scène à retenir est celle où le jeune Tremplin a recours au travestissement, sous la forme de singe, qui lui permet de supplanter un des spécimens de la ménagerie du couple Gautard pouvant, ainsi, rencontrer son aimée Joséphine qui est leur nièce. À partir du coup de théâtre reposant sur un *quid pro quo* récurrent dans les trames vaudevillesques et facilité par les

⁹⁹ Le premier à remplir le rôle de Jocko est Mazurier. Acteur et acrobate, sa capacité de reproduire avec exactitude les mouvements d'un singe lui font connaître un énorme succès qui se traduit dans les plus de cent représentations de *Jocko* (*Almanach des spectacles*, 1826 : 265) ainsi que dans les nombreuses allusions dans les journaux et périodiques de l'époque (les n° 672 et 931 de *La Pandore* du 18 mars et 4 décembre 1825, par exemple) ainsi que les tournées à l'étranger (*The Gentleman's Magazine* de novembre 1825).

caractéristiques anthropomorphiques des grands primates, le personnage de Tremplin-Jocko permet de mettre en lumière les similitudes entre les deux espèces, et cela d'autant plus que l'œuvre les assemble dans une même figure. À cet effet, le moment clé est l'ouverture de la scène 9 qui est succinctement reprise comme suit « Tremplin, arrivant par le fond en singe, et tenant son masque à la main » (Lurieu, d'Artois & d'Allarde, 1825 : 17). La didascalie laisse entrevoir l'apparition d'un être ayant à la fois des traits physiques humains et simiesques, de sorte qu'il matérialise le lien qui nous relie à la condition animale. De même, le caractère hybride du personnage, que l'on sait « garçon en singe » (19), s'accroît par le biais de la comparaison que les spectateurs peuvent établir entre celui-là et les personnages proprement humains, ainsi qu'avec les petits singes intégrant la ménagerie Gautard [voir Annexe lithographie 17]. De ce fait, la pièce est capable de reprendre, dans un même espace et dans un même temps, les trois grandes étapes par lesquelles serait passé l'*homo sapiens*, animale-hybride-humaine, jusqu'à se constituer en tant qu'humain à proprement parler¹⁰⁰.

Dans cette même optique visant à rapprocher l'homme du singe et donc à mettre en évidence leur parenté, le théâtre boulevardier a également recours à des arguments biologiques. Ainsi, dans la scène 14 de *Les Singes*, Narcisse défend, face aux autres personnages humains, les ressemblances entre le personnage hybride de Jacquot, puisque homme déguisé en singe, et la bonne société qui s'y est réunie, ceci par le biais d'une description qui pourrait aussi bien faire l'objet d'un traité de biologie comparée de l'époque :

NARCISSE

Son intelligence, si je puis m'exprimer ainsi, se rapproche de la mienne et de la vôtre ; et la preuve c'est qu'il a, aussi bien que vous et moi nous pourrions avoir pour le moment actuel, des dents molaires, des mercenaires, des machelières [sic], des incisives, des canines, des crochets, et mêmes des dents de sagesse... (Rochefort, Brisset & Lassagne, 1825 : 30).

L'autorité de l'argumentation vient précisément du vocabulaire scientifique employé et qui à l'époque, est devenu un mécanisme de légitimation. Cette force du langage

¹⁰⁰ À cet égard, et considérant le personnage de Jocko, donc le primate anthropomorphe, comme l'intermédiaire entre homme et singes, le procédé serait également présenté dans la scène 6 (acte II) de *Jocko ou le singe du Brésil*.

scientifique vient de l'instauration de la science moderne par la société industrielle et bourgeoise en tant que critère catégorisant du progrès, de la culture et de la civilisation atteint par la société la développant. Il est également intéressant de noter que l'idée d'évolution est implicitement présentée dans le fragment cité. D'une part, à travers le positionnement en faveur de la filiation homme-singe que suppose la comparaison de leurs respectives dents. De l'autre parce que Narcisse, en précisant que ceci est ainsi « pour le moment actuel » (30), laisse ouverte la possibilité que l'évolution soit inachevée. Autrement dit, Narcisse permet de montrer le *continuum* qu'est l'évolution, et qui pourrait poursuivre son processus jusqu'à devancer l'homme lui-même. Le propos de Narcisse met ainsi en évidence le questionnement contemporain au sujet du caractère ascensionnel du vivant. Cette posture mène plus tard à abandonner progressivement le point de vue anthropocentrique des démarches scientifiques, en particulier dans la question animale.

Revenons aux mécanismes servant à mettre en scène les théories liant l'homme au primate, parmi lesquels les scènes exploitant l'imitation sont les plus représentatives. Ces dernières présentent en effet des animaux répétant les mêmes gestes que les personnages humains et ce de manière simultanée¹⁰¹. C'est précisément ce mécanisme connotatif que l'on retrouve dans *Bijou ou l'enfant de Paris*, féerie de René-Charles Gilbert de Pixérécourt, Nicolas Brazier et Félix-Auguste Duvert représentée le 31 janvier 1838 au Cirque Olympique. La pièce met en scène les péripéties infernales de Bijou qui, à la suite du mépris dont fait preuve son père Poirot, est pris sous l'influence de Satan qui le tente pour qu'il succombe à tous les vices possibles. La vie légère qu'a mené Bijou autour du monde se terminera avec son mariage avec la sagesse représentée

¹⁰¹ Il s'agit ici du mécanisme le plus récurrent pour rapprocher l'homme du singe, apparaissant sinon dans la totalité des pièces de notre corpus d'étude, en tout cas dans une majorité d'entre elles. Ainsi, parmi les œuvres qui font appel au procédé d'imitation se trouvent celles de *Lapeyrouse* dans le VII^e tableau où « tous les singes imitent ses [ceux d'Alexis] gestes » (H***, 1810 : 6); *Jocko* dans la scène 7 (acte I) « Jocko, toujours à la même place, fai[sant] tous les gestes de Pedro » (Rochefort & Lurieu, 1825: 10) ; la scène finale de *Les Deux Jockos* pendant laquelle « il [Bernard] jette son bonnet par terre avec colère. Dans ce moment, les singes imitent ses mouvemens [sic], et jettent aussi les leurs » (Lurieu, d'Artois & d'Allarde, 1825 : 31) ou *Les Six parties du monde* (1877) où pendant que Trébuchet « se dandine. – Les singes l'imitent » (Figuier, 1877 : 47). Le succès est dû au composant comique des singeries, genre populaire consistant à mettre en scène des singes qui reproduisent ou participent aux activités et/ou caractères humains. Le rire repose sur le rapprochement imparfait que suppose l'imitation, analogue mais non identique, de l'humain par l'animal qui apparaît comme un « organisme inachevé, miroir déformé et déformant de l'homme, et qui peut par conséquent dans cette inversion spéculaire, lui servir de contre modèle » (Martin, 2007 : 107), à la fois satirique et railleur.

par Dahlia, tous les deux devenus souverains d'une des plus riches villes de l'Inde. La scène à retenir est celle où Poirot est à la recherche de son fils Bijou, naufragé dans une « île qui est peuplée de nègres et de singes » (Pixierécourt, Brazier & Duvert, 1838 : 23). Ainsi, pendant qu'il sommeille, Poirot se fait voler les quelques peu de bonnets qu'il a réussi à sauver du fond de la mer et c'est lorsqu'il s'en aperçoit que la pantomime-singerie commence :

POIROT.

Holà ! Ah ! Mon Dieu ! Je suis volé ! À la garde ! À la garde ! (*Il court comme un homme qui a perdu la tête.*) Où est-il ?... Où est-il ? Mon voleur ?... (*Il aperçoit les singes sur les arbres.*) Grand Dieu ! C'est une bande de malfaiteurs, les voilà perchés. Mes amis, écoutez-moi : ce que vous venez de me rendre, à quoi ça peut-il vous servir ? Ils sont de mauvaise qualité, ça ne vous fera pas d'usage, tenez, regardez ! (*Il ôte son bonnet et essaye de le déchirer, pour montrer aux singes combien le tissu en est faible ; tous les singes l'imitent.*) Mais je ne me trompe pas, ce sont des singes, de méprisables jockos, le rebut de la nature humaine... c'est fait pour moi ! (*Il jette son bonnet par terre avec dépit, chacun des singes en fait autant ; Poirot enchanté veut ramasser ses bonnets ; mais à peine en a-t-il ressaisi un, que tous les singes l'imitent encore, descendant des arbres et reprenant les bonnets. Combat entre Poirot et les singes qui finissent par s'enfuir après avoir pris même le bonnet de Poirot.*) (Pixierécourt, Brazier & Duvert, 1838 : 22).

Le chevauchement de la performance animale sur l'humaine, crée un effet de miroir permettant l'établissement de liens qui confirment leur proximité respective. Ainsi, l'anthropomorphisation des singes repose non seulement sur leur anatomie humanoïde, mais aussi sur leur comportement qui, au sein de la représentation, est équivalent, voire identique à celui de l'homme. En conséquence, le public reconnaît immédiatement la connexion, d'autant qu'elle repose et sur la biologie et sur la proximité psychologique ou comportementale. Néanmoins, il est intéressant de noter qu'en même temps que Poirot admet les ressemblances existantes entre les deux, car voyant dans l'animalité présente le passé de l'humanité, la phrase décrivant les singes en tant que « rebut de la nature humaine » (22) permet également de relever que la prépondérance de l'espèce humaine par rapport aux autres espèces animales est toujours en vigueur à l'époque. Cette hégémonie est également relevée par l'affirmation qui voit dans les singes une forme dégradée de l'homme. En définitive, ce qui est souligné est l'anthropomorphisme encore en vigueur et à partir duquel se développent majoritairement les théories des

sciences naturelles de l'époque. De ce fait, il est possible d'affirmer que dans un premier temps les thèses évolutionnistes cohabitent et n'excluent pas la perspective anthropocentrique des études sur la nature et sur la formation du vivant. Subséquemment, la nature continue à être décrite en termes hiérarchiques ce qui implique, si ce n'est que de manière sous-jacente, une organisation fondée sur les concepts de supériorité et d'infériorité. Ces derniers opèrent en fonction de la place occupée dans cette organisation conçue en termes d'évolution naturelle et ce d'un point de vue scientifique.

Toutefois, les discussions dérivant des théories lamarckienne et évolutionniste vont plus loin que la simple transposition de leur postulat le plus essentiel. Elles vont ainsi jusqu'à réfléchir sur des concepts beaucoup plus concrets et également capitaux pour leur composition, car participant de leur construction cohérente. À cet égard, et revenant sur *Les Deux Jockos*, nous nous concentrerons sur l'exemple tiré du dialogue de la scène 7 entre Monsieur et Madame Gautard et dans lequel les personnages semblent reprendre une conversation antérieurement interrompue à propos de la parenté homme-singe :

GAUTARD

Vous avez beau dire, madame Gautard, je vous soutiens que le singe tient beaucoup de l'homme.

MAD. GAUTARD

Et moi, je vous dis monsieur Gautard, que c'est l'homme qui tient du singe.

GAUTARD

On croirait, à le voir, que le singe est une espèce d'homme abatardie [sic].

MAD. GAUTARD.

Dites plutôt que l'homme n'est qu'une espèce de singe perfectionné (Lurieu, d'Artois & d'Allarde, 1825 : 11).

Le dialogue apparaît ici comme une sorte de formulation du principe de base du transformisme dans laquelle, bien que partant de points de vue différents, tous deux concluent en affirmant les analogies existantes entre les deux espèces. Nonobstant, et au-delà des analyses possibles découlant de l'application du darwinisme social à l'affirmation qui soutient que « le singe est une espèce d'homme abatardie » (11) sur

lesquelles nous reviendrons ultérieurement, la confrontation repose ici sur la direction prise par l'évolution. Comme il a déjà été signalé, bien que les thèses lamarckiennes et autres défendent l'animalité comme originaire dans l'homme, la récupération de la chaîne du vivant en tant que paradigme explicatif de l'histoire de la vie conserve, toutefois, une place prépondérante pour le genre humain. L'idée de la progression ascensionnelle des êtres qui la constituent, allant des inférieurs aux supérieurs, suppose que l'homme, tout en venant de l'animal, donc d'un ancêtre dont la forme ou structure était plus simple, est dans cette série la dernière des formes du vivant, donc la plus complexe, et par extension la plus parfaite.

Ainsi, la discussion des Gautard met en évidence l'avènement des réflexions à propos de ce paradigme, dont le changement s'accomplit avec Darwin, pouvant être affirmé, en écho avec Georges Canguilhem, qu'avec lui « l'homme est présenté comme l'aboutissement effectif d'une descendance et non comme le pôle idéal d'une ascension. Il cumule toute l'hérédité animale. Il ne culmine plus au faite d'une hiérarchie, puisqu'il peut être dépassé » (1960 : 83). Si la spécificité humaine est rendue fragile par la proclamation de son origine animale, l'anthropocentrisme renfermé dans l'idée d'une hiérarchie évolutive où l'homme culmine lui permet de maintenir, malgré l'affirmation première, une place dominante au sein de la nature. Or, le fait que tant l'époux que l'épouse aient placé au centre de leurs argumentations la figure de l'homme, et non celle du singe, met en lumière que leurs respectives définitions se font à partir et par rapport à l'homme. Il est donc possible de conclure que les deux personnages restent dans la même ligne qui est, d'ailleurs, celle des thèses de Lamarck qui conçoit le vivant en tant que série linéaire mais toujours ascensionnelle maintenant, par extension, la supériorité de l'homme¹⁰². Soutenir à la fois l'origine animale de l'humanité et sa supériorité dans le règne animal peut sembler paradoxal. Mais ce paradoxe se trouve résolu par ce que Séginger appelle « [...] l'irréversibilité du temps qui structure, complique et perfectionne [...] » (2011 : 8). La cohabitation des deux idées est rendue possible parce qu'elles opèrent sur des axes temporels différents, à savoir, le passé (animal) et le présent (humain).

¹⁰² La seule différence qui peut être à cet égard envisagée est celle d'une transposition sociale de la domination masculine, sans égal chez les figures féminines qui donnerait à M. Gautard une position plus avantageuse par rapport à son épouse.

Un dernier élément reste à analyser concernant la filiation animal-homme donnée par le transformisme. Il s'agit de la caractérisation émotionnelle et/ou psychologique des singes dans notre corpus, qui révèle elle aussi un rapprochement de l'humain¹⁰³. Il ne s'agit pas ici de la négation du statut de l'animal comme être sensible, discussion qui surgit également durant le XIX^e siècle et dont la principale conséquence est la création dans toute l'Europe de différentes sociétés protectrices des animaux¹⁰⁴, mais de reconnaître la spécificité de l'animal. Autrement dit, il s'agit de voir dans quelle mesure l'animalité est considérée *per se* et quels sont les schémas proposés dans ces premiers pas vers la représentation des particularités inhérentes à la condition animale. À cet effet, nous retiendrons la scène 14 de la pièce *Les Singes* où Jacquot, travesti en singe pour forcer son oncle à le laisser se marier avec Zoé, est ainsi décrit :

NARCISSE

Attention ! Cet animal, messieurs et mesdames, n'est pas l'Ourang-Outang... vulgairement surnommé l'Homme des Bois. Il en diffère autant par sa complexion physique que par ses opinions morales et la douceur de son caractère. [...] N'ayez pas peur ; ... l'animal est d'un caractère pacifique : il est doux, ... humain, ... charitable et compatissant. [...] Vous voyez, messieurs, que ces animaux sont naturellement délicats et incapables de commettre une bassesse. (Rochefort, Brisset & Lassagne, 1825 : 29-31).

Le rapprochement s'effectue non pas tellement sur l'aspect physique, qui est toutefois envisagé par l'appellation « homme des bois » (29) avec laquelle l'on se référerait communément aux orangs-outans au moins dès le XVIII^e siècle¹⁰⁵, mais sur l'attribution de traits et caractéristiques qui tendent à son humanisation. Ceci va jusqu'à lui octroyer

¹⁰³ D'autres exemples s'inscrivent dans cette ligne, parmi lesquels celui des *Deux Jockos* lorsque Blancbec dit à Jocko « maintenant que vous avez donné des preuves de votre courage, je ferai remarquer à la société combien vous êtes doux et charitable... car, messieurs, l'espèce d'animal que je représente devant vous est doué d'une sensibilité extraordinaire. L'on en a vu souvent, quelquefois dans leurs pays, au milieu des bois, tirer spontanément de leur poche une pièce de monnaie et l'offrir au pauvre malheureux infortuné, qui se trouvait sur leur passage » (Lurieu, d'Artois & d'Allarde, 1825 : 24). Notons la référence à la charité car elle suppose une conscience de soi et de l'autre au sein d'une structure sociale qui a fait de l'argent la condition *sine qua non* de la survie, ce qui renvoie exclusivement à l'organisation proprement humaine qu'est la société industrielle du XIX^e siècle.

¹⁰⁴ Parmi les premières sociétés protectrices se trouvent la Society for the Prevention of Cruelty to Animals (S.P.C.A), fondée à Londres en 1824, ou la française Société Protectrice des Animaux (S.P.A) créée à Paris en 1845.

¹⁰⁵ L'expression vient du terme malais « orang-outan » dont la traduction littérale est « homme des bois » et qui souligne, ne serait-ce qu'au niveau linguistique, l'anthropomorphisme qui le rapproche, voire, l'identifie aux humains.

tout un réseau de pensées, impliquant une conceptualisation du monde, de la nature et de la réalité éminemment humaines. Ainsi, il est possible d'affirmer avec Canguilhem qui se fonde sur les appréciations de Darwin dans *The Descent of Man*, que

L'énumération des pouvoirs psychiques qui leur sont communs adopte l'ordre traditionnel de la psychologie sensualiste et associationniste, à partir de la sensation. L'homme et les animaux possèdent les mêmes organes sensoriels, ont les mêmes intuitions fondamentales, éprouvent les mêmes sensations. En conséquence, Darwin [et certains de ses prédécesseurs] prête[nt] à l'animal : attention, curiosité, mémoire, imagination, langage, raisonnement et raison, sens moral et sens religieux (1960 : 87).

La caractérisation du personnage-animal à travers une moralité qui supposerait dans le moindre des cas le développement d'un système philosophique, religieux et/ou métaphysique, met en évidence que nous sommes toujours à une étape où « les conduites animales ne peuvent recevoir de sens que par interprétation analogique, à partir d'une expérience humaine consciemment vécue » (Canguilhem, 1960 : 92). Ainsi, bien que le processus de dédivinisation de l'homme soit presque accompli, celui-ci parvint à maintenir, bien que de manière plus subtile, sa place prépondérante dans l'ordre naturel tout en admettant la possibilité de l'origine animale et en acceptant, en conséquence, la laïcisation du récit de l'humanité. Dès lors l'enjeu se joue sur le plan du social dans lequel la vision suprématiste de l'humanité se diversifie et passe à la domination, non pas des humains, mais de certains de ses groupes, alors dénommés sous le terme de « races ».

Finalement, l'exemple sus-cité permet également d'envisager l'influence du préformationnisme¹⁰⁶ qui vient dans le cas présent nuancer le propos porté sur l'identité de l'homme-singe défendue par le transformisme. Dans cette optique, les exemples, qui vont de la description physique au portrait psychique de l'animal et identifient les deux espèces, s'avèrent être la preuve de la préexistence de l'humain dans l'animal. L'idée d'un germe de l'humanité à l'intérieur de la forme animale est ici représentée par ce

¹⁰⁶ Le préformationnisme est défini comme « une théorie selon laquelle le futur adulte est contenu en miniature, c'est-à-dire est préformé, soit dans l'ovule femelle, soit dans le spermatozoïde male » (Vignais, 2001, 142-143). Ce courant se développe à partir de la fin du XVII^e siècle, s'opposant à la théorie de l'épigenèse qui considère qu'avant le stade d'embryon il existe divers remaniements qui mènent à cette organisation embryonnaire. D'une manière générale, les naturalistes adhérant aux thèses fixistes, tel le cas de Cuvier, se rangent du côté du courant préformationniste.

Jocko qui, sous la figure du singe, cache un homme. Le sentiment d'angoisse ressenti par l'ensemble de la société du XIX^e siècle face à la perte de son identité stable est donc amoindri par le caractère atemporel de l'homme qui, comme dans la scène même, a toujours (pré)existé car contenu dans l'animalité. Quoi qu'il en soit, il est possible de conclure que bien que la biologie, et les sciences naturelles en général, aient énormément avancé pendant le XIX^e siècle en offrant des paradigmes et des théories de plus en plus précises, la résistance à céder la place privilégiée qu'elles avaient historiquement et traditionnellement accordé à l'homme est incontestable. En définitive, ce que la pièce permet d'attester est que les sciences naturelles se trouvent à cette époque à mi-chemin entre des paradigmes et des perspectives anthropocentriques et d'autres zoomorphiques, c'est-à-dire autres où l'animal se constituerait en vrai sujet des thèses proposées.

En accord avec tout ce qui a été exposé jusqu'à présent, l'étude des œuvres proposées permet de relever les tensions qui surgissent à partir des postulats transformistes autant au sein des sciences naturelles que dans la sphère sociale. Ainsi, la transposition sur scène des théories lamarckiennes et du fixisme de Cuvier souligne la portée d'un paradigme qui présente le changement et la transformation comme le propre de la nature, ouvrant la voie à une ultérieure application de ces idées à la société elle-même. En conséquence, la discussion non seulement peut légitimer les mutations du vivant, mais aussi celles de la population. De ce fait, il est possible d'affirmer que l'opposition fixisme-transformisme souligne l'existence d'un débat sous-jacent, mais aussi important sur le plan du social. Ainsi, la prolifération d'œuvres mettant en scène la question de l'origine animale de l'homme souligne une implicite, mais incessante, quête identitaire que les différentes sociétés européennes de la première moitié du XIX^e siècle, parmi lesquelles la française, sont en train de mener. Pour ce faire, les théâtres du Boulevard ont recours aux singes, mais surtout, à la figure liminaire de Jocko. Ce mi-homme mi-singe, représentant d'un chaînon manquant de plus en plus recherché, s'avère être le principal élément dans la mise en scène des nouvelles théories traitant la parenté homme-animal. Sa capacité de (ré)unir dans un seul signe visuel deux espèces jusqu'alors appartenant de manière catégorique à des règnes différents, à savoir l'humain et l'animal, constitue l'attrait des Jockos protagonistes de ces représentations zooscénographiques de la première moitié du siècle.

3.2 Comment biologiser le social : transformisme social et théories raciales

Si la première partie du chapitre portait sur la transposition dramatique du débat surgit au sein des sciences naturelles entre le fixisme de Cuvier et le transformisme de Lamarck, dans cette deuxième partie, l'objectif est d'aborder leur application au champ social, puis de relever les implications et conséquences qui dérivent d'un tel transfert et qu'on retrouvera sur scène. En ce sens, le courant le plus généralement connu est celui qui a été désigné sous la terminologie de darwinisme social, notamment développée dans l'Europe de la seconde moitié du XIX^e siècle. Puisque les pièces intégrant le corpus analysé sont majoritairement comprises dans la première moitié du siècle, donc avant la publication des deux grands ouvrages darwiniens, l'étude ne visera pas ce courant concret, notamment caractérisé par l'adaptation sociale de l'idée de sélection naturelle et de survie du plus apte, mais tous les autres mouvements qui le précédèrent, parmi lesquels ressort le transformisme social ou les théories raciales. Ainsi, le surgissement de thèses qui proposent une origine animale de l'homme aboutissent à la reconfiguration des paradigmes décrivant et organisant la nature, c'est-à-dire le milieu et/ou la réalité dans laquelle l'homme s'inscrit, obligeant également l'humanité à (ré)établir sa place au sein de ces nouvelles structures. Il est donc évident qu'une des principales conséquences de ce déplacement et rabaissement de l'homme au règne animal est la (re)définition d'une identité devenue instable et dans laquelle le caractère singulier de l'*homo sapiens* a disparu, faisant de lui une espèce animale comme les autres. De ce fait, désormais,

Le rapport établi entre l'homme et l'animal détermine le rapport de l'homme à l'homme. La nature des classifications des peuples est en fonction de la place où l'on range l'homme dans le système taxinomique des espèces naturelles. Plus l'écart se creuse entre l'homme et le singe, plus se resserrent les liens qui unissent les hommes. Et inversement, ils se distendent quand l'homme et le singe tendent à se confondre (Duvernay-Bolens, 1995 : 25).

Les théories classifiant les populations visent en fait à reconstruire, dans la sphère de la société, cette spécificité perdue dans l'ordre naturel. Si l'homme n'est plus une création divine d'après la science, s'il n'est plus supérieur au reste de la création, il

faut encore que l'homme blanc soit supérieur à quelque chose, et la société bourgeoise de la première moitié du XIX^e siècle choisit d'établir cette supériorité sur les autres classes et les autres « races », garantissant ainsi son hégémonie. Comme le montrent bien les œuvres du corpus, parmi lesquelles *Jocko ou le singe du Brésil* (1825), le transvasement opère à partir de la superposition de l'altérité animale et les altérités raciales. Les thèses transformistes et/ou évolutionnistes participent donc de cette transposition, mais il ne faut pas négliger le rôle d'un contexte social dominé par les mouvements colonialistes et l'idéologie impérialiste, donc par des dynamiques interrelationnelles déterminées par des patrons privilégiant l'inégalité et l'asymétrie au sein des sociétés.

Ainsi, l'adaptation à l'ordre social des théories sur le fonctionnement et l'organisation de la nature, est essentiellement influencée par l'idée de progression ascensionnelle des êtres dans la chaîne du vivant, et par l'apparition du courant polygéniste qui affirme les origines distinctes des « races » humaines. Par ailleurs, les découvertes dans le domaine de l'embryologie jouent un rôle non négligeable dans l'assimilation de concepts et interprétations biologiques à des sujets sociologiques. En effet, ce domaine permet d'extrapoler les phases de la construction de l'individu à celles de la construction de la société, en y ajoutant, non seulement des arguments, mais aussi cohérence à ces transferts. C'est précisément ce que les pièces *Le Renégat ou la belle géorgienne* (1817), *Dgenguiz-Kan ou la conquête de la Chine* (1837), *Le Lion du désert* (1839) ou *Les Massacres de la Syrie* (1860), mettent en scène en représentant les sociétés *autres* à partir de la notion de tribu. Comprise comme antérieure dans la ligne temporelle de l'évolution humaine, les individus composant ces tribus sont eux aussi considérés comme arriérés. Ainsi, le développement de l'homme devient équivalent au développement des sociétés humaines, les caractéristiques des secondes articulant aussi la description du premier.

3.2.1 Le caractère ascensionnel en biologie comme paradigme de la suprématie raciale : du « noir animal » à l'homme blanc

Arrêtons-nous un moment sur le caractère ascensionnel du vivant. La théorie de Lamarck défend une évolution qui va toujours de l'inférieur au supérieur, proposant une organisation de la nature qui s'articule sur un plan non horizontal ou linéaire, mais plutôt vertical, et par extension, hiérarchique. En conséquence, la dernière des espèces de mammifères qui jusqu'alors fermaient le règne animal, est maintenant suivie de l'espèce humaine. Cette dernière, par effet d'analogie, se diversifie en plusieurs races qui, à leur tour, doivent être incluses dans cette série croissante qu'est la chaîne des êtres. De ce fait, les différentes races d'hommes vont désormais s'établir dans les espaces laissés entre le singe et l'humain, avec les désastreuses implications que cette gradation implique pour celles que la société bourgeoise occidentale situe le plus proche du dernier des ordres des primates.

Les sociétés industrielles européennes, c'est-à-dire l'organisation bourgeoise, comprend le progrès, indispensable et symptomatique de leur évolution autant comme « race » que comme nation-société, en termes de développement technologique et scientifique, de rationalité des systèmes et des régimes gouvernementaux, etc. D'un autre côté, comme l'indique Colette Guillemin, il faut tenir compte du fait que « la classe qui décide et commande est aussi, directement et sans relais – même si ce ne sont pas les mêmes individus qui exercent les deux activités – la classe qui produit la connaissance » (1980 : xxvi). Prenant donc en considération tout ce qui vient d'être exposé, il est facilement envisageable que, parmi les races de l'espèce *homo sapiens*, l'homme blanc conserve pour lui le dernier des échelons de la nouvelle chaîne des êtres, et ce d'autant plus que le polygénisme proclame l'origine distincte de chacune d'elles. De ce fait, sa supériorité biologique est aussitôt proclamée par une taxonomie hiérarchique qui, dans la partie opposée, instaure l'infériorité des races qu'ils établissent comme côtoyant l'animalité. Ces dernières sont présentées comme maillons intermédiaires avant l'homme blanc. Il importe donc à l'époque de prouver que les sociétés et individus jugés inférieurs sont plus proches des animaux que de leurs congénères européens afin de démontrer la différence entre les hommes eux-mêmes, qui

s'appuie sur l'affirmation précédente. Pour ce faire, non seulement des analogies et transferts entre les classifications animales et humaines sont établies, mais aussi d'autres études, parmi lesquelles celles du domaine de la craniologie¹⁰⁷ qui renforcent les thèses polygénistes, et donnent des preuves empiriques pour justifier la place que chaque race occupe dans la catégorisation.

Un des premiers exemples à cet effet nous est fourni par la pièce de *Jocko* dont une des sous-trames se développe autour de l'attirance que Cora provoque chez Dominique, fils de Pédro qui est, de son côté, le surveillant des propriétés que possède Fernandez à la colonie portugaise du Brésil. Ainsi, à la scène 5 de l'Acte I, Dominique et Fernandez décrivent Cora dans les termes qui suivent :

FERNANDEZ

Tu restes avec moi, Dominique ; dis-moi, as-tu vu ce matin la petite Cora, ma jolie chasseresse ?

DOMINIQUE

Non, monsieur, elle court la forêt depuis la pointe du jour. J'ai bien été la chercher, mais je ne l'ai pas attrapée ; elle est plus légère que les oiseaux qu'elle poursuit... et puis moi, je n'ose pas pénétrer dans cette forêt ; il y a tant de singes... tant de singes... (Rocheport & Lurieu, 1825 : 7-8).

L'extrait est révélateur à l'égard des mécanismes mis en place dans l'identification des deux altérités, dans ce cas raciale et animale. De cette association dépendra, en dernière instance, la légitimation de la stratification de l'homme que cette œuvre propose quelques scènes auparavant. Premièrement, force est de constater la réification à laquelle le personnage indigène est soumis et qui est véhiculée notamment par l'utilisation du possessif, dans « ma jolie chasseresse » (7). En effet, le possessif sert à indiquer une appartenance qui est d'autant plus aliénante qu'elle relève de sa condition d'esclave. En deuxième lieu ressort l'association que Dominique opère entre les oiseaux habitant la forêt voisine et Cora en rapprochant leurs caractères respectifs,

¹⁰⁷ Dans ce courant généralisé qui tient à comparer le crâne ou le visage des hommes avec celui des grands singes, notamment parce que c'est là où est localisé le cerveau, l'intelligence étant l'un des traits que l'on accorde comme exclusif de l'humain, nous trouvons la phrénologie ou les études de Camper sur l'angle facial. Selon ce dernier, l'on détermine le degré d'animalité d'un être en fonction de son degré de prognathisme, c'est-à-dire selon le prolongement du museau par rapport au modèle des 90° que l'idéal grec a marqué comme canon esthétique du visage.

particulièrement, à partir des idées de volatilité, de mobilité, voire d'inconstance, lesquelles rappellent la liberté donnée par le vol des premiers et le nomadisme de ceux qui, comme la seconde, font partie de tribus sauvages. Rappelons que l'organisation sociale de la tribu, ainsi que les traits de sauvagerie ou de nomadisme, constituent des images stéréotypées visant à relever le caractère primitif, et en conséquence inférieur, des populations *autres* et qui les rapproche de l'animalité.

D'autre part, il serait également possible de reconnaître dans la peur éprouvée par Dominique de rencontrer un singe, la crainte communément ressentie face à l'inconnu et, dans ce cas, face à un *autre* qui menace un *statu quo* qui lui garantit, comme *homo sapiens*, homme et européen, des privilèges dont certains sont alors questionnés. Finalement, cette affirmation de Dominique est plus intéressante par ce qu'elle sous-entend que par ce qu'elle exprime ouvertement. Si c'est sa condition supérieure d'homme blanc la cause de son inquiétude, c'est précisément le statut inférieur de Cora qui lui permet à elle, du fait de leur cousinage, de ne pas reconnaître dans les singes une vraie et réelle altérité. Par ailleurs cette condition lui permet de voir dans la forêt et ses habitants non pas un danger mais le milieu auquel elle appartient. C'est donc en ayant établi clairement que la parenté homme-animal n'a pas les mêmes implications pour toutes les races humaines que l'argument de Pedro pour justifier son « [...] je ne veux pas que mon fils se mésallie » (Rochefort & Lurieu, 1825 : 5) prend sens car, « [...] je n'ai pas oublié et je n'oublierai jamais la distance qu'il y a entre nous autres Européens, et les naturels de ce pays... Il faut montrer de la fierté, mon cher Dominique, entends-tu bien, mon garçon... [...] » (5-6).

Ainsi, l'extrait souligne à quel point il est important de marquer la distance entre l'Européen et les populations *autres*, un espace régité, comme le discours de Pedro le relève, par des rapports de domination qui servent autant à consolider l'hégémonie caucasienne qu'à légitimer la démarche colonisatrice entreprise par les puissances du vieux continent. À cet égard, des théories comme la lutte pour l'existence esquissée pour la sphère du social par Malthus en 1798 dans son *An Essay on the Principle of Population*¹⁰⁸ ou, encore, l'utilitarisme benthamien¹⁰⁹ énoncé à la fin du XVIII^e siècle,

¹⁰⁸ Dans son *Essay*, Malthus affirme que la « population, when unchecked, increases in a geometrical ratio. Subsistence increase only in an arithmetical ratio. A slight acquaintance with numbers will shew the

fournissent des arguments utilisés dans la justification de la colonisation, voire du système industriel et capitaliste émergent.

Dans tous les cas, les mécanismes utilisés pour argumenter et consolider une telle organisation dans laquelle le non-blanc est relégué au plus bas de l'échelle humaine, sinon au plus haut de la chaîne animale, sont ceux qui ont pour but de présenter l'altérité sous des traits l'identifiant plus à l'espèce précédente qu'à l'humaine. Sur ce point, les images que les pièces proposent se focalisent sur la cruauté et la barbarie de l'altérité, coïncidant de ce fait avec la représentation de l'*autre* des œuvres analysées sous le prisme de l'impérialisme. À cet égard, nous pouvons citer le cas de la pièce *Les Six parties du monde* (1877) de Louis Figuié où les Malgaches, accusés d'être des « gueux [...] [et] vilains » (Figuié, 1877 : 46), sont décrits comme étant « cruels et sauvages » (49). C'est aussi le cas de Ratapolo, personnage sénégalais de *La Prise de Maka* dont le principal trait le définissant est la rage. Divers passages peuvent être soulignés en ce sens, parmi lesquels celui où il « s'approche de sa femme et lui donne un vigoureux soufflet ! » (Étienne, 1866 : 1). Ce comportement, plutôt guidé par les pulsions que par la raison, se répète lorsque « montrant le poing à la porte, [il] di[t] qu'il va revenir et se venger » (2), confirmant ainsi sa permanence à l'état primitif. De même arrive avec l'arrogant marabout Maba et ses acolytes qui sont présentés comme des traîtres conspirant contre les autorités au pouvoir en « ordonn[ant] de les fusiller.

immensity of the first power in comparison of the second. By that law of our nature makes food necessary to the life of man, the effects of these two unequal powers must be equal. This implies a strong and a constantly operating check on population from the difficulty of subsistence. This difficulty must fall somewhere and must necessarily be severely felt by a large portion of mankind. [...] Necessity, that imperious all pervading law of nature, restrains the within the prescribed bounds. The race of plants and the race of animals shrink under this great restrictive law. And the race of man cannot, by any effort of reason, escape from it. Among plants and animals its effects are waste of seed, sickness, and premature death. Among mankind, misery and vice » (1798 : 4-5). De ce fait, la soumission des populations habitant les colonies, leur exploitation, voire esclavage, ou le pillage de toutes les matières premières dont ces territoires disposent, se justifient précisément par l'application de cette loi qui aboutit à une concurrence entre individus et/ou sociétés pour garantir leurs existences respectives. Ceci suppose, comme Malthus l'exprime, l'anéantissement d'une partie des individus sans que, pour autant, l'on puisse en imputer la responsabilité à ceux qui bénéficient de cet anéantissement puisqu'en dernière instance, il s'agit d'une loi naturelle à laquelle personne ne peut échapper.

¹⁰⁹ Quant à l'utilisation que l'on fait de l'utilitarisme dans la défense du colonialisme, celle-ci relève de sa formulation fondatrice, à savoir, celle qui défend que « by utility is meant that property in any object, whereby it tends to produce benefit, advantage, pleasure, good, or happiness [...] » (Bentham, 1838 : 1-2). De ce fait, la théorie utilitariste vient renforcer la démarche colonisatrice dans la mesure où les puissances européennes en tirent un profit économique, politique ou géostratégique qui bénéficie la collectivité, non seulement du vieux continent, mais aussi les populations *autres* qui, dans un autre ordre, jouiraient des avantages de la mission sociale et civilisatrice que la colonisation est censée apporter.

[Après quoi] Il prend la couronne du roi et la met sur sa tête, disant que désormais lui seul sera souverain » (2). Une particularité par rapport à cette dernière pièce est à noter, à savoir, que la caractérisation négative de l'altérité opère de manière transversale. En conséquence, la stéréotypation atteint toutes les classes de la structure sociale ce qui, par effet de synecdoque, signifie parler de la société elle-même. Ce d'autant plus que ce qui avant l'assaut au pouvoir pouvait être considéré comme un acte individuel, à partir de l'accès au trône de Maba devient la norme de cette nouvelle organisation sociale. Ainsi, la reconnaissance d'éléments propres de l'animalité dans la description des sociétés *autres* s'avère être la preuve de l'infériorité et sous-développement de ces dernières par opposition aux sociétés européennes.

Toutefois, ce sont spécialement les références à l'image de personnages restés à l'état de nature que les ouvrages traitant des concepts et idées liés au domaine des sciences naturelles, et plus concrètement des rapports homme-animal et homme-homme, privilégient. Un des principaux éléments servant à connoter cet état de nature est la maîtrise rudimentaire et partielle de la langue de tous les personnages indigènes et/ou sauvages. À cet égard, nous pourrions citer comme exemple le cas de *Lapeyrouse* dans lequel Zora écrit « moi m'unir à toi, si tu venges moi d'étranger ingrat » (H***, 1810 : 10), face à Lapeyrouse qui, lui, dominant le français écrit « planté le jour de la naissance de Kili » (12). Ainsi, en reproduisant un langage propre à un enfant qui se trouve en plein apprentissage, l'altérité est caractérisée avec les traits de l'enfance. Ceci met en lumière que l'*autre* se trouve, au sein du processus évolutif de l'humanité, à un stade antérieur par rapport à celui de l'homme blanc, tout comme l'enfance représente, dans le développement individuel d'un être humain, son étape initiale.

La prédilection pour les images présentant une altérité sous-développée et encore sauvage s'explique donc dans la mesure où, après que l'animalité de l'être humain ait été proposée, pour plusieurs secteurs de la science, « leur statut [des anthropoïdes] relevait ainsi davantage de celui de l'homme resté en l'*état de nature* » (Herzfeld, 2012 : s/n). Ce dont il s'agit est de faire appel à des arguments scientifiques permettant en dernière instance de légitimer une organisation sociale éminemment asymétrique. Le procès logique consiste comme l'exprime Daniel Becquemont, à présenter les « lois sociales ou humaines comme une simple extension des lois

naturelles, ou bien comme se déduisant des lois naturelles par des médiations simples et peu nombreuses, la plupart résidant dans des analogies [...] » (2004 : 92), et non comme une structure arbitraire et discrétionnaire résultant de la domination exercée par les puissances européennes du XIX^e siècle.

Parallèlement, la société est décrite, au fur et à mesure que les lois biologiques s'appliquent à la sociologie, comme étant elle-même un organisme, ce qui mène des personnalités comme Auguste Comte, Fourier ou Krause à établir des analogies entre le développement du vivant, et notamment celui de l'être humain, avec celui de ses respectives organisations. Pour ce qui est des théories de Comte et de Krause, ceux-ci proposent une division de l'évolution de l'humanité, puis des sociétés dans lesquelles elle s'organise, en trois stades qui correspondraient à trois étapes du développement de l'homme, à savoir, celle de l'enfance, la jeunesse et la maturité. Prenons le cas de Fourier. Sa théorie propose cinq périodes différenciées dans l'histoire de l'évolution sociale, à savoir, l'édénisme, la sauvagerie, la barbarie, le patriarcat et la civilisation, étapes qui impliquent, comme dans le transformisme biologique, une évolution continue et ascensionnelle du simple au complexe.

En ce sens, citons l'exemple de *Lapeyrouse* dans lequel sont représentées, au moins, trois sociétés différentes qui correspondraient à autant de stades évolutifs distincts, mettant en évidence cette influence des théories scientifiques dans le domaine du social. Ainsi, la première des sociétés est l'anthropophage, organisation que semble avoir pris la population autochtone de l'île dans laquelle Lapeyrouse a naufragé. Soustrait par Zora à la fureur des anthropophages (H***, 1810 : 3), c'est avec elle, les enfants qu'ils ont eus et le matelot qu'il a réussi à sauver du naufrage (3) qu'il fonde la deuxième des sociétés. Toutefois, cette organisation hybride terminera par retrouver une meilleure représentation lorsque, avec l'arrivée de l'épouse de Lapeyrouse pour ramener son mari en Europe symbolisant la troisième des sociétés, la place du français sera prise par Karoubé. La notion de progression est donc clé dans la comparaison entre les structures sociales mises en scène dans *Lapeyrouse* dans la mesure où elle constitue le point de départ pour leur ultérieure gradation en termes de développement évolutif et sociale. Le processus est donc articulé à travers l'image de l'anthropophagie car, comme soutient Boëtsch, son abandon progressif,

Par les sociétés humaines était censé marquer un évident progrès, une étape vers notre modèle de civilisation ; cette évolution était évidemment décrite comme ‘allant de soi’ dans une perspective diachronique sur l’évolution de nos propres sociétés, mais comme devant être ‘aidé’ dans le cas des sociétés qui s’y adonneraient toujours aujourd’hui. L’anthropophagie devient forcément un phénomène qui les situe hors de la civilisation [...] (2000, s/n).

Ainsi, considérée par les anthropologues du XIX^e siècle, comme le relève Boëtsch dans son étude, « un état d’infériorité mentale » (Trélat, 1870 : 304) ou « [l’] acte le plus bestial à inscrire au dossier de l’espèce humaine » (Topinard, 1872 : 289), l’anthropophagie constituée en trait identificateur d’une société sert à souligner son sous-développement. Et, bien que Zora ait sauvé Lapeyrouse de périr par les anthropophages, la société n’évoluera qu’avec l’inclusion de Lapeyrouse qui sera vu comme nécessaire pour le progrès de cette population insulaire. Franchissant une étape dans l’histoire de l’évolution sociale par le rejet de la pratique anthropophage, Zora et Karoubé, puis l’ensemble de « sauvages », se rapprochent de la civilisation représentée par Lapeyrouse et sa femme, en définitive, par la société bourgeoise de la France de la première moitié du XIX^e siècle. Son devoir accompli, le navigateur français retrouve son pays natal dans une scène capitale pour la caractérisation de l’organisation sociale des personnages occidentaux comme représentative du dernier stade dans la hiérarchie régissant leurs rapports. Pour retrouver la frégate qui doit les reconduire en France, Karoubé leur prête ses pirogues, deux moyens de transport qui prouvent des degrés de technicité, et par extension, d’évolution différents.

Il est donc possible d’affirmer ce qu’en 1895 affirmait déjà De Greef, à savoir, que « le progrès de la vie et celui de la société sont dès lors des processus parallèles et même identiques » (210). En conséquence, la description de l’altérité avec des traits primitifs, par exemple le besoin de la chasse et le nomadisme dans le cas de Cora dans la pièce de *Jocko*, confirme que ces individus, et par extension leur structure sociale, se trouvent encore dans les premières étapes des théories citées. L’infériorité de l’*autre* serait donc l’origine et la conséquence d’une société qui, comme la société anthropophage de l’œuvre de *Lapeyrouse*, se trouve elle aussi, et en accord avec l’idée

transformiste de la complexification du vivant, à un état évolutif antérieur et inférieur¹¹⁰ qui l'identifie, par conséquent, avec l'animalité.

3.2.2 L'animal comme identificateur racial : le singe comme portrait de l'altérité noire

Quant à l'identification homme-singe comme mécanisme de différenciation, mais surtout de stratification visant à surélever la position du blanc par le biais du rabaissement des autres races, l'exemple le plus paradigmatique se trouve dans la pièce de *Bijou*. Tour à tour, la pièce a recours à de différentes transformations du personnage de Satan, ici nommé Satanor, lequel se présente sous plusieurs images toutes évoquant une altérité à essence démoniaque. Ainsi, parmi un des changements les plus récurrents de Satanor se trouve la personnification dans la figure de Domingue « un écolier [...] [que] s'il est nègre, c'est la faute de sa peau » (Pixierécourt, Brazier & Duvert, 1838 : 7-8). La dévalorisation que les personnages font à plusieurs reprises de la couleur de la peau de Domingue, référence qui en dernière instance tient à dégrader la race noire dans son ensemble, est d'autant plus évidente qu'elle est le choix que le mal fait pour se présenter et tenter l'homme. Ce dernier, est en effet l'homme blanc ici représenté par les figures de Bijou ou Nicomède. La négritude s'avère, donc, tout au long de l'œuvre, comme un indice de la faute commise, comme le châtiment qui suit le péché, comme la marque physique qui annonce et rend visible le mal qu'elle renferme, logique qui est poussée à l'extrême avec cette association entre le noir et le diable.

L'identification se produit également lorsque Satan prend Bijou sous son influence pour la première fois le jour de son baptême. Cela est visuellement matérialisé dans la scène 11 lorsque « la nourrice soulève le voile qui couvrait l'enfant ; elle trouve sous son bras un petit squelette tout noir et jette un cri ; tout le monde cri avec elle » (6).

¹¹⁰ Condorcet dans son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1795) propose déjà une analogie entre les phases ou étapes de l'homme, dans son individualité, qui, par analogie, extrapole à la collectivité, donc à l'humanité, dans le but d'expliquer de façon analogue le développement des sociétés à partir du développement du premier. Il établit neuf époques, parmi lesquelles la civilisation grecque, l'invention de l'imprimerie ou les œuvres de Descartes, et il affirme que « ce progrès [celui de la masse des individus qui co-existent dans le même temps sur un espace donné] est soumis aux mêmes lois générales qui s'observent dans le développement individuel de nos facultés [...] » (1795 : 3).

Ainsi, à la suite de la hideuse découverte, le père se plaint car « lui, si beau, si blanc, / noir à présent ! / Ça l'défigure [sic] / Ah ! Quel démon m'a / barbouillé ma / progéniture ? » (6). Poirot ne fait que verbaliser une association qui condamne tout individu appartenant à l'altérité noire, non seulement à une infériorité biologique et/ou sociale, mais aussi à une autre d'ordre physique et moral, les unes servant, de manière réciproque, au renforcement des autres. Le sous-développement moral est expliqué, comme le souligne Becquemont, entre autres par Spencer qui a « assimilé le mal moral à l'inadaptation, et le bien à l'adaptation » (2004 : 98). De l'autre côté, la normativisation esthétique du corps comme signe d'infériorité est encouragée par des courants comme la physiognomonie. Ceux-ci font de la beauté, comprise comme le respect au canon gréco-romain identifié à la description de l'europpéen, et de la laideur, conçue en tant que déviance par rapport à ce canon, des méthodes empiriques, dites scientifiques, participant à cette hiérarchisation.

La hiérarchisation raciale que le XIX^e siècle établit se retrouve également dans la scène 4 (tableau I, acte III) de la même pièce dans laquelle Satanor apparaît, cette fois, sous les traits d'un orang-outan. En premier lieu, il est intéressant de souligner le fait que ce soit Nicomède, seul personnage blanc habitant l'île où a lieu la scène, qui règne parmi les individus autochtones et non pas un de ces personnages qu'il caractérise comme sauvages, mais cependant originaires, eux, du pays. De ce fait, Satanor n'a recours à la figure animale que lorsque l'ensemble de la société mise en scène a été déjà rabaissé par rapport aux spectateurs puis au modèle implicite de l'humanité. Ceci se produit concrètement après que le désir avoué de Nicomède de « changer de couleur, [...] comme ça, mes sujets ne me reconnaîtront pas ; je sais bien que je serai noir voilà l'ennui ; » (20-21), soit accompli. Ainsi, Satanor apparaît invariablement, puisque personnification du mal (humain), comme le rebut de l'humanité symbolisé soit par le biais de l'image animale, donc celle du singe, soit à travers le portrait humain du noir. Toutefois, quand apparaît « Satanor, sous la forme d'un Orang-outang [sic] » (20) il le fait en s'identifiant comme Domingue, donc en invoquant sa personnification sous la figure du « nègre » que celle du singe contient. La (dé)gradation naturelle et sociale est donc mise en évidence à travers le rapprochement constant que l'on fait des deux altérités citées avec l'image du diable qui est celle qui fournit aux précédentes leur substance réelle, dans la mesure où le penchant maléfique qu'elle représente est la seule

partie invariable du personnage. En définitive, ce que les procédés analysés visent à transmettre est la fixité et immutabilité de l'infériorité de l'*autre*¹¹¹, animal et/ou humain. Cette position reste invariable alors même que cet (ou ces) *autre(s)* prendrai(en)t des formes multiples et ces formes seraient capables de transformations leur permettant de monter dans la chaîne des êtres dont le sommet est toujours exclusivement réservé aux européens et notamment à leurs élites. Soulignons, également, que l'association démon-noir-singe avance l'idée de la dégénérescence des races dites supérieures par la mixité avec les races jugées inférieures et qui sera notamment abordée, nous le verrons, à travers le concept de l'hybridité et la figure du métis.

La preuve de l'acceptation généralisée de ce courant qui postule en faveur du classement de l'espèce humaine en races et dont les respectifs rapports sont établis en termes hiérarchiques et de soumission nous est fournie par la pièce *La Prise de Maka*. Étienne, son auteur, décide d'inclure parmi les personnages sénégalais le seul singe qui intègre la troupe d'acteurs. Ce groupe de personnages est visuellement différencié des français dans le livret qui les présente en deux colonnes séparées. Notre affirmation première s'explique en raison de la date de la représentation, ainsi que du contexte dans lequel elle s'inscrit, à savoir les commémorations de 1866 ayant eu lieu dans le cadre de la fête nationale pour l'empereur Napoléon III. D'une part, la pièce débute après que le débat racial ait pris plus de force que jamais au sein des sociétés européennes, l'évolutionnisme darwinien ayant déjà vu le jour avec son premier ouvrage *On the Origin of Species*. Cette théorie fournit de nouveaux arguments scientifiques à une pratique discriminative qui, depuis des décennies voire plus, avait été mise en place. De l'autre, l'œuvre s'inscrit dans le cadre des commémorations nationales et impériales qui suivent l'élargissement des colonies françaises de l'Afrique occidentale, notamment celles situées à proximité du Sénégal. Tel qu'il a été analysé au chapitre précédent, l'objectif ultime est autant l'édification de l'identité nationale par opposition aux *autres*,

¹¹¹ Notons, sur ce point, la permanence d'une certaine influence du courant essentialiste puis du fixisme qui, encore en 1885, amène des auteurs comme S. H. S. Maine à affirmer, dans le cadre de sa théorie sociologique, que « l'état normal ou naturel de l'humanité [...] n'est pas l'état progressif ; c'est un état de stabilité et non d'instabilité. L'immobilité de la société est la règle, sa mobilité l'exception » (1895 : 241). Ainsi, et en accord avec l'application de cette affirmation à l'exemple cité, la stabilité étant le propre de l'humanité, le propre de l'altérité serait, également et par analogie, ce qu'elle a de permanent qui n'est autre qu'une essence démoniaque qui matérialise et souligne son infériorité, sinon la menace de la dégénérescence qu'elle matérialise.

que sa louange et celle du régime en vigueur qui ne cherche que sa perpétuation au pouvoir. Le choix de l'auteur est, en définitive, l'exemple palpable de la consolidation de la hiérarchisation de l'humanité, ici totalement intériorisée, que les pièces antérieures mettent en scène et qui vise la légitimation de l'impérialisme comme idéologie dominante, puis la justification d'un colonialisme qui va à l'encontre du sauvage, sinon de l'animal.

En conséquence, la culturisation et l'éducation commencent à s'instaurer, à leur tour, comme des mécanismes opérant directement sur l'évolution humaine, et notamment, sociale. Ainsi, la place capitale acquise par l'instruction au sein du débat est soulignée par les références continuelles qu'il est possible de retrouver dans la majorité des œuvres à l'instruction de personnages animaux et de personnages de l'altérité humaine. C'est en ce sens que, dans la pièce *Bijou*, Nicomède s'écrie « il écrit sur cette roche ! / Ce singe a de l'instruction ! / Ce que c'est que l'éducation ! / O prodige que j'admire ! / Tu charmes mes regards surpris ; / Mes yeux en sont éblouis. / Je vois une bête écrire [...] » (Pixierécourt *et alii.*, 1838 : 20). En ce sens, dans *Jocko*, Fernandez dit de celui-là qu'il « devint [son] élève » (Rochefort & Lurieu, 1825 : 8) ce à quoi Dominique répond « je trouve que vous avez bien de la bonté, monsieur, de faire comme ça l'éducation particulière d'un singe » (9). La même chose se produit quand, dans *Lapeyrouse*, « Alexis lui fait entendre [à Zora] qu'il a appris à ses singes à sauter en cadence » (H***, 1810 : 4) – le mot clé étant ici le verbe apprendre –, mais aussi lorsque « les deux enfans [sic] [fils de la sauvage Zora et de Lapeyrouse] apportent un gros livre, dans lequel on a l'habitude de les faire lire [...] [après quoi,] il [Lapeyrouse] leur donne une leçon de lecture » (5). C'est précisément en termes de culture, comprise comme synonyme de civilisation, que s'articule le transfert de cette hiérarchisation qui va non seulement opérer en régissant les rapports entre « races humaines », donc avec l'altérité, mais qui va également déterminer les relations à l'intérieur même de la société, c'est-à-dire avec un *autre* établi en raison de sa classe.

3.2.3 Hiérarchie de classe : l'organisation sociale reflet de la gradation biologique et raciale de l'homme

La culture s'avère donc un élément capital participant de la hiérarchisation de l'espèce humaine, mais aussi et surtout un concept permettant la transposition, par analogie, de cette catégorisation bien que cette fois appliquée au sein des sociétés européennes. Autrement dit, la culture apparaît, tout comme l'imagination, en tant que notion dérivant de la raison, et par extension, directement associée à l'idée de civilisation (Young, 1995 : 58). L'interchangeabilité ou indéfinition des concepts de civilisation et culture, valable jusqu'à ce que la distinction soit clairement établie à la fin du siècle, permet, comme le souligne Young, « [the] identification of the working class with savages [equally lacking in culture] » (1995 : 56) et, par extension, la « represent[ation of] all classes in quasi-racial terms either as 'savages' or as 'barbarians' » (59). Comme exemple nous citerons la pièce *Les Singes* qui, dès son titre, laisse entrevoir cette identification entre classe sociale, concrètement entre la classe laborieuse, et les singes anthropomorphes comme moyen, par effet d'analogie, de connoter une hiérarchie qui condamne les classes populaires à la base de l'organisation, donc à l'état de domination.

La trame de l'œuvre se constitue, dans l'essentiel, sur l'imitation des modes et des coutumes de la bourgeoisie par les salariés, domestiques et autres travailleurs au service de l'élite, et ceci non seulement dans le but ultime de rechercher une légitimation que seule la position sociale donne, mais aussi de participer, de façon illusoire, au pouvoir qu'elle détient. C'est seulement ainsi qu'il est possible de comprendre cette logique qui est appliquée de façon presque schizophrénique, échelon après échelon, et consistant à la répétition systématique et ininterrompue, aussi bien de pratiques culturelles que des préjugés et stéréotypes envers ceux qui imitent des individus de classe supérieure. C'est ce que montre à la scène 9 le dialogue entre Marteau, le portier de la maison, et Zoé, la première femme de chambre et responsable de la soirée :

ZOE

[...] Ah ! Père Marteau, vous voyez bien que je reçois, il faudra que vous montiez tout à l'heure pour nous servir à table.

MARTEAU

Désolé de vous frustrer, mam'zelle Zoé, mais à l'impossible n'y a pas lieu.

ZOE

Comment ?

MARTEAU

C'est comme j'ai l'honneur de vous dire ; je donne une soirée à ce soir.

[...]

ZOE, à part

Ces individus de la basse classe ont la fureur d'imiter les gens comme il faut...
(Rochefort, Brisset & Lassagne, 1825 : 23-24).

L'infériorité de Marteau est donc le résultat de son inclusion parmi les représentants les plus bas de l'échelle sociale de la pièce. Ceci est confirmé par un maniement relatif de la langue qui reprend, puisque opérant de manière équivalente sur les plans biologique et racial, ce trait avec lequel on caractérise l'infériorité des non-blancs. Cette infériorité serait en effet la conséquence de leur sous-développement ou permanence à un stade évolutif antérieur (par analogie avec les étapes évolutives de l'homme, concrètement, avec celle de l'enfance). C'est donc dans ce contexte que Jacquot, et non un autre personnage, se travestit en singe, ce qui sert d'instrument pour marquer sa marginalité, situation d'exclusion qui est principalement déterminée par trois aspects.

Premièrement, sa marginalité est marquée par son appartenance au peuple, donc aux classes inférieures de la structuration bourgeoise de la société de l'époque. Cette position est délimitée autant par le capital économique que par le capital culturel, c'est-à-dire civilisateur, qui en dernière instance affirme leur respectif degré évolutif ici compris en termes sociaux et non biologiques. En deuxième lieu, Jacquot vient d'être congédié comme « garçon d'bureau surnuméraire/à la Caiss' d'Épargn' [...] » (9). En conséquence, Jacquot est rabaissé encore plus, si cela se peut, dans l'échelle sociale puisque, désormais, sans capital ainsi que sans position sociale quelconque. Finalement, sa caractérisation comme figure peu à peu reléguée aux marges de la société se voit renforcée par le fait que, parmi tous les personnages clés de la trame, il est le seul à ne

pas être invité à la soirée de Zoé qui justifie son expulsion de sa société parce qu'il y aurait « une dispute, des explications devant toute la compagnie, et j'irais me compromettre ainsi ! Jacquot, il n'y faut pas penser ; une première femme de chambre a des ménagements à garder ... » (10). Il est donc possible d'affirmer que la pièce se fonde sur,

Le parallèle établi entre les couches sociales défavorisées et les peuples sauvages [...] [étant un] premier trait de la ressemblance, pour le prolétaire comme pour le sauvage, [que] la vie [soit] à la merci des caprices du hasard, du nomadisme incessant et du vagabondage. Sauvages, les ouvriers le sont par l'incertitude de leur existence [de manière que] la condition ouvrière et le genre de vie qui lui était associé étaient décrits par analogie avec la condition sauvage [...] (Guédron, 2013 : 27-28).

Ainsi, tout au long du XIX^e siècle, au Boulevard, le recours à la représentation animale a pour but de connoter l'existence de liens entre l'espèce animale et toutes ces autres figures humaines qui se constituent en tant qu'altérités du bourgeois blanc, modèle de l'humanité. En conséquence, et étant donné que le singe a été défini comme « une caricature grossière de la figure de l'homme » (Buffon, 1800-1801 : 58), il n'est pas surprenant que parmi tous les animaux, cette figure soit celle qui est requise pour soutenir les arguments utilisés pour la (ou les) hiérarchisation(s) proposée(s) à partir de l'influence des théories transformationnistes et/ou évolutionnistes.

C'est précisément dans cette ligne que s'inscrivent les parallélismes établis dans deux des œuvres analysées entre société humaine et société animale. L'analogie se produit dans la mesure où l'organisation animale se présente elle aussi organisée en rangs ou classes sociales dont les plus bas échelons sont réservés aux classes laborieuses et aux singes respectivement. Or, dans la pièce de *Jocko*, Dominique s'exprime en ce sens lorsqu'il s'écrie, « qui diable voulez-vous qui s'intéresse à un singe... si c'était un ours, ou un éléphant, je ne dis pas... parce que ce sont des bêtes qui occupent un certain rang parmi leurs semblables, mais un sapajou... allons donc » (Rochefort & Lurieu, 1825 : 9). L'image est également reprise dans la scène 5 (cinquième tableau, acte II) de *L'Éléphant de Siam* dans laquelle on assiste au banquet royal de l'éléphant sacré où « l'éléphant mange. [Et] à mesure que les plats ou les corbeilles ont apportés par un singe qui lui sert de domestique, on les remplace » (Laloue, 1861 : 15). L'adjudication

des respectifs rangs sociaux, tant dans le premier que dans le second exemple, vient de la symbolique associée aux animaux cités. Ainsi, dans le cas du singe, les connotations sont, comme on l'a déjà dit, fortement négatives puisque liées à la représentation dégradée de l'homme qui, à son tour, le rabaisse parmi les animaux eux-mêmes. De son côté, et en accord avec Pastoureau (1984), l'ours est, au moins jusqu'au XII^e siècle où il commence à céder sa place prépondérante face au lion, le symbole par excellence de la royauté. Cette connotation est vraisemblablement dominante en Europe, notamment par l'influence celtique, dans la culture de laquelle il est le plus grand des animaux, et par extension, le roi des forêts qu'il habite. À son tour, l'éléphant est également utilisé comme signe connotatif du pouvoir royal, d'autant plus que dans les cultures asiatiques il est le véhicule privilégié par les monarques, mais aussi associé au divin à travers des figures comme Ganesh (Tresidder, 2008 : 56). Dans les deux cas, c'est la grandeur des animaux face au reste des espèces, qui leur octroie de manière systématique, intrinsèque et exclusive, une force dominatrice qui les assimile directement aux figures humaines de pouvoir. En définitive, ce que les analogies relèvent est la sous-jacente défense de la domination européenne et bourgeoise, ainsi que de son organisation sociale asymétrique. Ces associations récurrentes défendent par extension, le maintien du *statu quo* ce qui permet aux élites de retenir un pouvoir qu'elles cherchent à perpétuer en argumentant qu'il s'agit du simple résultat des lois naturelles qui échappent à leur contrôle et s'imposent d'elles-mêmes.

3.3 Mixité *versus* pureté : la question de l'hybridité

Dans cette dernière partie nous nous pencherons sur le thème de la mixité raciale, l'une des principales conséquences de l'avènement et généralisation des idées en rapport avec le transformisme puis de leur ultérieure transposition sur le plan social. En ce sens, la question de l'hybridation s'avère cruciale, aussi bien dans la détermination des rapports homme-animal que dans l'établissement du nouveau paradigme régissant désormais les relations entre les hommes eux-mêmes. Ainsi, deux courants opposés, à savoir le polygénisme et le monogénisme chacun relié à l'une des deux théories majoritaires du XIX^e siècle sur l'histoire de la vie (fixisme et transformisme) sont clés sur ce point. D'une manière générale, bien que comme ailleurs des exceptions puissent être constatées, les scientifiques se rattachant aux thèses de Cuvier, ainsi que le paléontologue lui-même, optent pour la défense du monogénisme, tandis que ceux qui adhèrent aux idées lamarckiennes se penchent vers le polygénisme. Cependant, de même que le transformisme gagne progressivement de plus en plus d'adeptes parmi les hommes de sciences, ainsi que parmi la population française du XIX^e, le polygénisme connaît le même sort. Ceci s'explique du fait que, tel que Young le remarque, le « polygenism had come to be widely regarded as the modern scientific view opposed to the traditional Biblical orthodoxy » (1995 : 47). De ce fait, le nombre de partisans de ce courant augmente peu à peu, arrivant même à forcer les monogénistes à faire des concessions. Celles-ci se traduisent principalement dans la reconnaissance de variétés composant l'espèce *homo sapiens*. En effet, ceci permet de légitimer une organisation et des rapports sociaux fondés sur l'inégalité des actants compromis.

En postulant l'unité de l'homme, le monogénisme rejoint tant le récit biblique que le créationnisme, qui proposent eux-aussi, une seule origine de l'humanité qui serait nettement séparée de celle des autres espèces animales. L'inclusion de l'être humain dans l'ordre des primates, proposée un siècle plus tôt par Linné, aboutit à la recherche d'alternatives permettant que l'homme regagne, face à l'avancée du transformisme, une spécificité propre en cours de disparition. À cet effet, la proposition des ordres

quadrumane et biman rend possible que, tout en pouvant être considéré comme primate, l'homme maintienne sa singularité. Cette dernière, qui se reflète dans le domaine biológico-anatomique, est ainsi donnée par sa position verticale et donc bipède. En conséquence, face à toutes les espèces animales intégrant l'ordre des primates quadrumanes se trouve, seule et isolée, l'espèce humaine unique à compter parmi les primates bimanés. La classification érigée suppose, en dernière instance, la négation du lien profond qui unit le simien à l'humain, consolidant l'explication discontinue du vivant proposée par le fixisme, ainsi que l'unité de l'espèce. De son côté, le polygénisme, en acceptant l'explication transformiste du vivant, soutient l'hétérogénéité de l'espèce humaine. La multiplicité actuelle de groupes humains est donc justifiée dans la mesure où des êtres ou ancêtres distincts auraient pu aboutir, par le biais de l'action de l'évolution, à la consolidation de différences entre les uns et les autres¹¹². En ce sens, le fait de plaider en faveur de la continuité du vivant, rapprochant irrémédiablement l'homme du singe, coupe tout espoir pour l'homme de maintenir son identité unique par rapport à l'ensemble des espèces animales. L'homme, notamment le blanc, est alors obligé de chercher cette distinction au sein des autres humains. C'est donc cette prémisse initiale qui permet, nous l'avons vu, de hiérarchiser l'être humain, puisque l'acceptation d'origines diverses rend plus aisément possible l'établissement de relations asymétriques qui émanent de cet écart biologique.

En conséquence, l'hybridité permet de se questionner, sur un plan biologique, sur le devenir de l'espèce humaine. Cette réflexion se fait à travers la mise en scène de la possibilité d'un renversement du procès évolutif, alors converti en involutif. En effet dans la mesure où la mixité homme-singe rapproche progressivement le premier du second, ceci suppose une dégradation de l'humanité qui retrouverait ainsi ses origines animales. À cet égard, bien que le lamarckisme se fonde essentiellement sur l'idée d'un

¹¹² Ceci s'explique dans la mesure où le transformisme défend « la superposition des deux dimensions, synchronique et diachronique, [ce qui] entraîne une identité entre les formes fossiles et les formes actuelles, mais au même temps leur (possible) différence du fait de leur origine différente. Pour prendre un exemple très simple [...] : les reptiles actuels auront (à peu près) les mêmes formes que les reptiles fossiles, mais ils ne seront pas la simple continuation inchangée de ceux-ci ; ils proviendront des poissons contemporains des reptiles fossiles, tandis que les descendants des reptiles fossiles seront maintenant les mammifères ; du fait de cette différence d'origine, les reptiles actuels pourront donc être différents des reptiles anciens, tout en ayant globalement la même organisation » (Pichot, 1993 : 658). C'est donc sur cette thèse que, par analogie, les polygénistes adhérant au transformisme expliquent les origines diverses des différentes « races humaines », s'opposant, notamment, à l'idée d'une origine unique de l'espèce humaine qui est fortement liée aux postulats les plus traditionnels du fixisme et du catholicisme.

transformisme complexifiant et ascensionnel, tel que Grimoult le souligne, « l'évolution, pour Lamarck, n'est d'ailleurs pas forcément progressive, elle peut aussi être régressive » (2001 : 49). C'est précisément par le biais de ce processus de dégradation ou d'atrophie que le naturaliste explique, dans un de ses plus fameux exemples, la cécité de la taupe. Deuxièmement, la figure du métis comme figure paradigmatique du mélange de deux races différentes d'hommes implique non seulement la démonstration ou réfutation du polygénisme et du monogénisme respectivement, mais aussi le soutien d'une idéologie comme l'impérialiste qui fait de la différence (de droits, de pouvoir, de statut, etc.) son fondement. Finalement, la mixité sera également considérée dans son penchant social, c'est-à-dire en rapport avec l'organisation bourgeoise de la société, comme dangereuse vis-à-vis de la hiérarchie de classe qui régit la structure et qui garantit la supériorité des élites au pouvoir. Cette supériorité est donnée entre autres, grâce à la subjugation des *autres* rangs sociaux ainsi que de tous ceux qui en sont exclus (classes populaires, malades, « monstres », etc.). En définitive, ce que les deux images mettent en lumière est que l'enjeu majeur du siècle est la volonté d'établir une identité nationale, sociale, individuelle, etc. Cette poursuite devient presque obsessionnelle à cause du contexte historique, culturel, politique et social profondément changeant et qui procède par :

Une répartition binaire de la société et des hommes : d'un côté les uns et de l'autre les autres, les injustes et les justes, les maîtres et ceux qui leur sont soumis, les riches et les pauvres, les puissants et ceux qui n'ont que leurs bras, les envahisseurs des terres et ceux qui tremblent devant eux, les despotes et le peuple qui gronde, les gens de la loi présente et ceux de la patrie future (Foucault, 2012 : s/n).

3.3.1 Le mythe de l'accouplement entre humains et singes ou le danger de la dégénérescence animale

La première des figurations de l'hybridité qui sera abordée est celle qui prévoit la dégénérescence humaine par l'animal. Ainsi, en accord avec Snigurowicz, « the idea of a 'man'-monkey intermediary, and explicitly conjured up images referring to human simian hybridity, with the allusion to sex and love between apes and humans be a major

theme » (1999 : 69-70). Le danger de la dégradation de l'humain réside dans la possibilité d'une descendance issue du mélange d'espèces ce qui ferait de celui-là un homme dans la même mesure qu'animal. L'éclosion du débat qui surgit après les premières thèses (pré)évolutionnistes peut être relevée dans la scène 14 de la pièce *Les Singes ou La Parade dans le salon*, dans laquelle Narcisse dit :

NARCISSE

L'animal vient de me dire à l'oreille qu'il trouve ces dames également pourvues par la nature de tous les agrémens [sic] faits pour flatter le goût des connaisseurs. [...] Ceci ne me surprend pas. L'animal aime prodigieusement le beau sexe; ... et je suis sûr que, si je ne le retenais pas, il serait capable de saisir toutes les fleurs de cette jardinière et de s'élancer sur l'aimable société pour y effeuiller des roses devant ces dames, à la vue d'un chacun (Rochefort, Brisset & Lassagne, 1825 : 31).

L'exemple met au premier plan la possibilité, seulement estompée par la bienséance que les normes sociales imposent, d'un accouplement entre une ou des figure(s) humaine(s) et une autre animale. Une telle rencontre entre cette aimable société que Narcisse évoque et la bestialité représentée par Jacquot, sous son identité simiesque, introduit une rupture radicale avec les principes et normes alors en vigueur. Se situant hors de ceux-là, la relation sexuelle entre singe et femme entraînerait irrémédiablement leur brouillage, sinon leur disparition. La figure liminaire de l'homme-singe, qui serait le résultat de cette union, est donc la matérialisation de l'inefficacité des catégories qui définissent leurs identités respectives puisque l'être émergent serait, à la fois, l'une (singe) et l'autre (homme), sans réellement être rien de tout cela. Ainsi, cette liaison ou sa possibilité souligne l'anxiété ressentie par la société française du XIX^e siècle, qui voit comme les préceptes et règles qui ont régi jusqu'alors leur réalité, biologique et/ou sociale, s'effondrent face au surgissement d'un nouvel ordre. L'avènement de la Révolution, ainsi que des théories évolutionnistes, sont quelques-uns de ces événements qui détrônent le mode de vie que depuis trois siècles l'Ancien Régime a mis en place, menaçant, en conséquence, le *statu quo* en faveur du désordre apporté par la société émergente¹¹³. Il est donc possible de relever un parallélisme, sinon réciprocity, qui,

¹¹³ Notons à cet égard que les idées de désordre et chaos sont, comme il a été antérieurement démontré, connotatives et caractéristiques de l'état primitif, autant de l'altérité que de ses respectives sociétés. Ainsi, il n'est donc pas surprenant que, par influence de théories comme celles de la dégénérescence, répandues

comme le dit Snigurowicz, a pour conséquence que « the perceived breakdown in socio-political categories [...] was mirrored by ‘dissolving’ biological boundaries » (1999 : 75). En tenant compte du fait que la France, tout comme les autres pays européens de cette période, est en train de se constituer en tant qu’État-nation, avec pour conséquence la nécessaire construction d’une identité nationale clairement délimitée par des traits et caractères stables dans lesquels la société peut se reconnaître, l’hybride met en évidence la perturbation que suppose l’inclassable et l’indéfinissable.

De même, la mixité humain-singe met au premier plan le débat de la dégénérescence de l’homme car « s’il entérinait la parenté avec le primate, l’Homme s’exposerait au danger de la régression et de la dégénérescence, à la perte de la rationalité et au retour à l’animalité que l’on pense observer chez les ‘primitifs’ » (Herzfeld, 2012 : s/n). L’argument est développé sur la constatation, sinon extrapolation, que le retour à l’état sauvage de certains groupes concrets d’animaux domestiques, notamment chevaux et chiens, implique une transformation de certains de ces caractères acquis par l’influence humaine, voire par leur civilisation¹¹⁴. Cette théorie est également soutenue, puis notamment répandue par le courant monogéniste qui, en admettant une origine unique de l’humanité et devant donner une réponse à l’évidente variété de l’espèce, propose la thèse de la dégénérescence.

À cet effet, certains des passages composant la singerie *Les Deux Jockos* et qui reprennent la mise en scène d’un couple formé par les deux espèces, l’humaine et l’animale, sont également révélateurs. Construite autour du travestissement de Tremplin qui prend la forme d’un Jocko pour se rapprocher de son aimée Joséphine, la trame propose la possibilité latente d’une relation entre ce « singe amoureux » (Lurieu,

entre autres par Maistre, et qui « se fondent sur l’existence initiale d’un état social assez avancé et même parfait ; de là, suivant quelques-uns, il se serait produit une bifurcation ; une partie de l’espèce humaine aurait rétrogradé et abouti à la sauvagerie, le reste aurait progressé vers la civilisation » (De Greef, 1895: 204), la société voit dans l’instabilité et désorganisations surgies après les successives révolutions, la menace de la dégradation d’une nation qui, au fur et à mesure, perd progressivement son pouvoir, cessant, peu à peu, d’être le phare de la civilisation en Europe.

¹¹⁴ Sur ce point, nous citerons à titre d’exemple le *Rapport fait à l’Académie des Sciences sur un mémoire de M. Roulin, ayant pour titre: Sur quelques changements observés dans les animaux domestiques transportés de l’ancien monde dans le nouveau continent* (1828) rédigé par Geoffroy de Saint-Hilaire et dans lequel il analyse les mutations subies par des chiens et chevaux retournés à l’état sauvage, parmi lesquelles ressortent: l’uniformisation du pelage, le redressement des oreilles, une plus grande agilité, etc.

d'Artois & d'Allarde, 1825 : 20) et la jeune femme. L'attraction de l'un pour l'autre est condensée par Blancbec, apprenti à la ménagerie des oncles de Joséphine (le couple Gautard), dans une chanson qu'il présente à Bernard, prétendu de cette dernière :

BLANCBEC

Devant elle il s'[sic]à genoux,
À tout le monde il la préfère,
Il fait tout c'[sic] qu'il peut pour lui plaire.

BERNARD

Il doit même en être jaloux !

BLANCBEC

De son côté faut voir mam'selle [sic] ;
Ell' [sic] le choie, et j'[sic] gage entre nous,
Qu'elle aim'rait [sic] mieux avoir près d'elle,
Un homm'[sic] comm'[sic] lui qu'un sing'[sic] comm'[sic] vous.

(Il se reprend.)

Un sing'[sic] comm'[sic] lui qu'un homm' [sic] comm'[sic] vous (Lurieu, d'Artois & d'Allarde, 1825 : 22).

L'erreur de Blancbec qui traite Bernard de singe, et sa correction postérieure, ne font que souligner la préoccupation sur une dégénérescence de l'humain par l'animal à laquelle précède, tout comme dans la chanson elle-même, l'union femme-singe. Toutefois, la scène reste mitigée par le fait qu'ici l'animal renferme un homme. Ce dernier serait donc l'identité ultime de ce personnage double de Tremplin-Jocko. Ainsi, le dévoilement de l'humain met définitivement fin au danger de l'involution car « [...] le masque tombe, l'homme reste, et le Jocko s'évanouit » (30). La pièce conclut avec une prééminence de l'homme sur le reste des formes du vivant que monsieur Gautard lui-même avait affirmée quelques scènes auparavant en admettant « [qu'] on croirait, à le voir, que le singe n'est qu'une espèce d'homme abâtardi » (11). Ceci uni à la disparition du Jocko en faveur de Tremplin, donc du singe en faveur de la forme humaine, l'œuvre permet de confirmer que « the pure origin of man was the white male

– that universal mean and measure of all things – and that all other forms were a deterioration from this ideal » (Young, 1995 : 101).

Ainsi, la possibilité de regagner un état évolutif antérieur que représente le retour à l'animalité ne fait que mettre en lumière l'inquiétude réelle et sous-jacente. D'une part celle de la perte de la supériorité humaine face à l'animale, domination que les pièces transmettent parfaitement par le biais des exercices de domptage. De l'autre, et surtout, la perte de l'hégémonie de l'européen blanc face aux *autres*. En conséquence, le surgissement d'individus comme l'homme-singe, dont l'essence, variable et multiple car mixte ne se raccorde pas aux schémas proposés, brise la logique binaire à laquelle nous nous sommes antérieurement référés. De son côté, ceci pourrait mener au questionnement même de l'impérialisme comme système idéologique, comme voie privilégiée pour les rapports avec l'altérité. En ce sens, et étant donné l'identification récurrente entre altérité et animalité, il serait possible d'affirmer que ce que cette figure menace est, en dernière instance, toute l'organisation coloniale qui différencie, biologiquement mais aussi juridiquement, le blanc du noir garantissant, de ce fait, l'exploitation du second par le premier.

3.3.2 La dégradation de l'homme blanc par la négritude : la menace latente de la dégénérescence raciale dans les couples mixtes

Dans le cas des métis, le problème relève de la catégorie que, désormais, l'on doit leur assigner. En effet, leur identité est composée à la fois de celle de leur parent blanc et de celle de leur parent noir. Doit-on alors les classer avec les groupes dominants ou les groupes dominés ? Et de là, quels droits l'État va-t-il leur reconnaître ou leur nier ? Le rapport avec l'animal doit donc être cherché dans l'implicite et le symbolique et non dans la présence explicite sur scène des figures animales, la notion d'animalité à laquelle elles renvoient étant toutefois l'élément clé d'ancrage du discours sur les dangers de la mixité raciale. À cet effet, un des meilleurs exemples à propos de la figure de l'hybride, ainsi que des débats et implications dérivant de cette mixité entre races nous est fourni par la pièce de *Lapeyrouse*. Celle-ci, notamment dans ces derniers

épisodes, met en scène la partition, la dislocation, sinon disparition identitaire, subie par le métis.

Arrivé sur une île perdue et ne sachant pas s'il va retrouver la France et sa famille, Lapeyrouse construit, sans pour autant oublier ceux qui sont absents, une nouvelle « famille » avec l'indigène Zora. Deux enfants, comme les deux identités, l'européenne et l'indigène qui les constituent, sont issus de cette union qui durera jusqu'au débarquement, inattendu mais célébré, de sa famille française qui entraînera leur séparation définitive. Face à son imminent départ, Lapeyrouse, son épouse, Zora et Karoubé, sauvage devenu le nouveau compagnon de Zora, « consent[ent] enfin au partage » (H***, 1810: 15) des enfants. D'une part, il est intéressant de souligner le dédoublement de la descendance hybride face à l'unité d'une progéniture dont l'identité est également unique et qui est matérialisée dans le seul enfant qui compose la famille Lapeyrouse. Ainsi, la dualité des premiers finit dans l'œuvre par les diviser voire les démembrer physiquement, traduisant de ce fait l'indéfinition caractéristique de ceux que la société exclut faute d'identité claire permettant leur catégorisation. En conséquence, la décision prise par les deux couples de partager les enfants issus d'une union qui semblerait plutôt être la matérialisation de la fascination et du désir éprouvés envers l'altérité féminine (symbole de passion et de luxure) ne fait que mettre en scène l'ambiguïté du liminaire qui, comme eux, appartient simultanément aux deux mondes vers lesquels on les entraîne. Ainsi, ce que la fin de la pièce met en lumière par le biais de la réorganisation, en termes raciales et sociaux, des partenaires ainsi que de leurs enfants, est la nécessité de retrouver un ordre que la liaison mixte de Lapeyrouse et Zora brouille, la pertinence de rétablir la stabilité que leur union questionne¹¹⁵.

Suite précisément à cette inconsistance intrinsèque à l'être hybride, certaines fois, tout comme Thomas (2000 :199) affirme, la valeur culturelle de sa nature mixte ne

¹¹⁵ Notons la défense sous-jacente du mariage en tant qu'un des principaux piliers à partir desquels se construit la société bourgeoise dans la mesure où cette institution, dès lors devenue une alliance autant entre époux qu'entre familles, permet ainsi la promotion sociale des conjoints. De ce fait, l'union momentanée de Lapeyrouse, et son ultérieur retour au foyer familial, s'inscrivent dans la ligne des vaudevilles qui inondent le Boulevard et qui mettent en scène la réalité matrimoniale de l'époque, à savoir, l'habitude des amants et amantes qui, cependant, n'entraînent jamais la dissolution du couple plutôt formé sur des ambitions économique-sociales que sur le plan sentimental. En définitive, et comme le dit Demailly qui suit en cela Wright (1994), la pièce prouve « que la civilisation occidentale s'est orientée vers une monogamie officielle, laissant libre cours à une polygamie officieuse » (2008 : 85).

reflète pas toujours une identité également mixte, mais, *a contrario*, l'absence d'identité. Tel est le cas lorsque, tout au long de l'œuvre, le petit européen est désigné, par rapport au navigateur, comme « son fils » (H***, 1810 : 9), tandis que les descendants que Lapeyrouse a eu avec Zora sont, tout simplement considérés étant « les enfans [sic] » (6). Cette négation de la paternité aboutit, inévitablement, à la négation de l'identité dominante pour des fils « [...] [who] represent the danger of invasion by the Other that becomes possible, even probable, when the Empire's national identity is dismantled by hybridity » (Harper, 2014 : 34). Finalement, ceci, avec le fait qu'à aucun moment l'auteur ne s'autorise à parler de Zora en tant qu'épouse de Lapeyrouse, titre ou qualité qui même au début de la pièce est réservé à la française, laisse entrevoir que la situation est jugée, dès le commencement même, comme extraordinaire voire hors norme. Par ailleurs, elle permet d'envisager un dénouement de type mélodramatique rejoignant la situation initiale et idéale qui n'est autre que le réaménagement racial auquel nous nous sommes référés.

C'est dans cette même ligne que s'inscrit la pièce de *Jocko* dans laquelle on présente l'europpéen Dominique épris de la beauté de Cora, native des lieux et par conséquence indigène, puis le refus de Pédro, père du premier, face à une union qui engendrerait la dégradation de sa race. C'est ainsi que Pédro reproche à son fils que « ah ! Par exemple, c'est un peu fort ; je t'ai peut-être fait venir tout exprès de Lisbonne pour tomber subitement amoureux de cette petite Brésilienne » (Rochefort & Lurieu, 1825 : 5), et lui fait savoir que :

Si j'ai suivi le seigneur Fernandez en ces lieux, si j'ai consenti à me mettre à la tête de ses esclaves, si je t'ai associé à mes fonctions dans la surveillance des propriétés de notre maître, je n'ai pas oublié et je n'oublierai jamais la distance qu'il y a entre nous autres Européens, et les naturels de ce pays... Il faut montrer de la fierté, mon cher Dominique, entends-tu bien, mon garçon... je sais bien que nous ne sommes presque pas grand' chose [sic], que nous ne sommes rien, mais il faut tenir notre rang (5-6).

D'une part, la différenciation établie par Pédro prend pour fondement les origines européennes de l'un et les brésiliennes de l'autre ce qui renvoie, en dernière instance, à la confrontation, qui dans la deuxième intervention devient explicite, entre européen et indigène ou, en d'autres mots, entre civilisation et sauvagerie, entre dominant et

dominée. La stratégie est donc de se focaliser, en premier lieu, sur l'espace infranchissable entre Dominique et Cora, une distance qui s'explique uniquement en termes de race et qui se constitue en tant qu'argument d'autorité pour interdire toute sorte de rapprochement entre eux. À l'inverse, comme Pédro lui-même signale, cela détériorerait leur situation et rabaisserait leur position à l'égard de l'organisation hiérarchique qui, dans ce cas, leur est favorable par le biais de la dégénérescence raciale que symbolise l'union de couples mixtes.

Or, les pièces analysées soulignent, par la mise en scène de la menace latente de la dégradation des blancs par l'accouplement avec des races *autres*, l'association préalablement établie entre l'altérité et l'animalité, cette dernière devenue caractéristique définissante voire constitutive de la première. En conséquence, si l'identité *autre* est constituée à partir de l'axe de l'animalité, dans les multiples figurations qui vont du « bon sauvage » jusqu'à l'animal en passant par le barbare, le rapprochement avec l'altérité signifie qu'on retrouve l'essence animale. Située dans le passé de l'humanité, rencontrer l'animalité que le progrès civilisateur a devancé suppose de renverser le processus évolutif qui a fait de l'homme blanc le modèle implicite de l'humain. En définitive, ce que l'union interracial met en danger est l'organisation raciale des sociétés, ou encore l'impérialisme et le colonialisme français, en questionnant directement les fondements d'un tel classement hiérarchique qui s'avère déficitaire face à la réalité de l'hybridisme.

3.3.3 De l'union entre classes et autres « monstres » : le risque de la détérioration du bourgeois

Par rapport à la question de l'hybridité dans sa dimension sociale, donc celle qui renferme la dégradation des classes supérieures par les inférieures, celle-ci est fondée sur l'analogie. En effet, par le biais de ce mécanisme la classification des races se transfère puis s'applique en termes de classe. À cet égard, les similitudes entre ce que le XIX^e siècle dénomme « races inférieures » et « classes inférieures », à savoir tous ces *autres* qui ne sont ou n'appartiennent ni au groupe des blancs ni à celui des élites, se fait à partir d'un glissement sémantique entre le concept de civilisation et celui de culture.

Cet échange est favorisé par les travaux d'auteurs comme Gobineau, Renan ou les frères Thierry. Ainsi,

As the defining feature of whiteness, civilization merged with its quasi-synonym 'cultivation', and thus the scale of difference which separated the white from the other races was quickly extended so that culture became the defining feature of the upper and middle classes. It thus marked out their differences from the working classes (Young, 1995: 95).

Au cours du XIX^e siècle, on assiste donc à la mise en équivalence de l'état de non civilisation et de celui de non culture ce qui permet, à son tour, d'assimiler sauvagerie à inculture, et par extension d'associer l'indigène aux classes laborieuses. Sur ce point, l'exemple paradigmatique nous est fourni par la pièce de *Jocko* et plus concrètement par le couple Cora-Dominique. Ainsi, le personnage de Cora se présente en tant que synthèse, agglutinant dans sa personne en même temps une infériorité raciale précédemment analysée et une autre sociale. Cette double hiérarchisation, sinon triple en raison de la subordination femme-homme, multiplie le rabaissement que l'on fait de l'altérité, et la rend indigne de se marier avec Dominique par son origine et son statut social.

Immergés dans un contexte typiquement colonial qui est celui de la plantation de riz que Fernandez possède au Brésil pour en faire le commerce, la stratification raciale se mélange avec la sociale qui s'enrichit de tous ceux qui, comme Cora, non seulement sont inférieurs par leur origine mais aussi par un statut qui les relègue au-dessous des dernières classes qui constituent la structure de la société occidentale. De ce fait, bien que Pedro reconnaisse « je sais bien que nous ne sommes presque pas grand' chose [sic], que nous ne sommes rien » (Rocheport & Lurieu, 1825 : 6), par opposition à leur maître Fernandez qui s'affirme comme le représentant de l'élite bourgeoise, ils sont malgré tout européens. La différence reste capitale d'autant plus que, dans un tel contexte, ceci se traduirait dans la reconnaissance ou non de droits, ici notamment celui de citoyenneté, qui de ce fait sont automatiquement niés à Cora. Subséquemment, la classification raciale de Cora parmi les échelons les plus bas entraîne, comme conséquence directe, son inclusion à des rangs sociaux qui se situent sous les classes laborieuses qui habituellement occupent la base de la hiérarchie des sociétés

occidentales, et vice-versa. En définitive, ce qui est possible d'inférer à partir de la réitérative dévalorisation, sinon dégradation, de l'altérité est :

The anxiety over social and ethnic blending in the geographic frontier made it an ideal space upon which the [...] [boulevard theatre] could introduce the hybrid monster who desired nothing other than to violate and pollute the cynosure English [and/or French] consciousness (Harper, 2014: 9).

Sur un plan plus nettement social, nous trouvons le triangle amoureux formé par Joséphine, Tremplin et Bernard, trame composant la pièce *Les Deux Jockos* et qui repose directement sur les restrictions imposées par la hiérarchisation de la société bourgeoise de l'époque qui privilégie les unions entre des personnes appartenant au même rang social. De ce fait, la profession artistique de Tremplin qui est danseur à Paris semble le discréditer comme futur mari d'une petite bourgeoise comme Joséphine qui devrait, ou du moins ainsi le pensent ses oncles Gautard, s'unir à quelqu'un qui puisse assurer, voire améliorer, son statut. La préoccupation pour garantir la promotion sociale par le biais du mariage est donc exprimée par l'époux Gautard lorsqu'il s'écrie « Diable de femme ! Qui aime mieux le talent que l'argent : elle n'est pas encore à la hauteur du siècle, celle-là... Certainement on n'a pas tort d'avoir du talent... mais on a raison d'avoir de l'argent » (Lurieu, d'Artois & d'Allarde, 1825 : 14). Il arrive la même chose qu'avec le cas de Jacquot dans *La Parade dans le salon*. L'infériorité dans l'échelle sociale de Tremplin se visualise dans son travestissement simiesque qui permet de connoter, à travers l'animalisation des personnages, sa primitivité, sinon sauvagerie, par rapport à l'élite bourgeoise. Tel que Gautard le relève, l'insécurité professionnelle de la classe laborieuse, accentuée dans le cas des artistes qui depuis longtemps sont associés à des vies nomades et itinérantes fruit des obligations du travail, rend impossible la formation d'un couple hybride, bourgeois-ouvrier. En effet, celui-ci est interprété comme une menace directe au statut social du premier qui serait automatiquement détérioré, voire dégradé.

Le capital économique ayant été établi comme le nouvel élément hiérarchisant de la société bourgeoise, et ce notamment à partir son industrialisation accélérée et généralisée, ce sera à la disparition de la dot de Bernard, ce qui suppose son retour à un état ou stade social antérieur et par extension inférieur, que la situation se renverse et

devient favorable aux projets de Joséphine et Tremplin. Outrés par les insinuations du marchand qui affirme qu'il a été dévalorisé chez le couple Gautard, l'époux décide, en cohérence avec son argumentation première, de ne plus marier sa nièce, qui « attendra qu'il se présente un autre parti » (Lurieu, d'Artois & d'Allarde, 1825 : 30), mettant en lumière que :

At every turn, the crumbling conceptual boundaries of biological order or the idea of species mutability (transformism) that menaced the hierarchical rungs of the Great Chain of Being, the human-ape hybridity implicit in transformism, and the increasingly fluid boundaries that defined human races, groups, and sexes — threatened to overturn the socio-political status quo. While the working classes may have been threatening sexual and political subversion, and while depopulation and women's rights were threatening gender roles and national "health," the ontological disorder manifested in the French social imaginary was countered by a rigidification of bourgeois social constructs and intensified biological determinism (Snigurowicz, 1999 : 81).

Dans ce cas, un déterminisme biologique qui se traduit et se manifeste dans la classe sociale. Autrement dit, le rang est le résultat d'une infériorité biologique qui, dans la pièce ainsi que dans la société française du XIX^e, s'avère un puissant argument de légitimation *ad hoc*, d'autant plus qu'après l'implantation du système industriel et capitaliste l'ascension et promotion sociales sont devenues une réalité. Ainsi, Tremplin rencontre son humanité lorsqu'il cesse d'être une menace, ou du moins pas plus que Bernard, et pour Joséphine et pour la famille Gautard. Le changement des rôles est précisément représenté par le passage de la figure et/ou essence animale du premier au second. De ce fait, pendant que pour Tremplin « [...] le masque tombe, l'homme reste, et le Jocko s'évanouit » (Lurieu, d'Artois & d'Allarde, 1825 : 30), tout ceci dans la mesure où l'oncle Gautard a considéré la mise en marche d'une future école dramatique dirigée par Tremplin et qui fera leur succès économique et par conséquent social, Bernard est imité par les petits singes de la ménagerie soulignant leur rapprochement réciproque. Il est donc possible d'avertir que, tour à tour, les deux candidats pour épouser Joséphine sont acceptés uniquement lorsque leur position sociale est, au moins, équivalente à celle de Joséphine, ce qui éviterait tout mélange introduisant une trop grande hétérogénéité sociale. En définitive, ce qui est ici estompé est la possibilité de la dégénérescence d'une élite bourgeoise qui se verrait rabaisée par une union qui les

ferait retrouver une position inférieure, ou antérieure, dans le processus d'évolution et de développement social.

Avant de conclure, force est de noter que parmi les exemples se focalisant sur les conséquences que l'hybridité aurait aussi bien au niveau racial que social, une exception reste dans la pièce de *Lapeyrouse*. Dans cette dernière, la mixité n'est pas uniquement une inquiétude qui cependant n'arrive pas à culminer mais, au contraire, elle se réalise pleinement et explicitement. Toutefois, il faut tenir compte que la situation considérée comme aberrante, puisque agissant contre la norme, est finalement corrigée. Également remarquables sont le reste des cas où l'hybridation, perçue comme déstabilisatrice et dégradante, ne finit jamais par se matérialiser. En conséquence, il est possible de confirmer la participation du théâtre de boulevard dans la transmission et consolidation des principes normatifs de la société bourgeoise dix-neuviémiste qui voit dans la mixité de races non un mélange mais un brouillage qui met directement en question le pouvoir que les élites détiennent, et leur supériorité biologique, sociale et même physique.

Finalement, nous aborderons tous ces *autres* marginaux et marginalisés par l'organisation bourgeoise. Ceux-ci sont rejetés, notamment dans le cas des phénomènes ou *lusus naturae* (alors dits infirmes), donc des individus avec des déviations congénitales, par leur courante identification avec l'animalité. Comme le constate Ignacio Ramos-Gay (2015b), ils sont alors définis par la notion d'abject qui les associe à l'animal, surgissant de ce fait de nombreux acteurs-animaux. La Vénus Hottentote¹¹⁶, les hommes-éléphants, les nains, les géants, les homme-singes ou les femmes barbues sont déjà requis dans l'industrie du spectacle de la première moitié du XIX^e siècle. Se produisant aux foires, cirques, exhibitions ethnographiques ou zoologiques humains, l'apogée des exhibitions autour du corps biopolitiquement non canonique arrive cependant avec les « freaks shows » de la seconde moitié du siècle. La confirmation de la corporalité normative se fait, grâce à ces *autres* dont les traits physiques l'associent à

¹¹⁶ Saartije Baartman est un des exemples les plus connus concernant l'exhibition d'humains dont leur physionomie ne se rapporte pas aux codes et modèles européens alors établis comme étant la norme. Cette femme khoïsan atteinte de stéatopygie, c'est-à-dire d'une hypertrophie des hanches, quitte son Afrique natale pour être exhibée premier en Grande Bretagne puis dans toute l'Europe, et plus spécialement en France où elle meurt en 1815. La Vénus Hottentote, surnom avec lequel on la connaît dans l'ancien continent, est ainsi exposée comme phénomène, mais aussi observé par Georges Cuvier ou Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire pour leurs études, devenant également objet d'étude scientifique.

l'animal, par le contraire de soi. Ceci permet en dernière instance de renforcer l'esthétique imposée par la classe dominante, c'est-à-dire, par la bourgeoisie.

Encore une fois émerge une forme hybride qui de nouveau reste hors des catégorisations et classifications. Ainsi, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire est le premier à distinguer clairement entre anomalie, comprise comme « toute déviation du type spécifique, ou en d'autres termes, toute particularité organique que présente un individu, comparé à la grande majorité des individus de son espèce, de son âge et de son sexe » (1837 : 11), et monstruosité ou déviation congénitale. Cette dernière serait, *grosso modo*, une anomalie très grave rendant difficile ou impossible l'accomplissement d'une quelconque fonction. La monstruosité est donc définie comme étant le résultat, comme le dit Louis Guinard dans son *Précis de tératologie* de 1893, « [d']arrêts de développement [...] ils consistent, essentiellement, en une persistance d'un état embryonnaire [...] » (1893: 43). En conséquence, le lien entre l'hybride et le « monstre », c'est-à-dire du corps non normatif, s'établit par un sous-développement dans l'ordre du biologique. Ainsi, pendant la première moitié du siècle et même après, pour la bourgeoisie, cette prétendue infériorité biologique aboutit à une autre qui opère sur le plan du social et qui les confine en dehors de toute structure. L'exclusion se produit dans la mesure où tous les deux transgressent les catégories sociales et biologiques, allant, en définitive, à l'encontre de l'ordre et l'équilibre que la société préconise.

Pour ce faire nous aurons recours à la pièce de *Bijou* dans laquelle, et de manière parallèle aux transformations déjà citées, Satanor apparaît à la scène 15 Acte I sous la forme d'un nain qui, vu par Nicomède, en parle en ces termes :

À la garde ! À la garde ! Qu'est-ce que c'est que ce monstre-là ? Grâce ! Grâce ! Ne me faites pas de mal. (*Il se jette à plat ventre ; Satanor se met à danser ; au bout de quelque temps, Nicomède risque de lever la tête.*) Tiens, tiens, a-t-on jamais vu !... [...] Oh ! Monstre de nain ! Farceur de nain ! Vieux scélérat, tu m' [sic] paiera [sic] ça ! Va ! Si jamais tu dépends de moi, je ne te dépendrai pas (Pixierécourt, Brazier & Duvert, 1838 : 7).

En unissant cette image de la difformité à celles déjà analysées de l'animalité, représentée par l'orang-outan, et celle de la négritude, cette dernière personnifiée par Domingue, l'œuvre agglutine dans la personne de Satanor tous ceux qui, par leurs origines, traits ou statut sont jugés et classés comme inférieurs. Mais le monstre n'est pas seulement inférieur parce que son développement a été stoppé dans la phase embryonnaire, tel que les sauvages restés à un stade évolutif antérieur et vers lesquels le blanc est entraîné par le métissage. Il est aussi inférieur parce que,

La completitud corpórea y su adaptación normativa era sinónimo de calidad de clase pero, también, de pertenencia a una casta social. [...] La reunión institucional llevada a cabo entre el *freak* y el mendigo continuaba la asociación que, desde la Edad Media, se había establecido entre discapacidad y pobreza. [...] En otras palabras, el cuerpo degradado debía ser rechazado porque era sinónimo y materialización visual de pobreza, es decir, un discriminador de clase (Ramos-Gay, 2014 : 121).

Ainsi, le monstre participe aussi au sort de ceux qui, bien que n'ayant pas d'écart physique par rapport à la norme qu'est l'homme blanc, sont relégués au plus bas de l'échelle sociale érigée par les élites. En ce sens, l'assimilation pauvreté-monstruosité se voit également enrichie par le développement de théories biologiques qui les considèrent comme des exemples de ce que sont des individus inaptes ou déviants. L'inaptitude des pauvres, faute du manque de travail et/ou d'argent, et la déviance des monstres, à la suite de leur éloignement sinon distorsion de la norme biologique et/ou physico-corporelle, aboutit à une survie sinon impossible, difficile. Il est donc compréhensible que les thèses eugéniques et autres postulats, parmi lesquels les lois de population malthusiennes, visent autant la pauvreté que la monstruosité, renvoyant clairement à l'idée de survie du plus apte sinon à la sélection naturelle darwinienne ultérieurement énoncée. Notons que les théories fortement discriminatives à l'égard des figures citées augmentent, véhiculent et consolident la vision profondément péjorative que la société du XIX^e siècle a d'elles. Celle-ci est matérialisée dans la pièce par l'identité démoniaque qui constitue leur essence et qui relie toutes les altérités auxquelles Satanor donne vie sur la scène. Finalement, il est possible d'affirmer que le monstre est rejeté de la structure sociale qui lui réserve, dans le meilleur des cas, une place marginale, dans la mesure où, comme l'hybride, son caractère inclassable fait de lui un être troublant. Comme le soutient Ignacio Ramos-Gay (2014), étant le revers de

la norme, il permet par effet d'opposition la confirmation de l'homme blanc comme le modèle au sein de la normativité corporelle imposée par l'idéologie bourgeoise.

ANIMAL, CLASSE ET GENRE

4. BOURGEOISIE, PATRIARCAT ET DIFFÉRENCIATION DE GENRE : DE LA CONSTRUCTION DE CLASSE ET D'UN ORDRE SOCIAL BOURGEOIS

Après avoir analysé les relations entre les différentes sociétés et entre l'humanité et la nature, il est nécessaire d'aborder ces modes de relation à l'intérieur même de la société française du XIX^e siècle. Il s'agit en outre d'étudier la symbolique véhiculée par les animaux, qui témoignent des rapports qui seront conçus non plus en termes culturels, géographiques, biologiques ou raciaux mais essentiellement de classe et de genre. De ce fait, en tant que classe sociale émergente, notamment à partir de la Révolution de 1789, par leur progressive et ininterrompue consolidation comme élite, et de là, par la généralisation de leur organisation sociale, la bourgeoisie constitue le troisième pilier de notre étude. Comme il a été déjà avancé, le XIX^e siècle s'avère une des étapes les plus charnières de l'Histoire dans la mesure où la contestation – questionnement puis renversement de paradigmes, principes, symboles, voire croyances qui opéraient pendant la ou les périodes précédentes – a mené à la nécessaire recherche, et plus tard à l'établissement, de nouveaux modes de représentation qui puissent s'adapter et témoigner d'une réalité elle aussi nouvelle.

La bourgeoisie en tant que classe reste attachée aux modifications introduites, entre autres, par l'industrialisation accélérée de la société du XIX^e siècle, et par la subséquente implantation et consolidation du capitalisme comme système économique. Or, les conséquences de ces influences, touchent la construction d'un ordre social qui, comme l'impérialisme, accorde à chaque acteur concerné un espace, une identité et un(des) rôle(s) opposé(s), voire exclusifs les uns des autres. Par ailleurs, elles reprennent aussi la méthode de l'asymétrie de forces et/ou de pouvoirs à l'intérieur même de la société, s'appuyant ainsi sur les inégalités du Régime précédant pour légitimer les siennes. Aussi, l'étude des effets produits par la théorie de la domesticité, ou par la théorisation de l'idéologie de la séparation de sphères, s'avère capitale pour la compréhension de l'organisation bourgeoise de la société qui devient progressivement la norme. Ainsi, les résultats qui dérivent de ces deux courants sont multiples et variés,

s'exprimant particulièrement dans la constitution du système patriarcal comme structure sociale dominante fondée sur les postulats antérieurs, et déterminant autant la configuration antagoniste de la masculinité et de la féminité, que l'attribution respective d'espaces, public et privé, auxquels ils restent liés. Ceux-ci s'affirment à leur tour, et de manière réciproque, en tant que l'un des principaux éléments dans la définition des identités de genre.

Par ailleurs, la consolidation du capital comme nouvel élément de hiérarchisation permet une mobilité de classe que la société d'ordres n'ait, cette dernière se régissant et classifiant en termes de *dignité*, ou ce qui revient au même, en fonction de la naissance. Par conséquent l'accumulation de biens, dans le sens le plus large du mot, devient primordial dans la mesure où cela détermine l'échelon occupé au sein de l'organisation sociale, et par extension, le pouvoir détenu par chacun des groupes qui la constituent. En ce sens, la propriété privée, en tant que preuve matérielle de la position privilégiée de la personne ou famille qui en est propriétaire devient une des préoccupations majeures. De même, la question de l'héritage et de l'héritier, ce dernier permettant de sauvegarder, voire d'améliorer, le(s) projet(s) de ses ancêtres, s'avère récurrente au XIX^e siècle. La bourgeoisie répand ce que nous avons nommé, en accord avec Adeline Daumard (1963), « culture du travail ». Elle se traduit dans un grand nombre d'ouvrages par l'incitation au travail et par sa louange, le travail étant compris comme le seul moyen de gagner le sommet de la hiérarchie sociale, d'augmenter le patrimoine puis finalement de garantir aux descendants un héritage économique et, en dernière instance, un héritage culturel et de classe.

Parallèlement, la bourgeoisie cherche à légitimer cette place prépondérante au sein de la société dix-neuviémiste pour se constituer, puis être reconnue, comme la nouvelle élite. Dans cette optique, l'adaptation de pratiques culturelles préexistantes s'affirme alors comme l'un des mécanismes les plus récurrents. Elle permet, en reproduisant les usages propres aux classes aisées des régimes antérieurs, de créer un lien identificateur ou, autrement dit, des analogies avec la bourgeoisie qui réussit, en s'appropriant et en adaptant la symbolique de ses prédécesseurs, à se poser comme leur légataire. À cet égard, la représentation dans notre corpus de personnages clairement bourgeois par leurs valeurs et par leurs modes de vie mais rattachés à l'aristocratie par

la naissance, fournit un des meilleurs exemples de l'importance du processus dans la consolidation autant de la bourgeoisie comme élite que de son pouvoir au sein de la société française du XIX^e siècle. En ce sens, la présence itérative de scènes de chasse, divertissement paradigmatique de la noblesse et la royauté pendant les siècles précédents, permet autant de s'attribuer partiellement les symboles autrefois dévolus aux classes aisées que de mettre en scène la notion de domination qui sied au cœur même de cette pratique, soulignant en dernière instance leur pouvoir en tant que bourgeois sur le reste de la société.

Néanmoins, et dans la perspective de se différencier d'une aristocratie qui, notamment après la Révolution qui l'avait renversée, était devenue l'exemple du despotisme, de la tyrannie de l'Ancien Régime, la bourgeoisie modifie suffisamment les éléments qu'elle emprunte en y incorporant ses propres principes. Ces principes s'établissent plus dans la ligne des revendications propres à la société surgie après la Révolution, telles que l'ascension sociale, et tempèrent, puis évitent, le transfert de l'image sociale fortement négative de l'aristocratie. Il est donc essentiel de préciser que,

Aux divers niveaux de la société bourgeoise se combinent à des degrés divers 'une certaine aisance matérielle', issue des revenus du capital ou de ceux du travail et pouvant s'appuyer sur une véritable fortune, 'une certaine éducation et instruction' qui conduit à 'une communauté de gestes, de langage' et enfin la naissance qui donne une supériorité de fait aux fils de famille (Daumard, 1989 : 248-249).

L'appartenance à ladite classe ne dépend donc pas uniquement de critères économiques, mais aussi de valeurs et pratiques culturelles, sociales, éthiques ou morales, ainsi que de la reconnaissance par les pairs. C'est-à-dire que la définition de ce qu'est le fait d'être bourgeois est également déterminée par le respect de l'ordre établi par les valeurs et pratiques qui les délimitent en tant que groupe et les différencient des autres secteurs qui figurent l'ensemble de la société du XIX^e siècle.

Les œuvres qui seront analysées dans ce dernier chapitre se penchent sur la mise en scène du système patriarcal, bien qu'il apparaisse inséré dans des espaces, lieux, voire dans des trames et/ou histoires, différents les uns des autres. Diversité très grande, que nous n'avons pas manqué de détecter dans le deuxième axe d'étude, dédié à l'évolutionnisme. C'est donc cette tentative de légitimation d'un ordre bourgeois

récemment mis en place à travers l'implantation et application de l'idée selon laquelle « active roles are the prerogative of males, while the females occupy a more passive position reversing » (Bernstein, 2007 : 76) qui constitue le point commun entre toutes les pièces étudiées. Toutefois, il serait possible de constater un élément transversal à toutes ces représentations, qui relève de la trame dramatique. En effet, celle-ci s'appuie généralement sur une logique nettement mélodramatique. Ainsi, les œuvres dessinent et mettent en scène des tentatives de renversement de l'organisation sociale établie, en particulier à travers des personnages figurant des régimes passés ou des personnages hors-normes et marginalisés par la société bourgeoise elle-même. Nonobstant, et comme la structure du mélodrame permet de l'envisager, l'idéal représenté par l'organisation proposée depuis les groupes appartenant aux élites est finalement restitué. On fait ainsi l'apologie autant de l'idée d'ordre que de la classe bourgeoise qui est, en dernière instance, celle qui impose sa conception.

Cependant, ce sont essentiellement les animaux mis en scène dans les représentations que nous évoquons qui déterminent leur groupement. Ressortent, de ce fait, parmi le reste d'espèces, celles qui appartiennent à la catégorie de « domesticated animals [that] were an integral feature of urban life before the twentieth century [because of,] in the early nineteenth century, a burgeoning market economy magnified the importance of these creatures » (Miltenberger, 2013: 262). Par leurs liens étroits avec la bourgeoisie qu'ils représentent et par leur potentiel symbolique à connoter les oppositions de genre au sein de la construction patriarcale de la société, les chiens et les oiseaux sont les figures protagonistes des spectacles qui font l'objet de notre analyse. Leur prépondérance face à d'autres animaux, par exemple les chats ou les chevaux, est surtout due à la prompte domestication des canidés. On notera toutefois qu'à cette raison vient s'ajouter leur adéquation avec l'espace et le mode de vie urbain : un chien ou un oiseau peut être gardé dans un appartement, là où les chevaux, quoique domestiqués et utiles à l'homme, n'ont leur place qu'en milieux plus amples comme les espaces ruraux.

4.1. L'animal symbole des valeurs et principes bourgeois ou ce que c'est qu'être bourgeois(e)

La Révolution est généralement considérée comme la date clé de l'émergence de la bourgeoisie en tant que classe ou, du moins, en tant que groupe qui s'auto-reconnaît et prend conscience de ses particularités et ses spécificités. La fin de l'Ancien Régime marque également le début de leur visibilité et de leur différenciation du reste du tiers-état, « fourre-tout » dans lequel elle avait été jusqu'alors englobée. La modération, la recherche du juste milieu, apparaît, dès le début de leur constitution en classe, comme un trait caractéristique. L'élément économique, à savoir la disponibilité de capital, est également un élément singularisant une bourgeoisie dont le pouvoir allait *crescendo*. Néanmoins, la provenance hétéroclite des différents individus constituant cette partie de la société française du XIX^e siècle souligne que l'élément économique, maintes fois proposé comme le seul critère classificatoire et unitaire, n'est pas le seul à devoir être considéré. C'est donc dans le partage d'un mode de vie « bourgeois », qui va des idées et valeurs aux loisirs et modes ou codes vestimentaires, qu'il faut situer l'origine de « la 'société bourgeoise' [qui] fut donc édifiée par tous ceux qui se sentaient attachés à un système de valeurs perçues comme bourgeoises, au centre desquelles figuraient l'autonomie, la culture et le travail » (Schmidt-Funke, 2010 : 108).

La bourgeoisie se range ainsi du côté du développement scientifique et technique, car compris en tant que symptôme de progrès. Par ailleurs, celui-ci redonde dans l'augmentation des revenus et gains de leurs entreprises. Ceci se traduit finalement par un clair positionnement en faveur de l'instruction et l'éducation, symboles de culture et synonymes de civilisation. Le tout est à relier avec l'idée d'autonomie qui siège au cœur des principes bourgeois. À titre indicatif, évoquons le cas des ménageries, jardins zoologiques ou des représentations animalières qui sont affectionnés, fréquentés, sinon promus, par une bourgeoisie qui les considère comme un divertissement instructif, combinant en un seul produit délasserment et culture. Ceci s'explique parce que les ménageries, et postérieurement les jardins zoologiques,

[They] functioned simultaneously as a source of rudimentary zoological knowledge and a popular form of entertainment, complementing contemporary amusements like pantomime, ethnographic exhibition or moving panorama. [Both menageries and zoological] were formed and developed with commercial imperatives in mind, but which marked themselves - and were perceived by some contemporaries - as living museums of natural history (Cowie, 2013 : 104).

De même, la notion de travail est (re)conceptualisée suite, d'une part, aux effets produits par l'industrialisation et d'autre part, à l'influence exercée par le modèle social patriarcal puis par l'implantation de la société de classes. Ainsi, le culte du travail est un autre trait particulier au groupe social qu'est la bourgeoisie. En effet, la possibilité de l'ascension sociale due à l'augmentation des bénéfices explique pleinement la légitimité du culte du travail dans la culture bourgeoise. Autrement dit, la dévotion au travail peut être reliée à la notion de bénéfice collectif dans la mesure où l'industrie est conçue comme moteur de progrès social. Cela signifie qu'en remplissant leur rôle de la meilleure manière possible, ils contribuent au bien commun. Le goût du travail serait ainsi compris tout simplement comme le respect envers l'ordre établi.

Finalement, le mariage s'avère capital puisque principal instrument de promotion social (conception typiquement bourgeoise) et s'affirme comme indispensable dans le cas des femmes qui auraient besoin de tutelle et dont l'identité, celle de mère et épouse, dépend directement de leur union maritale. La famille est donc un concept de première importance pour cette classe sociale qui voit dans cette institution leur projet et leur rôle dans le maintien de l'ordre établi, ainsi que dans le progrès de la société, la famille comprise ici comme son microcosme. À son tour, le concept de famille se voit affecté par la différenciation de genre puis par le processus-même d'industrialisation. On passe ainsi du modèle de famille étendue à celui de famille nucléaire (parents et enfants). Il est donc possible d'affirmer avec Hilde Heynen, que:

Domesticity therefore is a construction of the nineteenth century. The term refers to a whole set of ideas that developed in reaction to the division between work and home. These ideas stressed the growing separation between male and female spheres, which was justified by assumptions regarding the differences in "nature" between the genders [...] (2005 : 7).

C'est en raison de cette diversification puis concrétisation d'espaces, de caractéristiques et de rôles assignés à l'homme et à la femme, mais aussi par l'effet de l'industrialisation, et par extension par celui du régime capitaliste implanté, que la famille nucléaire émerge comme élément fondateur de la société bourgeoise du XIX^e siècle. C'est donc dans tous ces éléments, à savoir, le culte du travail, la famille et le mariage ou, encore, l'émulation de pratiques culturelles liées notamment aux idées de progrès et/ou de culture, notions comprises dans le contexte de la Modernité, qu'il faut chercher la définition de ce que c'est qu'être bourgeois(e).

4.1.1 Représentations animales de la famille et du mariage : des oiseaux symboles du ménage au chien protecteur de la famille

Les œuvres de notre corpus montrent de nombreux exemples en rapport avec le mariage, étant le plus fréquemment représenté en tant qu'entreprise qui dépasse les limites des émotions. Par ailleurs, il est possible de relever des exemples comparant des situations autres à l'état civil de marié(e) et qui viennent généralement faire la louange ultime de cette institution puis de l'idéal de la « bonne vie », qui implique nécessairement la vie conjugale, qu'elle offre. Par rapport à la première des idées, l'intervention de Gaspard dans *Le Chien des Pyrénées* (1842) de Ferdinand Laloue et Fabrice Labrousse est révélatrice :

GASPARD

Je le serais [jaloux] de vous si vous n'étiez pas ma marraine, et si vous ne m'aviez pas promis de...

LA MÈRE AUBRY

De m'occuper de te marier ?

GASPARD

Positivement... j'ai l'âge et la taille. [...] Je veux partager ma fortune avec une jeune fille...

LA MÈRE AUBRY

Ta fortune ?

GASPARD

Oui, celle que je ferai... [...] Je suis déjà garde-chasse ; j'ai le droit assez agréable de faire feu, si ça me plaît, sur le premier braconnier venu... [...] Enfin, j'ai une position sociale... eh bien, la position sociale, les cent écus de traitement, les espérances, les lapins et les braconniers que je tuerai, je mets tout ça à vos pieds, ô Laurence ! (1842 : 2-3).

Tant la description que le traitement que Gaspard fait du mariage mettent en lumière la conception bourgeoise dominante pendant le XIX^e siècle. En effet, le mariage est une « affaire de famille autant qu'une affaire d'argent » (Daumard, 1990 : 35), comme on constate bien dans la pièce où ce n'est pas Gaspard mais sa marraine, la mère Aubry, qui est en charge de lui trouver une épouse. La décision étant prise par un tiers et non par Gaspard lui-même, l'importance des sentiments se réduit par conséquent au point presque de disparaître. Émergent de ce fait d'autres intérêts qui détermineront le mariage, parmi lesquels l'ascension dans la hiérarchie sociale qui résulterait de l'union et sur laquelle Gaspard insiste incessamment. Il est également intéressant de noter l'utilisation du futur dans la dernière des interventions de Gaspard, se référant à la position sociale que le mariage lui permettra d'acquérir. Le temps verbal choisi confirme que le mariage est conçu comme « une idée de rassemblement d'intégration (loi de concentration), celle d'une paix, d'une harmonie, d'une collaboration incessante de tous » (Bawin-Legros, 1988 : 22). Il renferme ainsi en lui-même la promesse de la création de sa propre famille, et par extension, de l'accès à l'élite bourgeoise en intégrant et participant d'un mode de vie qui les singularise. En définitive, ce que l'exemple souligne est à quel point ce pacte intergenres est important pour la femme, mais aussi pour l'homme, s'affirmant comme la meilleure manière, la plus sûre, d'accéder à la société bourgeoise.

D'un autre côté, et par rapport au poids du mariage pour une grande majorité de la population féminine, nous citerons la féerie de Gabriel de Lurieu et Michel Masson intitulée *L'Oiseau de paradis* (1856). Cette œuvre met en scène la création par Nikobar de sa prochaine fiancée, Djina, à partir d'une formule alchimique, puis la permanente recherche de cette femme après sa fuite et enfin la défaite de Nikobar par son rival Fernand qui, finalement, deviendra l'époux de Djina. Ainsi, durant les scènes 6 et 7 du premier acte, Nikobar décrit toutes les caractéristiques que doit posséder une épouse, en

y incluant certaines mentions aux traits qui font d'un mariage un couple heureux¹¹⁷ qui est, en réalité, son but ultime. La fabrication de Djina, justifiée par le fait que « si la femme a mille agréments, /elle a de bien fichus moments. /J'en veux une parfaite en tout/et je vais la faire à mon goût » (Lurieu & Masson, 1856 : 4), prouve, d'une part, combien la femme est soumise à l'homme, combien son existence et son identité dépendent de celui-là. Elle constate, d'autre part, que ce que Nikobar recherche est l'idéal marital propre au XIX^e siècle.

Cependant, son œuvre subit le sabotage de l'une de ses servantes qui, amoureuse de l'alchimiste et rejetée par ce dernier, décide d'y ajouter la « *quintessence de l'oiseau de paradis !* » (4) créant ainsi « un être à métamorphose qui eût été tour à tour femme et porte-plumes [...] [et qui] quand monsieur voudrait se coucher, / Madame ailleurs irait percher » (4). L'oiseau apparaît en conséquence comme symbole de volatilité et d'inconsistance¹¹⁸. Ces idées sont confirmées explicitement lorsque Nikobar apprend, à la fin de l'ouvrage, que Djina « [...] abuse de ses appas/et sa conduite est très-légère/aussi je ne l'épous'rais [sic] pas. /Apprenez que la jeune dame, /par goût, sans doute, du nouveau, / se maria trois fois en femme, / et p't'être [sic] plus d' [sic] vingt fois en oiseau » (18). L'animal est donc convoqué parce qu'il se trouve à l'opposé de l'humain, en tant qu'altérité. En accord avec la logique binaire dominante, il met en évidence l'autre partie des traits qui définissent et caractérisent, cette fois en creux, ce que doit être une épouse. Finalement, la volatilité s'affirme également comme la matérialisation de l'impossibilité de Nikobar de retenir Djina près de lui, puis de faire naître en elle un sentiment d'amour (qu'elle éprouve pour Ferdinand).

De ce fait, la figure féminine ne se présente de nouveau sur scène que lorsque son union avec l'être aimé est possible, le mariage complétant la transformation, la

¹¹⁷ À ce sujet, on fera référence à « '[l'] Essence de fidélité !' » (Laloue & Labrousse, 1842 : 4) que Nikobar ajoute dans la formule de création de la femme ou, encore, celle à « la racine de patience:/ [de laquelle] une femme peut s'en passer. /Pour être heureux dans son ménage, /Tout voir chez lui sans se montrer jaloux, /C'est le mari qui doit en faire usage.../Je m'en rapporte à messieurs les époux » (4). Toutes deux s'inscrivent dans la démarche descriptive des éléments qui construisent un ménage heureux et qui se fonde sur le respect des portraits-modèles et des rôles de genre qui leur sont respectivement assignés.

¹¹⁸ La capacité connotative de l'oiseau comme symbole de volatilité, inconsistance et liberté a déjà été abordée dans les chapitres précédents, plus concrètement dans le cas du personnage de Cora présenté à la pièce *Jocko ou le singe du Brésil*. Voir *Le caractère ascensionnel en biologie comme paradigme de la suprématie raciale : du « noir animal » à l'homme blanc*, point 3.2.1

constitution définitive de l'identité du personnage qui, par le biais de cette institution, cesse d'être un animal et devient une femme à part entière. C'est précisément cette idée que le Bramine confirme quand il avoue qu'il « fallait que le plomb meurtrier frappât Djina sous sa forme ailée pour qu'elle perdît sa double nature. L'oiseau de paradis est mort, il ne reste plus que la jeune fille » (Lurieu & Masson, 1856 : 20). L'alliance matrimoniale s'avère donc pour une femme la seule manière d'intégrer normativement la bonne société du XIX^e siècle ; l'anomalie de toute autre situation étant symbolisée par la forme animale sous laquelle le personnage apparaît sur scène dès qu'elle refuse de se marier à Nikobar, et jusqu'à ce qu'elle prenne Ferdinand pour époux.

Finalement, une dernière idée peut être soulignée dans ce recours à l'animal dans *L'Oiseau de paradis* et qui consiste à questionner les strictes règles établies par la société bourgeoise envers la question sentimentale-maritale. Ces normes renforcent et perpétuent les mécanismes relationnels fondés sur l'asymétrie de forces et, en conséquence, sur la réaffirmation de la domination sur l'un des acteurs (la femme) par l'autre (l'homme). Ainsi, il serait possible de relever dans le choix de l'oiseau une défense implicite de l'amour libre, liberté qui n'est pas en rapport avec le libertinage mais avec la possibilité de décider soi-même de son partenaire. Destinée à se marier avec son créateur, élément où nous pourrions voir une allusion à l'inceste qui sera finalement relégué, Djina se transforme en oiseau de paradis pour voler loin de celui qui veut la soumettre à sa volonté pour retrouver, de ce fait, une liberté que le mariage avec Nikobar aurait réduit au simple conformisme, sinon à la résignation. C'est donc sous cette forme animale qui est traditionnellement associée à l'idée de liberté, comme le prouvent les cérémonies du Sacre du roi tout au long du XVIII^e siècle où des centaines d'oiseaux étaient libérés « as a sing of joy and liberty » (Robbins, 2002 : 105), qu'elle réussira à s'échapper.

En conséquence, la figure de l'oiseau évoque le désir de rester libre, voire la volonté d'être libérée de Nikobar, c'est-à-dire, du mariage forcé ou de convenance, des chaînes qui sont symboliquement brisées par le vol de l'animal qui le rend impossible à saisir. Or, il serait possible de voir ici une critique de ce type d'union qui peut être expliquée en raison de « la révolution sentimentale [...] qui m[et] progressivement fin à la 'prison' du mariage de convenance, ouvrant le chemin vers la liberté de l'expression

sexuelle, du choix du partenaire sur la base de l'affinité et du sentiment amoureux » (Bawin-Legros, 1988 : 23). Cette position est d'autant plus constatable que, dans la scène 8 (acte III), l'oiseau « vient de se prendre dans un filet tendu au milieu de ces broussailles » (Lurieu & Masson, 1856 : 10) et Fernand cherche à « briser ce piège et lui rendre la liberté » (10). Il laisse ainsi le choix du partenaire non à la force comme proposait Nikobar, sa volonté étant représentée par le filet qui a été mis par son adjudant Karaboul qui est à la recherche de l'oiseau depuis son départ, mais à Djina elle-même. En définitive, il est possible d'affirmer que l'oiseau se consolide comme symbole des idées de liberté et de volatilité évoquées par son vol et qui puisent ses racines aussi bien dans la symbolique traditionnelle, que dans les représentations et/ou performances des siècles précédents.

Néanmoins, cette inconsistance qui dérive de l'impossibilité d'être saisi et qui octroie à l'oiseau cette liberté tellement caractéristique, peut être présentée autant comme un trait négatif (comme dans le cas de Nikobar) ou, au contraire, positif (comme pour Djina). Cette dernière, par le biais de sa métamorphose, affirme sa capacité d'agir, révisant, voire renversant, le rôle passif de la femme assigné par la société patriarcale du XIX^e siècle. Nonobstant, l'œuvre retrouve d'autres postulats se rattachant à des idéologies et courants de pensées qui, bien que dominants à l'époque, sont éminemment injustes, parmi lesquels l'impérialisme. On l'observe dans la présence des personnages et paysages indiens, mais surtout parce que le couple final sera formé par un européen et une orientale, mitigeant de ce fait le possible caractère subversif que représenterait le fait d'aller contre le mariage de convenance pratiqué par l'élite bourgeoise en maintenant, tacitement, l'idée de domination (de race et de genre).

À l'inverse, l'oiseau sert aussi la représentation de la domesticité inhérente au mariage. Il est l'un des animaux le plus récurrent dans la mesure où il reste étroitement attaché à l'intimité du foyer, notamment à partir du XVIII^e siècle durant lequel la possession d'oiseaux, autant autochtones qu'exotiques, se généralise dans les classes aisées comme animaux domestiques. De ce fait, si l'oiseau de paradis, dans la pièce éponyme, évoquait autant la liberté prémaritale que celle du choix de partenaire, la référence dans cette même pièce au « cœur de colombe distillé dans de l'eau de diamant » (Lurieu & Masson, 1856 : 4) comme formule pour créer « le pouvoir

d'aimer ! » (4), rejoint une représentation plus traditionnelle de l'oiseau, et plus concrètement de la colombe, comme symbole d'amour et d'harmonie conjugale¹¹⁹.

À cet effet, dans *Les Éléphants de la pagode*, œuvre antérieurement analysée à partir d'une perspective postcolonialiste, la pie de M. Thomas et Catherine s'inscrit dans ce point de vue qui tend à souligner la vie conjugale de ces personnages ainsi que leur origine occidentale¹²⁰. En conséquence, l'apparition répétée de l'oiseau vient évoquer la relation maritale entre les deux personnages. Elle permet aussi de renforcer l'image de couple puis de créer l'illusion de foyer, de protection et de familiarité, et ce même après avoir quitté la France et s'être vus forcés de s'installer, « la pie, monsieur Thomas et moi » (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 6) dans la forêt sauvage et inconnue de l'Inde. Ainsi, la première fois que la pie apparaît sur scène, elle le fait à l'intérieur d'une cage. Elle ne quittera cet espace qu'avec l'arrivée des brahmanes qui la condamneront à être brûlée, à la manière des veuves indiennes, véhiculant par conséquence la transformation de M. Thomas en rajah ou, autrement dit, matérialisant la disparition du petit bourgeois français en faveur du monarque oriental. À travers la mise à mort de l'animal sont symbolisés autant la provenance occidentale du personnage que son mariage, ce qui le rattachait, en dernière instance, à des modes et pratiques sociales proprement bourgeoises. Notamment celle qui fait de la monogamie un élément définissant et exclusif du couple européen-bourgeois face à la polygamie que les différentes pièces du corpus montrent comme caractérisant les ménages orientaux¹²¹.

¹¹⁹ L'association entre oiseaux et amour semble être récurrente comme le prouve un exemple issu de *Le Chien des Pyrénées* où Gaspard se réfère à Louis comme « tourtereau » (Laloue & Labrousse, 1842 : 8). Le lien semblerait se faire entre l'idéal d'amour romantique, donc passionné, pur et éternel et la tendance à la monogamie (notamment sociale mais pas forcément sexuelle) des oiseaux. Les spécialistes, parmi lesquels David Lack (1968), signalent qu'au moins 90% des oiseaux optent pour cette stratégie qui avait déjà été relevée par les naturalistes du siècle parmi lesquels Cuvier. Ainsi, la monogamie menant à un seul partenaire, les oiseaux deviennent les symboles de l'amour éternel et typiquement romantique.

¹²⁰ Pour en savoir plus sur ce point, voir la partie dédiée aux fonctions déictiques de l'animal dans : *Deixis animale. L'animal comme marqueur exotique de temps et d'espace*, point 2.1.1.

¹²¹ Ce n'est qu'après le renoncement de M. Thomas à emporter la pie avec lui au palais qu'il adopte réellement son nouveau rôle de rajah, donc d'oriental, en passant par avouer que « je n'en avais qu'une [de femme] Chez nous, on trouve que c'est assez » (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 11) à épouser d'un seul coup les douze veuves du monarque précédent. De ce fait, on voit comment la dichotomie monogamie *versus* polygamie se trouve au cœur même de la distinction entre le mariage occidental et oriental, et par extension entre leurs respectifs types de familles. Les deux types de mariages et familles servent donc à la définition de modèle bourgeois, celle-ci se faisant également en creux.

Il est donc possible d'affirmer qu'à partir des analogies entre la claustration des oiseaux et la réclusion des femmes s'opère un glissement qui permet de reconnaître la cage en tant que symbole de la maison et vice-versa (Danahay, 2007 : 109). Ainsi, en participant à un de ces épisodes banals qui construisent la vie privée d'un quelconque ménage, à savoir, les moments qui suivent le réveil de M. Thomas, l'oiseau (re)construit une scène des intérieurs des maisons bourgeoises, et de là, contribue à (re)créer l'intimité du foyer, la sécurité de la famille fondée sur l'union entre les époux. La participation de l'oiseau dans le quotidien de la vie maritale et familiale est confirmée du fait qu'il véhicule des valeurs constitutives de la notion de foyer. Ainsi, l'affirmation de Thomas selon laquelle « je ne peux pas l'abandonner... elle nous aime tant cette pauvre bête !... Et puis, quand par hasard ma femme se tait, ça fait toujours une compagnie... » (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 9), permet d'insister sur les liens affectifs qui caractérisent les relations familiales. L'imitation que la pie fait de la manière que M. Thomas a de remplir son rôle d'époux quand « (il appelle) Catherine ! (La pie saute et répète) Tiens, la pie s'en mêle... T'as donc des tiraillemens [sic] aussi, ma pauvre fille ?... Patience, patience... Madame Thomas !... (La pie répète encore) » (5), renforce la répartition et spécialisation de genre des rôles de chacun des partenaires. Finalement, tout cela se retrouve dans l'aveu de M. Thomas que sa transformation en rajah « me coûte déjà ma cabane, ma femme et ma pie ! » (13), ce qui est une claire allusion aux éléments clés qui constituent le foyer : maison, femme et maintenant animal domestique.

Pour conclure cette première partie dédiée aux représentations animales à propos du mariage et de la famille propres à la société bourgeoise du XIX^e siècle, nous aborderons la récurrente allusion à la figure du chien en tant que principal protecteur de la famille nucléaire, dans sa figuration la plus élémentaire incluant la mère, le père et un enfant. La prédilection envers cette espèce peut s'expliquer par trois éléments clés. Certains seront ultérieurement abordés plus en profondeur, dérivant autant des traits caractéristiques de cet animal que de la classe bourgeoise elle-même. Premièrement le chien a une valeur de gardien. Cette valeur résulte de son rôle, très commun dans les milieux ruraux, d'adjutant des fermiers et autres personnes possédant des troupeaux. Cet usage continue en vigueur lors de son incorporation aux espaces urbains des villes dans lesquels il devient le défenseur du foyer puis des personnes qui le constituent. Il y

a là un glissement du concept de protection, passant d'une réalité tangible à une réminiscence figurative qui, cependant, maintient la même force connotative. En second lieu, le choix de posséder un chien permet à la famille qui le fait de rendre visible sa classe sociale de bourgeois dans la mesure où « all pets were criticized as symptoms of luxury » (Robbins, 2002 : 145). En effet, leur entretien et dressage entraînent des dépenses qui font supposer que celles de la famille (humaine) sont couvertes. Finalement, la figure du chien participe de la consolidation des principes de la domesticité. Il y a là un processus de domination analogue avec la domestication, bien évident dans la terminologie et dans l'établissement de relations asymétriques. L'animal est donc la preuve du besoin de se soumettre aux règles et normes sociales pour intégrer la structure sociale bourgeoise. Ceci se fait notamment par le biais de l'image inverse qu'offre le loup puisqu'il est son *alter ego* sauvage, non civilisé car non domestiqué, et qui, en conséquence, continue à être hors des marges de la société bourgeoise à laquelle le chien a pu accéder.

C'est donc en ce sens, et en accord avec tout ce qui vient d'être jusqu'ici exposé, que s'explique l'aversion qu'Émile, le chien protagoniste de *Le Chien des Pyrénées*, éprouve pour Gaspard, ainsi que pour Saint-Mars et tout autre opposant de Laurence. Une antipathie qui très souvent, comme dans le cas du premier des personnages relevés, est réciproque. Le prouvent les affirmations de Gaspard sur l'animal qu'il traite de « vilaine bête ! Horrible bête ! » (Laloue & Labrousse, 1842 : 2) et au sujet duquel il affirme que « je ne peux plus vivre dans la même ferme que votre berger Antoine et son chien, son horrible chien, qui est mon ennemi personnel... [...] entre ce chien barbet et moi c'est une haine à mort... Oui, nous mourrons par les mains l'un de l'autre, c'est sûr » (2). De ce fait, la confrontation entre les deux personnages repose sur la contradiction entre les prétentions maritales de Gaspard envers Laurence et le fait que celle-ci ait déjà formé une famille avec un autre homme, Louis, père d'un enfant resté caché à la société, car engendré hors mariage. Ainsi, puisque la famille a été constituée auparavant, l'union entre Gaspard et Laurence viendrait la détruire ou, dans le moindre des cas, questionnerait une des valeurs fondatrices de la société bourgeoise, à savoir, le caractère presque sacré de la famille nucléaire. Dans le même temps, elle renverserait le modèle d'union, hétérosexuelle et monogamique, qui la construit. Émile apparaît, à cet égard, comme le principal gardien d'une famille à qui pour être complète il ne reste qu'à

formaliser une alliance déjà réalisée et concrétisée par la descendance (l'enfant), donnant à l'union un caractère obligatoire. Ce rôle est également confirmé par les innombrables exemples dans lesquels le chien fait preuve d'une extrême affection pour le personnage de Laurence, pour lequel il « a [souvent] servi de messager entre Louis et moi » (4) et dont il assume la défense, qui s'étend à l'ensemble des membres de la famille¹²², pendant l'absence de ce dernier. Notons, d'une part, qu'Émile reste généralement attaché à la figure de Laurence qui n'est cependant pas sa maîtresse. Cela confirme d'ailleurs l'une de nos premières affirmations : la présence physique du chien sur scène vient consolider et renforcer les portraits stéréotypés de genre que le patriarcat et les théories de la domesticité défendent. Nous reviendrons sur ce point ultérieurement pour analyser les raisons qui motivent une telle identification puis les conséquences qui en dérivent dans la construction des identités de genre.

D'autres exemples peuvent être inscrits dans ce même schéma mélodramatique, à savoir, l'arrivée d'un personnage extérieur qui vient, non seulement avec des attentes de mariage envers la vulnérable figure de la jeune femme, mais qui cherche aussi à anéantir, voire annihiler, le couple (pré)marital et, avec lui, la famille existante. En allant à l'encontre des valeurs et institutions qui la représentent, il s'agit, en définitive, d'une menace à la société bourgeoise elle-même. Tel est le cas du mélodrame de Benjamin Antier intitulé *Les Chiens du Mont Saint-Bernard* (1838) dans lequel Lion, chien faisant partie des équipes de sauvetage présents dans le mont Saint-Bernard pour porter secours aux personnes qui s'y sont égarées, est celui qui évite qu'Alix et son enfant périssent dans les gouffres de la montagne. Ainsi, la rencontre entre les membres de la famille, séparés depuis cinq ans, est possible uniquement grâce à l'héroïque intervention de Lion qui « haletant, des taches sanglantes aux flancs et à la tête, apporte le petit Louis à cheval sur son dos et lui embrassant le col de ses bras » (Antier, 1838 : 36) [voir Annexe lithographie 18]. De ce fait, Lion adopte le rôle de protecteur en devenant, comme Émile, le symbole par excellence de la sécurité, capable d'évoquer sinon de restituer la paix et l'imperturbabilité du foyer avec lequel il reste associé. Il

¹²² En ce sens, nous citerons deux exemples clés, à savoir le moment où Laurence avoue que « sans Émile, Louis aurait été retenu jusqu'à l'arrivée de monsieur de Saint-Mars et Dieu sait ce qui se serait passé... » (Laloue et Labrousse, 1842 : 11) ou lorsqu'après que la cabane où est l'enfant de Laurence prend feu, les didascalies spécifient : « Émile en sort, portant l'enfant » (15).

consolide également sa fonction de gardien de la famille qu'il réussit à reconstruire en protégeant, en conséquence, les valeurs bourgeoises elles-mêmes.

4.1.2 L'animal et le culte du travail : capital et propriété privée

Le mariage, ainsi que la famille conjugale ou nucléaire, se constituent en éléments fondateurs de la classe et société bourgeoises (Daumard, 1990 : 33). En effet, leur consolidation en tant que groupe social se produit pendant l'éclosion du capitalisme, conséquence de l'industrialisation puis du renversement de la structure sociale propre à l'Ancien Régime, ce qui fait de la culture du travail, et par extension du capital et de la propriété privée, des aspects également essentiels dans le système de valeurs bourgeoises. De ce fait, la substitution de la société d'ordres par celle de classe, ce qui suppose de remplacer la rigidité de la première par la mobilité de la seconde, c'est-à-dire par la possibilité de promotion sociale, fait de l'argent un nouvel élément de hiérarchisation. Ainsi, le culte du travail s'explique du fait qu'il est la meilleure stratégie, le principal mécanisme moyennant lequel les individus peuvent accéder à des milieux sociaux qui leur étaient restreints auparavant. Dans le même temps, il se rattache à l'idée de succès social, renforçant ainsi leur (auto)considération en tant qu'élite. Nous pouvons donc dire avec Daumard que,

L'importance attachée à la réussite sociale est en effet le second fondement de cette société bourgeoise et cela aussi exprime son individualisme. Le travail, à condition toutefois qu'il soit sanctionné par le succès, est la pierre angulaire de l'édifice. Mais, selon les individus et plus encore selon les milieux, le travail n'a pas les mêmes objectifs, la réussite sociale n'a pas le même contenu [...] Le travail est honoré dans la société bourgeoise mais il s'agit d'un travail sanctionné par le succès et qui relève d'une conception hiérarchisée des activités humaines (1989 : 254-255)

En ce sens, le travail, parce qu'il permet l'accumulation, plus ou moins important selon la profession exercée, d'un capital autant économique que social, devient un des traits caractérisant la classe bourgeoise du XIX^e siècle. Par ailleurs, le concept du travail au sens de labeur s'adapte à l'individualisme dominant car il autorise le développement personnel, notamment dans le domaine professionnel, et ceci indépendamment de toute

collectivité, et plus spécialement de la famille. L'engagement au travail, par opposition à l'oisiveté, distingue la bourgeoisie de la noblesse et l'aristocratie qui l'ont précédé, rejoignant également la notion d'effort, d'utilité et d'autonomie si déterminantes pour cette classe. Finalement, l'importance de la propriété privée réside dans le fait qu'elle permet de démontrer et d'exhiber la position occupée car matérialisant la classe sociale. La propriété privée et les animaux domestiques, dont les chiens inclus dans ladite propriété, véhiculent la reconnaissance de cette position autant par les autres bourgeois que par le reste des groupes sociaux composant la société dix-neuviémiste. Face à l'héritage culturel qui ne peut être connu que dans des contextes précis, à savoir dans les rencontres et relations interpersonnelles. *A contrario*, l'ostentation matérielle permet d'évaluer la classe, la position sociale d'une personne sans nécessairement la connaître ou en avoir d'autres preuves que celles qu'elle affiche.

Ainsi, par rapport à la première des idées avancées, le travail comme élément créateur de classe, les œuvres offrent de nombreux exemples qui tiennent à faire sa louange, construisant de ce fait un mythe du travail aboutissant à son culte. Les allusions directes et explicites à propos de son importance, ainsi que des valeurs qui lui sont associées, sont visibles dans toutes les pièces de notre corpus. À cet effet, un des fragments les plus représentatif peut se trouver dans la scène 1 du mélodrame de Louis-Charles Caigniez *Les Corbeaux accusateurs ou la forêt de Cercottes* (1816) pendant laquelle M. Amelot, propriétaire d'une entreprise, donne le salaire à ses ouvriers :

JULES

Jacques et Bruno Ducroc.

AMELOT

Ah! Ah! Les deux cousins. Je suis bien aise de vous voir, messieurs. Peste ! Vous avez bien travaillé cette semaine ! Deux journées de travail sur sept, c'est très-bien, mes amis. .

JACQUES

Dame ! On a aussi ses affaires.

BRUNO, *d'un air nigaud*

Oui, M. Amelot, nous avons eu à affaire.

AMELOT

Au cabaret, je le sais.

JACQUES

Au surplus, monsieur, nous ne vous demandons rien de plus que ce qui nous est dû.

BRUNO, *le poussant*

Tais-toi donc.

AMELOT

Fort bien. Mais comme l'oisiveté et l'ivrognerie enfantent tous les vices, et quelquefois le crime, je ne veux point chez moi d'ouvriers entachée de ces deux défauts. En conséquence je vous préviens que c'est ici mon dernier avertissement. Vous travaillerez dorénavant comme les autres, ou je vous chasse (5-6).

Le fragment reste révélateur notamment par deux éléments clés qui s'articulent à partir de l'image proposée pour chaque personnage en fonction de la classe sociale à laquelle ils appartiennent. Ainsi, les deux cousins ouvriers sont caractérisés par un penchant qui les entraîne inévitablement à l'oisiveté et débouche sur le cabaret où les principales valeurs bourgeoises sont renversées, sinon démolies, constituant, de ce fait, une attaque de la société. Allant à l'encontre du capital et la propriété privée, de l'institution du mariage et/ou de la famille qu'ils mettent en danger, ces types d'établissements contestent l'ordre établi. Face à ce portrait des classes populaires où la bassesse morale, la tendance au vice et la paresse sont les traits utilisés dans leurs caractérisations, se présente la figure d'Amelot. En bon bourgeois, Amelot non seulement réclame, mais aussi pratique un culte du travail qui se traduit dans l'allongement de la journée de travail qui, dans ce cas, s'étend jusqu'à la nuit même. Nous voyons donc comment, encore une fois, la définition du bourgeois, ainsi que de ses principes, se fait en creux. Elle met en lumière l'existence d'une logique binaire au sein de la construction bourgeoise de la société qui régit de la même façon d'autres idéologies et/ou méthodes de relations, parmi lesquelles l'impérialisme ou les théories raciales étudiés dans les chapitres précédents.

En ce sens, la présence animale participe elle aussi de cette culture du travail. Cette image est véhiculée en premier lieu par l'utilisation traditionnelle de l'animal de labour, conçu dans une perspective utilitariste puisque utilisé en tant que force et/ou

instrument de travail. Cela se retrouve de façon paradigmatique avec les chevaux ou bœufs utilisés dans le domaine agricole ou, d'une manière plus générale, employés comme moyens de transport. Tel est le cas de *Le Chien du régiment ou l'exécution militaire* (1825), mélodrame de Bastien Saint-Léon, Franconi jeune et Adolphe Franconi, dans lequel apparaissent, en sorte d'éléments accessoires dont l'objectif principal est de contribuer au réalisme scénique, « des mulets chargés de vivres » (10). De même arrive avec les chameaux et chevaux qui composent la caravane de *Les Massacres de la Syrie* (1860) de Victor Séjour [voir Annexe lithographie 19]. Toutefois, dans les œuvres de notre corpus, ce sont principalement les figures canines qui articulent la mise en scène de la notion de travail propre aux milieux bourgeois. Dans la majorité d'entre elles, les canidés possèdent un emploi, plus ou moins défini, ou bien sont chargées par leurs maîtres(ses) de remplir une ou diverses tâches, alors comprises en tant que leur obligation ou travail. Le premier des cas est celui de Lion, chien protagoniste de *Les Chiens du Mont Saint-Bernard*, qui possède un emploi reconnu parmi les équipes de sauvetage dudit mont¹²³.

Néanmoins, leur concours dans la diffusion du culte du travail ne se limite pas au simple fait d'avoir une « profession » qu'ils réalisent avec diligence. D'autant plus que celle-ci peut être remplie par une personne, ce qui implique que les affirmations et/ou images associées au chien peuvent être également extrapolables, par effet d'analogie, aux humains. De ce fait, l'éloge du travail se concrétise dans les déclarations et opinions que les personnages humains extériorisent à propos de la manière dont les canidés l'exécutent. Ainsi, tandis que « tous les autres chiens sont rentrés » (Antier, 1838 : 33), Lion est toujours dans les montagnes accomplissant, avec un dévouement sans parangon, la tâche qui lui est accordée. Un zèle qui le mène à vouloir repartir quand il est à peine arrivé, comme son maître Mathias le souligne lorsqu'il

¹²³ D'autres exemples peuvent être cités, parmi lesquels ressortent, premièrement, le cas de *Les Chiens des Pyrénées* où Émile est constamment requis pour accomplir des tâches, et pour ne relever que la plus remarquable, il apparaît en sorte de facteur lorsqu'il « a servi de messenger entre Louis et moi [Laurence] » (Laloue & Labrousse, 1842 : 4). On aurait encore le cas de *Le Chien du contrebandier* (1845), de Joseph Adolphe Ferdinand Langlès, dans lequel un deuxième Émile est constamment appelé à servir son maître, que ce soit pour lui procurer à manger, comme dans la scène 7 du premier acte, ou lorsqu'il participe au piège contre Catula et Quentin en réalisant des tours de prouesse (intellectuelle) et des spectacles à la manière d'un acteur faisant de ces scènes une mise en abîme dans laquelle Émile interprète un rôle qui est celui du chien-acteur lui-même.

[...] Lui crie/ veux-tu bien revenir, Lion !... Il est encore tout haletant ; il n'a fait que boire et le voilà reparti. Rentre à la chambre ! (*Le chien, revenu d'abord caresser Mathias, lui résiste lorsqu'il veut l'amener. Mathias l'entraîne avec force.*) Allons, soyez obéissant, Lion ! À la niche ! Ah ! Maintenant tu ne sortiras plus sans ma permission (*Il ferme la porte ; Lion pendant ce temps saute par la fenêtre, enfile un sentier et disparaît par la gauche à la stupéfaction du moine. Mathias le regardant s'éloigner.*) Cet animal n'a pas d'arrêt ! (35)

Bien que la désobéissance du chien par rapport à Mathias, donc du subordonné envers son maître, pourrait être entendue comme un défi autant à l'ordre établi qu'aux relations de pouvoir en termes de classe mises en place au sein de la société du XIX^e, le fragment tient, au contraire, à souligner les bénéfiques, aussi bien individuels que collectifs, qui résultent du travail correctement réalisé. En conséquence, l'exemple cité met en lumière la défense de la culture du travail à travers deux idées centrales. D'une part, la réussite sociale fruit du bon travail. De l'autre, la nécessité, voire l'obligation, de respecter une organisation sociale bourgeoise, qui, accordant à chaque individu un rôle (ou devoir) concret, garantit le progrès de la société et des différents groupes et individus qui la composent. En conséquence, la reconnaissance sociale du travail bien fait se traduit par l'assignation d'un prénom singularisant : Lion. Ce dernier, différencie alors le meilleur des chiens de sauvetage face aux autres canidés qui composent ce groupe de protection interspèces auxquels l'on se réfère tout simplement avec le substantif générique « chiens »¹²⁴. De ce fait, la pièce non seulement idéalise la notion d'effort, capitale dans la construction des valeurs bourgeoises puis dans la consolidation du culte du travail, mais insiste également sur le profit qu'il est possible d'en tirer si l'on suit le modèle de Lion. En effet, celui-ci, grâce à ses efforts qui le conduisent au succès « professionnel », occupe le sommet d'une hiérarchie qui, bien que présentée implicitement, reconnaît son exceptionnalité face à la dissolution dans la collectivité des identités des autres chiens.

Parallèlement au développement et à la consolidation de la culture du travail comme élément clé dans la conception bourgeoise de la société, il est possible de constater que la propriété privée, et plus généralement le capital, acquiert un rôle de plus

¹²⁴ En plus de la citation antérieurement présentée dans laquelle un des moines demande si « tous les autres chiens sont rentrés ? » (Antier, 1838 : 33), nous trouvons d'autres allusions, comme « deux chiens, avec chacun une lanterne allumée au cou, entrent en scène » ou « deux moines sortent, un troisième fait rentrer les deux chiens » (33). Les exemples mettent en évidence la non-équivalence entre les autres chiens et Lion, dû à son caractère exceptionnel et à son plus grand engagement professionnel.

en plus déterminant. En effet, l'argent, avec l'implantation définitive des systèmes industriel et capitaliste, devient un élément socialement hiérarchisant. La possession de biens s'avère un des mécanismes les plus récurrents, car un des plus efficaces et effectifs, dans la catégorisation des individus qui en sont propriétaires. L'accumulation de patrimoine suppose que les nécessités de base de la famille ont été satisfaites et que l'on dispose d'un excédant qui permet d'investir dans des objets dits de luxe. En ce sens, les animaux domestiques, participent de ce courant ostentatoire (Robbins, 2002 : 145) propre au désir de mettre en scène sa classe sociale, et par extension le pouvoir détenu¹²⁵. Désormais, ce n'est plus parce qu'ils remplissent une fonction (point de vue utilitariste), parce qu'ils produisent un rendement, qu'ils intègrent la communauté humaine de la famille, mais parce qu'ils deviennent objet symbolique et objet d'affection : ils deviennent alors des compagnons entraînant des dépenses devant être tenues en compte.

À cet effet ressortent, en premier lieu, tous ces passages dans lesquels les différents animaux protagonistes, notamment les chiens, participent activement à la recherche d'un ou plusieurs biens qui ont été volés aux protagonistes humains de la pièce. Tel est le cas de *Les Chiens du Mont Saint-Bernard* ou de *Le Chien des Pyrénées* dans lesquels, et respectivement, les interventions de Lion et Émile sont indispensables pour que, Alix d'une part et Laurence de l'autre, puissent récupérer leurs portefeuilles où sont cachés titres nobiliaires et autres documents prouvant leur rang social élevé. En tenant compte de la symbolique qui identifie traditionnellement les chiens avec les idées de protection et de défense, il est possible de voir dans ces exemples la preuve de l'importance croissante de la propriété privée et du capital au sein de la classe bourgeoise, devenant des éléments à protéger. Cela devient donc l'un des piliers fondamentaux de l'identité bourgeoise, tout comme la nouvelle conception de la famille l'était.

Ainsi, dans *La Pie voleuse ou la servante de Palaiseau* (1815) de Louis-Charles Caigniez et d'Aubigny, la pie du couple Gervais-Julienne devient le point autour duquel

¹²⁵ À cet égard, Louise E. Robbins, dans *Elephant Slaves and Pampered Parrots. Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris*, affirme que « during the late seventeenth century, oiseleurs probably supplied expensive and rare pets primarily to people, like the prince, in the upper reaches of the aristocracy » (2002 : 116), confirmant ainsi la valeur hiérarchiquement sociale de ces animaux et, en conséquence, la tendance à leur réification car acquérant de ce fait le statut d'objet.

s'articule dans la pièce le traitement de la propriété privée. D'une part, l'oiseau fait partie des possessions des bourgeois Gervais et Julienne et connote *per se* l'importance croissante du capital dans la hiérarchisation de classe. Par ailleurs, elle prouve l'active participation de l'animal dans l'établissement de mécanismes symboliques reflétant autant ladite classe que les relations de domination, en termes de classe et de genre, de la société bourgeoise du XIX^e siècle. D'autre part, on doit noter que l'histoire s'inscrit dans une plus longue tradition littéraire. En effet, elle est développée à partir d'une légende selon laquelle une servante de Palaiseau fut condamnée par un vol qui aurait été réellement commis par une pie¹²⁶.

Dès le début de la pièce, Julienne et sa pie Margot sont identifiées, le personnage du naïf Blaisot, proposant cette analogie entre sa marraine et un animal qu'il décrit comme « méchante ! Rusée, gourmande et bavarde ; ah ! Bavarde comme une pie, quoi ? Sans compter ses défauts cachés ». Il affirme même se référant à elles, « c'est ça : qui se r'semble [sic] s'assemble. Hum ! Maligne bête » (Caigniez & d'Aubigny, 1815 : 4). La dualité qui s'articule sur la paire Julienne-pie Margot, humain-animal, permet d'introduire différents axes de réflexion autour de la propriété privée, prouvant par là la place prépondérante qu'elle occupait pour la bourgeoisie du XIX^e siècle. Ainsi, en l'identifiant à l'animal, donc à l'irrationnel et aux instincts, l'obsession de la pie pour les différents objets qu'elle rassemble et garde comme des trésors devient la représentation de l'angoisse de Julienne pour les commodités et les luxes qui dénotent la classe sociale aisée à laquelle elle appartient. Or, le fait de ne pas disposer de ces objets dégrade Julienne à un niveau social inférieur puisque sa différenciation par rapport à l'ensemble des paysans passe invariablement et inévitablement par ces marques de pouvoir, économique et par extension, social, voire culturel.

Parallèlement, nous allons aborder un autre axe d'analyse témoignant de l'importance de la propriété privée pour la bourgeoisie, ainsi que pour la société capitaliste et libérale du XIX^e siècle dans son ensemble. Il s'agit de la réaction, certes démesurée, de la bourgeoise face à la disparition de biens qui, pourtant, sont presque

¹²⁶ Deux références, sans compter la note incluse dans la pièce de théâtre de Caigniez et d'Aubigny, ont été retrouvées, à savoir, une dans le Littré, concrètement dans l'entrée de « messe », et une autre dans le premier Dialogue de *Rousseau juge de Jean Jacques* (1780) de J.J. Rousseau, tous deux faisant allusion à « la messe de la pie » qui aurait été dite en souvenir de cette servante.

insignifiants. Son inaction est signifiante, de même que l'est son comportement incitant à la condamnation hâtive de sa servante. L'attitude de Julienne s'explique par le fait que la bourgeoise interprète la situation, non seulement comme la disparition, déjà soulignée, d'un des mécanismes différenciateurs de classe. Elle est aussi un attentat direct contre son capital, ceci exécuté de l'intérieur du foyer et par un subalterne. Le caractère exemplaire de la pièce qui conclut avec l'avertissement des dangers qui dérivent de décisions prises en fonction des apparences, comme Julienne a fait, permet en dernière instance autant de mitiger que d'élargir les valeurs constitutives et fondatrices de la classe bourgeoise. Ainsi, la critique contre Julienne ne signifie pas renoncer au capital comme élément de hiérarchisation, mais rappelle que d'autres aspects et principes sont également essentiels pour la détermination de ce qu'était qu'être bourgeois. Parmi les plus évidents se trouvent la modération ou la recherche de la justice, cette dernière comprise comme matérialisation de l'idée d'égalité qui, en tant que trait de la Modernité, est censée les définir. Notons que ce portrait, qui est celui de Gervais, représente l'idéal bourgeois face à celui que sa femme met en scène qui est, au contraire, l'exemple de la dégénérescence qu'entraîne l'excès. Tous deux participent à la définition, positivement et négativement, de classe mais aussi des identités de genre résultant du système patriarcal, point sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Les exemples jusqu'à présent abordés prouvent que la construction de la bourgeoisie ne passe pas uniquement par la possession d'un capital déterminé, d'autant plus que celui-ci peut varier énormément entre la haute et la petite bourgeoisie. La construction se fait aussi par « des rapprochements [qui] se faisaient grâce aux convergences liées aux styles de vie, aux degrés d'éducation et de culture, aux convictions aussi [...] » (Daumard, 1989 : 255). Ainsi, la conception du couple, du mariage, de la famille ou encore l'implantation et diffusion d'une culture du travail fondée sur les notions de succès, d'effort, de reconnaissance ou d'autonomie, établissent certains principes qui rattachent les personnes qui les acceptent comme leurs au groupe social qu'est la bourgeoisie. De ce fait, la définition de ce que voulait dire être bourgeois dépasse les limites du matériel, sans que pour cela il soit dédaigné, étant avant tout une manière de comprendre, voire d'appréhender la réalité pour ainsi proposer, sinon imposer, une vision propre. Cette dernière, tout au long du XIX^e siècle, tend à se généraliser jusqu'à se constituer en modèle à suivre puis en norme. En lien avec ce qui

vient d'être exposé, il n'est donc pas surprenant que l'image de l'animal, en particulier dans son versant domestique, participe d'une manière active à la construction de l'identité bourgeoise. De ce fait, puisque intégrant la réalité quotidienne de l'élite, les oiseaux et chiens apparaissent comme témoins du point de vue bourgeois. Finalement, ils s'affirment en tant que partie constitutive de leur identité de groupe et comme un élément d'interaction clé pour la construction des concepts de famille ou de propriété privée analysés dans ce chapitre.

4.2 L'animal, soutien du système patriarcal : de la séparation des sphères du public et du privé à la création des identités de genre

Une des caractéristiques fondamentales de la société bourgeoise est le surgissement de la domesticité comme domaine important et réinvestit. En effet, l'apparition de cette théorie influence de manière transversale différents plans du quotidien des bourgeois. Cela va de la construction des identités de genre à la répartition, en fonction du sexe, d'espaces physiques (foyer *versus* place publique) qui se convertissent, à leur tour, en espaces symboliques au service de la réaffectation du genre dans l'identité des individus. La domesticité est donc le résultat de la confluence de nombreux facteurs, parmi lesquels, l'industrialisation qui introduit des progrès techniques et mécaniques qui facilitent, voire déclenchent, une spécialisation des espaces qui s'alignera avec les portraits de masculinité et féminité proposés par les milieux bourgeois. En ce sens, les développements en matière scientifique, notamment dans le domaine des sciences naturelles, participent également de cette vision dichotomique qui fait de la masculinité et de la féminité des contraires absolus, proposant, parallèlement, une explication de la nature elle aussi influencée par des critères distributifs de genre.

La base de la théorie de la domesticité relève de la caractérisation du féminin comme élément passif appartenant au domaine de la nature, donc de l'irrationnel. Au contraire, la définition du masculin le présente comme sujet actif et agissant déterminé par le rationalisme qui est, en dernière instance, le propre de la civilisation et de la culture, c'est-à-dire de l'homme et, seulement par extension, de l'humanité. Cette différenciation établie entre l'homme et la femme est reprise en termes sélectifs-évolutifs par Darwin. Ainsi, dans son œuvre *The Descent of Man* il assigne aux hommes le rôle de sélectionner les plus belles femmes, ce qui suppose un renversement de l'agentivité en termes de sélection sexuelle car, dans le cas des animaux, la capacité correspondait aux femelles. Le scientifique anglais réussit, de ce fait, à projeter et/ou adapter les valeurs du patriarcat moderne (Bernstein, 2007 : 69-70).

En conséquence, et au fur et à mesure du temps, l'image de la femme comme être inférieur nécessitant une tutelle exercée par les figures masculines desquelles elle dépend désormais, notamment père et époux, se consolide. Exclues des droits politiques, soumises à la volonté du mari pour accéder au monde du travail ou pour voyager à l'étranger, le code civil napoléonien de 1804 établi dans son article 1124 l'incapacité juridique totale de la femme. Ce code, qui a pourtant inspiré autres pays dans leur constitution en démocraties, octroie le statut légal de mineure civile aux femmes mariées, en même temps qu'il fait de la célibataire une étrangeté (Gaspard, 2000 : 197-198). Cette image bénéficie également du soutien de l'Église qui promeut l'idée de la femme comme mère et épouse. Or, cette conception à propos de la population féminine avec des implications religieuses, économiques, scientifiques, sociales et politiques, est le fondement qui explique que le foyer soit devenu le lieu de prédilection pour cette partie de la société. Ce sont ces mêmes éléments ceux qui expliquent que l'homme s'érige en chef de la famille, et par extension de la société, consolidant définitivement la concentration du pouvoir et capitalisant une domination qui sera généralement et naturellement acceptée. Il en ressort une tentative d'ordonner et/ou de structurer un monde qui, par les changements abrupts et continus qui se succèdent dès la fin du XVIII^e et tout au long du XIX^e siècle, devient difficilement saisissable. Ainsi, le succès de la théorie de la domesticité, puis de celle de la séparation de sphères du public et du privé, réside dans leur proposition d'un modèle polyvalent, car adaptable et adapté à de multiples domaines. Il devient le point d'ancrage pour (ré)organiser une réalité qui est apparue maintes fois comme chaotique. Par l'effet des deux courants cités la réalité est dès lors, non seulement appréhensible, mais aussi, et surtout, construite en accord avec les valeurs de l'élite bourgeoise.

Les représentations animalières permettent de confirmer voire révéler les nouveaux codes, images et bouleversements d'identités et d'ordre social que nous avons précédemment évoqués. En ce sens, il est intéressant de souligner le rapprochement itératif entre les personnages féminins et les animaux mis en scène. Comme dans le cas de la pie Margot et Julienne antérieurement analysé, l'identification se fait à partir de l'établissement d'analogies qui s'appuient et consolident l'idée d'infériorité et de dépendance des unes et des autres ce qui, par opposition, suppose la réaffirmation de la supériorité des figures masculines. Ainsi, les animaux domestiques deviennent de plus

en plus courants au fur et à mesure que le siècle avance. Le statut de ces derniers se modifie également, ils s'affirment comme des compagnons plutôt que comme une source de travail ou de nourriture. L'idéal de famille est aussi atteint par cette transformation de manière que chats, chiens ou oiseaux, intègrent dès lors la réalité familiale dans une situation analogue à celle des femmes et enfants (Danahay, 2007 : 98).

C'est à partir de la cohabitation et du partage de l'espace de la maison, ainsi que de l'équivalence établie entre ceux qui intègrent les différentes hiérarchies qui opèrent à l'époque (de genre et de la nature), que la femme et l'animal sont situés au-dessous de l'homme. Cela renforce en dernière instance le patriarcat puis la tendance à la mise en place de relations asymétriques ou inégales qui viennent souligner la domination d'un des acteurs impliqués. L'analyse des œuvres permet de mettre en lumière les mécanismes et stratégies par lesquels les auteurs sont capables de mettre en scène tout un système de pensées, de normes et de valeurs propres à la société bourgeoise du XIX^e siècle par le recours à l'animal. Cela souligne d'autre part les changements en cours au sein de la conception de l'animalité puis des rapports des humains avec cette dernière. Il sera également question d'aborder le traitement des identités de genre véhiculées par les animaux puis le caractère ambivalent de ces derniers qui, en fonction de la figure, masculine-féminine ou protagoniste-opposant, qu'ils symbolisent, connoteront des images et idées différentes.

4.2.1 Domesticité et séparation de sphères du public et du privé : des chiens et oiseaux du foyer aux loups de la place publique

Un des piliers autour duquel s'articule la domesticité en tant qu'idéologie est la spécialisation et diversification d'espaces, notamment à partir des axes du public et du privé. Ces derniers, au fur et à mesure que le siècle avance, s'imprègnent de connotations et traits définitoires du genre qu'ils influencent. Rappelons que l'industrialisation a permis de faire sortir des maisons les ateliers et autres lieux de manufacture qui, dès lors, passent à posséder leur propre espace. De ce fait, le foyer reste un espace dédié exclusivement à la famille et connotant, par extension, autant la

notion de familier que l'idée de protection. De l'autre côté, la sphère du public, donc celle concernant l'activité politique ou professionnelle, s'érige à l'opposé de la première de laquelle elle se sert pour se définir. De sorte qu'il est possible d'affirmer avec Danahay que « the domestic space was represented as a safe haven from the public sphere competition, avarice and violence, and was supposedly immune from the kind of antisocial forces associated with marketplace and street » (2007 : 98).

Ainsi, plusieurs pièces théâtrales composant notre corpus font recours aux figures animales dans le but de mettre en scène l'opposition du foyer face à la place publique, à partir du binôme chien-loup dont la symbolique reste révélatrice à cet égard. Le premier des exemples se trouve dans la pièce de René-Charles Gilbert de Pixérécourt *Le Chien de Montargis* (1814) représentée à la Gaîté. Le mélodrame se fonde sur la légende qui assure que l'assassin d'Aubri de Montdidier, Macaire, découvert par son chien Dragon et confronté dans un combat à ce dernier, réussit à ce qu'il avoue le meurtre de son maître. La multiplicité de références apparues dans de différents journaux de l'époque attestent la popularité acquise par ce mélodrame, mais surtout par le chien-acteur qui incarne le personnage de Dragon. Ainsi, dans *Théâtre choisi de G. de Pixérécourt* (1842), dont la préface correspond à Charles Nodier, tous les auteurs des articles dédiés à cette œuvre insistent sur l'habilité du quadrupède dans la performance. Nodier lui-même affirme dans cet ouvrage que « le chien attire la foule [...] On assure même que depuis l'apparition de Dragon, après la formule banale : *Comment vous portez-vous ?* il est d'usage d'ajouter : *Avez-vous vu le Chien ?* » (109) et invite,

Tous ceux qui ne pourraient répondre affirmativement, à réparer le tort qu'ils font à leur curiosité. On ne peut prévoir les événements : un autre chien, destiné au rôle brillant que remplit celui-ci, a, dit-on, comme Britannicus, péri par le poison. Peut-être l'envie ne respectera-elle pas plus les jours de notre Dragon. D'ailleurs, voici la belle saison ; déjà, suivant l'antique usage, les premiers talents de la capitale vont faire partager nos jouissances à la province qui nous envie ; qui sait si ce nouveau confrère, séduit par l'exemple et le besoin de la gloire, n'accédera point aux brillantes propositions qui, déjà peut-être lui ont été faites par les directeurs de Lyon, de Strasbourg et de Marseille ? Empressez-vous donc d'aller voir *le Chien de Montargis* (108-109).

Les paroles de l'auteur confirment donc le rôle protagoniste du chien-acteur qui est ici mis en équivalence au reste de « premiers talents de la capitale » (109). En ce sens, tous

coïncident dans l'effet produit par la présence de l'animal vivant sur scène qui pour eux devient garantie du succès d'une pièce qui « est maintenue dans le répertoire du théâtre jusqu'en 1834 » (Lavigne, 2014 : 426)¹²⁷.

Ainsi, dans *Le Chien de Montargis* les espaces extérieurs, lieux privilégiés pour évoquer le danger et la menace de l'inconnu, sont associés au loup qui, nous le verrons, s'érige en contrepoint de l'image du chien et des idées de sécurité et intimité, et par extension, de l'espace du foyer qu'il évoque. À cet effet, deux moments de l'œuvre s'avèrent clés. Le premier est une intervention de Dame Gertrude qui sera postérieurement complétée par Ursule, servante à l'auberge de Gertrude :

DAME GERTRUDE

Quoi, monsieur Aubri, vous voulez traverser pendant la nuit notre forêt ? Cela n'est pas prudent. Il ne se passe pas de semaine sans qu'on y commette un assassinat.

AUBRI

Dragon m'accompagnera.

DAME GERTRUDE

Il pourra bien vous avertir du danger, mais il n'est pas assez fort pour vous défendre.

[...]

URSULE

Monsieur Aubri, ma marraine est inquiète de ne pas vous voir rentrer ; moi aussi, Eloi aussi ; nous étions tous inquiets. Ma marraine a pensé que peut-être vous alliez partir sans armes, ce qui serait bien imprudent à vous, car cette forêt de Bondy est un vrai coupe-

¹²⁷ Parmi les critiques sur le mélodrame de Pixérécourt figurent, en plus de celle de Charles Nodier celles de Colnet qui dans la *Gazette de France* du 23 juin 1814 souligne « l'importance de l'acteur qui remplit le principal rôle dans cette pièce [et soutient que] le jour qu'il a paru pour la première fois, ses prôneurs et ses amis, tranquilles sur son débit, sur ses intonations, craignaient seulement qu'il manquât son entrée, chose importante dans un début. Leur crainte a été sans aucun fondement. Le débutant n'a montré, ni trouble, ni hésitation en paraissant sur la scène ». C'est le cas également de Salgues qui, dans le *Courrier de l'Europe* aussi du 23 juin 1824, affirme que « la singularité du personnage principal, tout lui assure une fortune brillante ; tout le monde voudra voir *le Chien de Montargis* [...] [car] il produit un effet admirable, lorsqu'à travers les sinuosités de la montagne, il s'attache à la poursuite de l'assassin, qui s'efforce en vain d'échapper à ce témoin accusateur ». Rojare, dans le numéro de *Petites affiches* correspondant aussi au jour du début, écrit que bien que « le rôle du chien était la partie la plus embarrassante de la pièce ; l'artiste s'en est très-bien acquitté ». Dans *Journal d'Indications* également du 23 juin, Babié souligne « l'intelligence de l'acteur quadrupède [qui] a obtenu aussi de nombreux bravos ». Finalement, le 23 juin 1814 affirme que « le chien a joué son rôle en acteur consommé ; il a été très-bien secondé par les autres acteurs. Ce coup d'essai est un coup de maître : aussi, le directeur a-t-il fait, dit-on, signer à Dragon un engagement de plusieurs années ».

gorge ; on n'y rencontre que des malfaiteurs ou des loups, et cela nous ferait bien de la peine, s'il vous arrivait quelque malheur. Pour lors, il m'est venu dans l'idée de vous apporter, c'est-à-dire de vous faire apporter par Éloi votre sabre et votre arquebuse ; car, pour tout l'or du monde, je n'oserais toucher à cela. Nous avons bien fait, n'est-ce pas, Monsieur Aubri ? (Pixérécourt, 1814 : 142-145).

La forêt constitue le prototype d'espace extérieur, lieu qui est particulièrement présent dans les œuvres de la période romantique, et qui se caractérise par l'instabilité et le danger que représente tout ce qui est étranger et se situe en dehors de la maison. Une hostilité qui est non seulement mise en lumière par les références des deux personnages féminins aux assassinats qui s'y produisent mais, principalement, par l'allusion à la figure du loup qui, « archétype de l'être anti-social » (Jouventin, 2018 : s/n), apparaît presque en animal totémique des malfaiteurs qu'il représente. Le loup devient donc le symbole de l'agressivité et de la sauvagerie de la sphère du public qui, comme dans la pièce, ne peut être conquise que par le personnage masculin d'Aubri. À l'opposé, et en accord avec les connotations associées au chien qui ont été antérieurement analysées, Dragon émerge comme l'élément de défense, de protection, celui qui relie son maître à la tranquillité et l'harmonie de la sphère privée que l'auberge de Dame Gertrude incarne. Notons que si Aubri est destiné à la conquête du monde extérieur, l'auberge, donc un espace clos proche de la notion de foyer, reste la propriété de Dame Gertrude. Autre preuve de la séparation et spécialisation d'espaces en fonction du sexe du personnage et de la consolidation des stéréotypes de genre à partir desquels se construisent ces identités respectives. Ainsi, l'opposition autant des espaces que des genres se fait par le biais du recours à des animaux dont leur symbolique antagoniste opère, comme Pierre Jouventin l'expose, à partir de la dichotomie domestique-sauvage :

Nous attribuons au loup ce qu'il y a de plus terrifiant en nous-mêmes. [...] À partir du XV^e siècle, le loup, pour les croyants, était, comme le diable innommable [...] L'Occident chrétien associait loup-péché-diable-mort-enfer et, dans l'imagination populaire, le loup constituait l'incarnation du mal. Le loup représentait l'archétype de l'Autre, le païen, l'incroyant, le rebelle, le juif, le huguenot, celui qui refuse l'ordre établi et qui bafoue les règles de la cité. [...] Il était le négatif du chien créé par Dieu (2018 : s/n)

Le rapprochement entre le chien et la sphère du privé est ainsi marqué par la terminologie utilisée, à savoir celle de « domestique », et que les dictionnaires

définissent comme ce qui connote et reste associé au foyer, au ménage, à la famille et au familial. Ce symbolisme confirme que « like women, pets were securely located within the protective boundaries of domestic sphere » (Danahay, 2007 : 99). En conséquence, la représentation de la sphère publique à travers le loup permet de le présenter comme le revers du chien, le public comme l'antithèse du privé. Ceci met en lumière les dualismes qui opposent le bien au mal, les animaux domestiques aux plaies, le sauvage au domestique, et sont inhérents à la pensée dichotomique de l'époque (Alonso, 2017 : 6). Par ailleurs, cette similarité apparente entre ces figures animales s'érige en avertissement soulignant que les dangers de la place publique ne prennent pas forcément une forme *a priori* menaçante, car complètement inconnue, mais qu'ils restent néanmoins virulents et périlleux. En ce sens, les caractéristiques du personnage de Macaire¹²⁸, chevalier comme Aubri duquel il devient l'assassin avec la complicité de Landry, rendent possible son assimilation à la figure du loup. Bien que restant son contraire, Macaire garde des similitudes avec sa victime, tout comme le chien et le loup, insistant de ce fait sur l'idée que la menace réelle émane de leur parenté et ressemblance. En définitive, la portée de l'exemple vient donnée par la proximité anatomique et biologique entre les animaux qui, appartenant à la même famille, sont cependant radicalement différents. De ce fait une opposition presque grotesque est introduite, ce qui renforce et soutient la théorie de la séparation de sphères, et en conséquence celle de la propre domesticité. Ceci confirme et met en scène une « violence [that] is seen as inhabiting the remote and the distant, not the local and present » (Danahay, 2007 : 107).

Dans cette même ligne, l'œuvre de *Les Chiens du Mont Saint-Bernard* nous offre deux autres exemples remarquables qui tiennent à opposer le public et le privé comme des réalités qui coexistent simultanément mais sont cependant antagonistes. En effet, ils

¹²⁸ Bien que le personnage de Macaire soit devenu un archétype du mélodrame, il ne s'agit pas ici de ce prototype représenté par Lemaître dans *Auberge des Adrets* en 1823 et qui acquiert le statut de protagoniste avec la pièce *Robert le Macaire* de 1835. Puisque l'œuvre théâtrale qui nous occupe est représentée pour la première fois en 1814, il n'est donc pas possible de relier le personnage de Macaire dans *Le Chien de Montargis* et le Macaire de Lemaître. Ainsi, et en accord avec Gaston Leloup (1987), celui-ci s'appuyant sur les œuvres de Léon Gauthier *Les Epopées françaises* de 1878, de Paulin Paris *Histoire de la littérature française* de 1873 et de François Guessard *Les anciens poètes de France* (volume IX, préface du « Macaire ») de 1866, « dès le XIII^e siècle l'histoire était bien connue avec comme personnages Aubry de Montdidier et Macaire, comme lieu d'assassinat la forêt de Bondy, et celui du combat Paris, en l'île de Notre Dame » (Leloup, 1987 : s/n).

ont pour but ultime de consolider la théorie de la domesticité, et par extension, le système patriarcal qui en dérive et qui détermine les rôles et les identités de genre. Le premier des extraits cité est la scène 3 de l'acte I durant laquelle Maufilatre et son adjudant Joannes discutent des mesures à prendre pour s'emparer des documents qui permettraient au premier d'hériter des titres nobiliaires qui, légitimement, appartiennent à Alix. Ainsi, après avoir décidé de la manière et du moment pour pénétrer dans la maison de Thibaudier pour commettre le vol, Maufilatre avoue que « [...] tout en dépistant le vieux renard, il faut convenir qu'il a bon flair : il avait senti les chiens » (Antier, 1838 : 4). Bien que l'exemple ait recours, comme dans le cas précédent, à des animaux qui s'opposent sur les axes domestique-sauvage, il renverse la tendance générale. Celle-ci tient à identifier l'animal domestique qu'est le chien comme symbolisant la protection du familial. De son côté, et dans la mesure où il fait partie des espèces sauvages peuplant les forêts européennes, le renard devrait connoter le danger de cet espace extérieur, inconnu et étrange auquel il appartient. Le changement dans les rôles archétypaux s'explique dans la mesure où les animaux choisis dans la comparaison évoquent univoquement l'image de la chasse. Sa symbolique est ainsi une apologie des mécanismes relationnels fondés sur une domination qui repose sur l'exercice de la violence ou, du moins, sur la possibilité d'y recourir. Ceci garantit la position de pouvoir des uns et la soumission des autres. C'est donc en termes non pas de domestique-sauvage qu'il faut comprendre l'opposition mais d'agresseur-victime ou prédateur-proie, ceci en accord avec les normes et les habitudes qui régissent cette pratique.

Toutefois, il serait également possible de relever une deuxième interprétation de cette scène qui viendrait constater l'exercice de la violence – ou, du moins, l'existence d'une telle possibilité – à l'intérieur même du foyer à partir de l'utilisation de l'animal domestique par excellence qu'est le chien comme figure agressive et menaçante. Le chien, traditionnellement associé aux notions de fidélité ou d'amitié, est fortement lié à l'idéal de famille ainsi qu'à la sphère domestique (Danahay, 2007 : 99). Transformé en la représentation animale de la violence le chien réunit de ce fait deux catégories contradictoires, domesticité et agression (97). Rappelons que Maufilatre est non seulement le cousin d'Alix, parenté qui les relie à la notion de famille, mais aussi qu'il

prétend l'épouser pour partager les bénéfices de la position sociale que les titres nobiliaires réservent à Alix. En définitive, ce que la scène met en lumière est que :

[...] male sexuality could seem uncomfortably close to blood sports [...] this implies that male sexuality itself was 'red in tooth and claw' and implicated in predation and violence. [...] such blood sport imagery tacitly acknowledged the existence of violence and domination in such private, personal relationships (Danahay, 2007 : 112).

En conclusion, l'analyse du fragment cité permet, d'une part, de constater l'ambivalence du signe qu'est l'animal. Ici le chien retrouve sa caractérisation négative qui est dominante durant le Moyen Âge (Ramm, 2005). Son agressivité est expliquée par le fait qu'il ne se constitue en animal de compagnie que dans la mesure où il est rattaché au foyer et intégré dans la vie domestique, parce qu'il dépend des humains (Brantz, 2007 : 79). D'autre part, cela permet le questionnement de l'idéal que la théorie de la domesticité propose en ayant recours à une image qui cherche à rendre visible la violence existant à l'intérieur même du foyer et de la famille.

Finalement, nous ferons référence à la présence itérative de l'oiseau et de la cage comme éléments servant à connoter autant le foyer que la sécurité que celui-ci est censé offrir aux membres de la famille qui l'intègrent. Le rapprochement opérant entre la cage et la maison, ainsi qu'entre leurs respectifs habitants (l'oiseau et la femme), est repris, toujours à la scène 3 acte I de *Les Chiens du Mont Saint-Bernard*. Rappelons que Thibaudier prépare le départ de sa famille, notamment d'Alix qui est en danger parce qu'elle constitue un obstacle pour les intérêts de Maufilatre. Simultanément, ce dernier prépare avec Joannes l'assaut à la maison de Thibaudier pour s'emparer des titres nobiliaires d'Alix. Ainsi, ayant vu Maufilatre et Joannes contrôlant l'entrée de sa maison, Thibaudier dit à son ami Liétard :

THIBAUDIER *prenant Liétard par le bras, lui dit à demi-voix*

Tenez, avais-je raison de vous dire que le maître et le valet ourdisent quelque noirceur ; les voyez-vous là-bas, de quel air ils examinent ma maison et se la montrent en marchant ? Ourdissez, mes bons amis, tournez autour de la cage, mais ne comptez pas sur les oiseaux » (Antier, 1838 : 3).

Par rapport à l'identification entre cage et foyer, celle-ci se fait autour des idées d'enfermement, de protection et de familial. Il reste ainsi intéressant de souligner que, comme dans les exemples du renard et du chien et celui du binôme chien-loup, le concept de violence reste capital dans cette métaphore, comme le prouve l'intervention de Thibaudier. Elle insiste sur la représentation stéréotypée de la place publique et de ceux qui la composent comme éléments dangereux prêts à déstabiliser, sinon attaquer, l'équilibre et la tranquillité que, par opposition, la famille et le foyer symbolisent. Autrement dit, ce que les exemples qui ont été jusqu'ici retenus mettent en lumière, voire confirment et consolident, est la répartition spatiale fondée sur la dichotomie masculin/féminin. Comme les animaux, réduits au degré d'esclaves à des espaces déterminés pour ainsi répondre aux nécessités de la civilisation, les femmes sont destinées à occuper la sphère privée. Cette situation est due à leur caractérisation en tant qu'êtres dont leur nature relève de l'émotionnel, l'irrationnel et le sauvage. L'association femme-animal vient donc de la réification de leurs corps respectifs qui institutionnalise leur confinement spatial (Alonso, 2012 : 88).

4.2.2 Le chien comme portrait de la masculinité

Il est donc possible de prévoir l'existence d'influences bidirectionnelles entre la théorie de la séparation de sphères qui oppose l'espace privé au public et la constitution des identités de genre. Cette construction identitaire se combine à son tour avec la répartition d'espaces pour proposer des représentations stéréotypées et contraires de la masculinité et de la féminité. En conséquence, si la place publique, comme antithèse du foyer, s'avère un lieu hostile, dangereux et menaçant, il est donc nécessaire que ceux qui sont destinés à y accéder, par exemple, pour développer leur activité professionnelle, possèdent également des traits en accord avec de telles caractéristiques. Ainsi, la première partie du XIX^e siècle, tout comme les époques précédentes, se caractérise par une organisation « bigenre », et par extension, par une construction à la fois antinomique et complémentaire desdites identités. Pour ce faire, il s'appuie sur des postulats évolutionnistes darwiniens qui donnent un cadre théorico-scientifique à la

différenciation sexuelle des individus puis sur un système patriarcal qui les définit dans le plan social.

Il sera donc question maintenant de relever le rôle que les animaux, et notamment les chiens, remplissent au sein de ces représentations zooscénographiques ayant part à la validation du système patriarcal qui identifie Modernité et genre masculin. L'association résulte de la connexion entre Modernité et raison que la pensée occidentale attribue aux hommes. Elle se véhicule également à travers des héros qui, se situant en faveur du progrès et la raison, idéaux symbolisant cette Modernité, sont en constant combat contre les croyances considérées irrationnelles (Heynen, 2005 : 1-2).

Or, le portrait prototypique de l'homme, et plus spécialement du bourgeois, se matérialise dans des personnages qui se caractérisent autant par cette lutte éternelle contre les attaques provenant de la place publique que par leur capacité d'agir, ou réagir, hyperbolisée par l'effet de la comparaison établie avec son *autre* féminin. En ce sens, nous commencerons par souligner le recours à l'animal guerrier, dans ce cas concret les chiens qui prennent part à l'activité martiale ou du moins l'évoquent explicitement, comme un des exemples paradigmatiques dans cette construction d'une masculinité proactive, très souvent agressive. Le premier cas est celui de *Le Chien du régiment* où le personnage de Georges est accompagné de son caniche Moustache qui s'érige en *alter ego* complémentaire. Ainsi, le combat entre espagnols et français dans la scène 15 (acte I), mais surtout la chanson dédiée au nouveau héros quadrupède du régiment, mettent en évidence l'identification, voire l'interchangeabilité, entre le chien et son maître. Par ailleurs, la scène insiste sur l'importance du canidé dans la représentation symbolique du soldat en tant que l'une des images ou portraits archétypaux de l'identité masculine :

([...] COMBAT. / [...] Georges et son chien arrivent. Moustache trouve l'enfant, et attire par ses aboiements [sic] l'attention de son maître. / [...] Le porte drapeau français se défend avec acharnement ; mais, entouré de toutes parts, il tombe percé de coups. Un Espagnol s'empare du drapeau ; mais dans ce moment, Moustache accourt, se précipite sur le drapeau pour l'arracher des mains de l'Espagnol. Ce dernier saisit un pistolet ; il tire sur le chien ; le blesse ; mais les Français accourent de toutes parts. Le drapeau est sauvé. On panse [sic] le chien. TABLEAU.)

[...]

A l'ennemi, dans les combats,
Marchons-nous à la baïonnette,
Loin de songer à la retraite,
Moustach' [sic] toujours guide nos pas.
Ne connaissant aucune entrave,
Not' [sic] protégé s'élançe en aboyant [...]
Nous gémissions de ce destin contraire,
Moustache accourt. Il était haletant !
Et quel est notre étonnement !
Il rapportait notre bannière :
Honneur au chien du régiment ! (Saint-Léon *et alii.*, 1825 : 18-20).

Le fragment met en lumière les traits distinctifs de l'identité masculine dont l'essence ne serait autre que ce mélange d'intrépidité, détermination, audace et vitalité qui a mené l'animal à combattre énergiquement la menace externe que sont les espagnols. Les verbes « arriver », « accourir », « guider », « s'élançe », « être haletant » ou « rapporter », en référence au canidé, évoquent implicitement ou explicitement la notion de mouvement. Cela prouve, en conséquence, la place centrale que l'idée d'agentivité¹²⁹ acquiert dans le portrait de la masculinité au sein de sa construction comme identité de genre. Ainsi, face à l'inaction des soldats du régiment qui ne peuvent que gémir face à la perte du drapeau, le modèle d'homme que le système patriarcal promeut est ici représenté par la figure du chien dans la mesure où celle-ci reste rattachée au personnage de Georges, son maître, duquel il devient le double. La victoire est uniquement due aux exploits parallèles et simultanés réalisés par Georges et Moustache. Ceci permet de constater que l'identification qui se fonde sur la relation maître-compagnon est renforcée au point que le canidé non seulement devient symbole de la figure masculine mais aussi, et surtout, son possible substitut. La connexion existant entre le personnage humain et le personnage animal est d'autant plus évidente que seuls Georges et le chien sont félicités et seules leurs actions sont célébrées par le colonel et

¹²⁹ Le concept d'agentivité fait allusion à la capacité d'agir d'un sujet qui, en accord avec Judith Butler (2004 : 3), est déterminée par les conditions sociales dans lesquelles il s'inscrit. Ce sujet est donc constitué par des normes sociales qui lui sont données.

le régiment. Ceci s'explique dans la mesure où ce sont ceux qui incarnent la bravoure, le courage et la capacité de décision qui déterminent les traits de la masculinité. Notons sur ce point que l'atmosphère patriotique que revêt la reconquête du drapeau, symbole national par excellence, par Moustache, ne fait que réitérer, puis confirmer, sa valeur en tant que double de l'homme. Ainsi, l'identité de genre a une relation égalitaire ou en tout cas relative avec l'identité nationale, ce qui est bien révélé par le rôle du chien.

En ce sens, bien qu'agissant à partir de mécanismes plus subtils, mais pas moins illustratifs, il est également possible d'attester de cette connexion avec le monde militaire dans *Le Chien de Montargis*. De même que dans l'extrait antérieur, l'animal est présenté en qualité d'*alter ego*, voire en substitut momentané de la figure masculine à laquelle il reste lié comme en témoigne Bertrand :

Ah ! Monsieur Aubri, à propos d'bête [sic], où donc qu'est vot'chien [sic] ? Ordinairement il n'vous [sic] quitte pas ; si ben [sic] qu'c'est [sic] devenu comme eun' [sic] manière de proverbe dans l'village [sic] : drès [sic] qu'on voit vot'chien [sic], on dit tout d'suite [sic] v'la [sic] monsieur Aubri (Pixierécourt, 1814 : 134).

Par conséquent, Dragon apparaît revêtu des mêmes caractéristiques qu'Aubri avec lequel il s'identifie, de manière que, lorsque la capacité d'agir manque au chevalier, car ayant été déjà attaqué, c'est Dragon qui prend la relève et,

(Vient gratter à la porte de l'auberge. Voyant qu'on ne lui répond pas, il cherche à entrer en posant sa patte sur la clenche ; enfin, il saute après le cordon de la sonnette, et parvient ainsi à se faire ouvrir.)

DAME GERTRUDE

Hé ! C'est Dragon. Que vient-il faire ici... tout seul... à l'heure qu'il est ?... Oh ! Mon Dieu, il faut qu'il soit arrivé quelque malheur à son maître... (*Dragon tire de dame Gertrude par sa jupe.*) On dirait qu'il veut m'attirer hors de la maison. C'est bien extraordinaire. Pauvre M. Aubri ! Il lui est arrivé quelque accident, c'est sûr... Peut-être est-il à quelques pas d'ici. Oui, Dragon, je te suis. Assurons-nous d'abord de la vérité ; je reviendrai ensuite appeler du monde et chercher du secours, s'il est nécessaire. (*Elle prend une lanterne, et s'éloigne dans la forêt avec Dragon qui la conduit en la tirant par sa jupe*) (Pixierécourt, 1814 : 151-152).

Comme dans le cas précédent, autant la sémantique, qui à travers des verbes comme « venir », « entrer », « attirer vers/hors » ou « conduire » dénotant l'idée de mouvement, que les didascalies, mettent en lumière cette identification du masculin avec un rôle éminemment actif. Par l'effet de l'opposition et du contraste que suppose dans ce cas le personnage de dame Gertrude, celle-ci retrouvant la représentation archétypique qui accorde aux femmes un rôle passif, les hommes assumant au contraire le rôle actif. Ces images résultent de l'identification de la masculinité avec des valeurs comme la raison, le courage, la domination et de la féminité avec les capacités de nourrir et de soigner (Heynen, 2005 : 2). Ces notions associées à la femme renforcent sa construction sociale en fille, mère et épouse. De ce fait, l'absence d'Aubri, donc de personnage capable de (ré)agir, est compensée par la présence de Dragon. Ce dernier apparaît alors en sorte de prolongement de son maître, son énergie et son élan augmentant du fait de la passivité, sinon de l'incapacité d'action de dame Gertrude, qui n'est que l'instrument à travers lequel le chien atteint son but et se fait comprendre. D'ailleurs, celle-ci ne se limitera, comme elle-même le reconnaît, qu'à suivre Dragon et, si nécessaire, à revenir pour chercher du secours renforçant, d'une part, le rôle de guide du chien et, de l'autre, son propre rôle, à savoir, celui de continuatrice. Leurs portraits respectifs soutiennent l'image d'un système patriarcal fondé sur des critères distributifs de genre.

Il est donc possible d'affirmer que, contrairement aux exemples cités dans lesquels le chien remplit la fonction de protecteur de la famille et reste attaché à la notion de foyer, dans les cas qui sont en train d'être analysés, et plus spécialement dans celui de *Le Chien de Montargis*, le chien est associé à l'idée d'agentivité. En effet, comme Claudia Alonso (2017 : 11) le soutient, Dragon ne représente pas ce chien lié à la notion de foyer, devenu objet d'affection, et par extension, associé au sexe féminin. Autonome par rapport à ses besoins et capable de servir de messager ou de défenseur, Dragon est nécessairement identifié à la figure masculine, son propriétaire étant lui-même un homme. Son prénom indique déjà que Dragon appartient à un soldat, un guerrier ou un chevalier. Toutefois, cette condition qui le rattache à la masculinité met également en lumière que Dragon est malgré tout un animal domestique puisque dépendant de son maître d'Aubri. La présence de la figure humaine garantit le

développement des habilités, instincts et de la sagesse de l'animal, sans quoi ils seraient sans conséquences.

Finalement, il serait intéressant de noter que si la légende originelle narrait la défaite du traître Macaire après l'accusation et postérieur combat contre Dragon qui, ainsi, vengeait la mort de son maître, Pixérécourt transforme le mythe en rapprochant encore plus les deux figures qui, dans la pièce, périront sous la main de Macaire. Le fait que leurs destinées soient juxtaposées jusqu'aux dernières conséquences insiste sur l'association entre le personnage humain et le personnage animal au point que la mort du premier suppose la disparition du second. Cette décision de Pixérécourt de rendre Macaire coupable d'un double assassinat. Son objectif est donc la destruction totale d'Aubri, ce qui passe nécessairement par la mort de toutes ses figurations, le chien en tant que son *alter ego* inclus. Ceci est possible dans la mesure où les chiens sont, avec Claude Lévi-Strauss, des « êtres humains métonymiques » ce qui implique qu'ils sont traités comme incomplets ou comme à demi-humains. L'identité de ces animaux de compagnie est cependant fortement instable. Se voyant même octroyer un prénom qui les singularise, ils intègrent la famille humaine mais seulement dans la mesure où et pendant que les maîtres, donc les humains, le lui permettent (Kreilkamp, 2007 : 81).

Parallèlement, dans la participation de l'animal à la construction de la masculinité pendant le premier tiers du XIX^e siècle, les chiens protagonistes des pièces boulevardières qui composent notre corpus non seulement sont-ils requis dans le but de représenter, puis de répandre, l'image de l'homme comme étant le composant actif de la population (et par extension de toute autre organisation sociale ultérieure, tel le cas de la famille nucléaire). Il est possible de constater en outre que la présence des canidés sur les planches, lorsqu'ils restent associés aux personnages masculins, tient également à transmettre la notion d'autonomie, qui est l'un des traits caractéristiques de ce groupe. Cette notion implique, de manière sous-jacente, la non-autonomie ou dépendance de la partie féminine de la société. Ainsi, comme Alonso (2017) le notait pour le cas de Dragon dans *Le Chien de Montargis*, le reste des pièces de théâtre analysées est également riche d'exemples dans lesquels les chiens évoquent cette indépendance. Le premier cas à être analysé est celui de Dragon lui-même qui, comme le prouve le

dialogue contenu à la scène 8, acte I, est parti chasser après avoir reçu le consentement d'Aubri:

AUBRI

Je lui ai permis d'aller chasser dans la forêt.

BERTRAND.

Ça m'a fait plaisir. J'aimons ben [sic] mieux, qu'y déjeune là qu'à la cuisine. Enfin, c'est comme eun' [sic] malédiction, v'la [sic] quatre jours de suite qu'y mange ma part : j'ons [sic] beau changer mon assiette d'place [sic], y semble qui d'vine [sic] où que j'la [sic] mettons ; quand j'arrive... bernique, y gn'y [sic] a pus [sic] personne. (*Ursule rit.*)

AUBRI.

Je crains bien, mon pauvre Bertrand, qu'Ursule ne soit au moins de moitié dans cette espièglerie. Quand on sonne le déjeuner, Dragon vient s'asseoir devant elle et la regarde comme pour lui demander sa portion : j'ai cru remarquer qu'elle lui indiquait de l'œil ton assiette... Dragon est fort habile, vois-tu, il entend à demi-mot. (*Ursule rit.*) (Pixierécourt, 1814: 134).

Aubri et Bertrand soulignent la capacité que le chien Dragon, et par extension la masculinité qu'il représente, a de s'approvisionner. Ceci montre une animalité qui, en tant que double ou projection de l'homme, est comme lui capable de répondre à ses besoins les plus essentiels, matérialisés dans la pièce par les allusions à la nourriture. L'animal est ici indépendant puisqu'il se nourrit par la pratique de la chasse ou bien parce que, grâce à ces habilités et instincts, il réussit à ce qu'Ursule lui fournisse ces aliments. La femme ne remplit autre que le rôle d'intermédiaire dans la mesure où c'est Dragon, « fort habile [et] entend[ant] à demi-mot » (134), qui s'empare en dernière instance de la nourriture de Bertrand.

La scène 5 du premier Acte de *Le Chien des Pyrénées* entre dans cette même ligne. Elle présente Émile, son maître Antoine, puis Gaspard, dont les prétentions de mariage envers Laurence font de lui et de l'animal des ennemis irréconciliables, pendant leur respectifs déjeunés :

ANTOINE, tirant un morceau de pain de son sac

C'est du pain sec, mon pauvre Émile ! C'est égal, nous allons partager. Va me chercher un couteau dans le panier. (*Émile apporte un couteau. Antoine coupe un morceau de pain*)

qu'il présente à Émile, qui refuse.) Oui, oui, je sais que tu ne manges pas sans assiette ; va en chercher une. (*Émile apporte une assiette. Le berger et son chien mangent.*) Là, mon garçon ! Maintenant il faut se faire propre pour paraître devant madame Aubry et mademoiselle Laurence ; apporte-moi une brosse. (*Le chien apporte une brosse.*) Une autre brosse pour les souliers. (*Le chien exécute tous ces commandements.*) Émile, allez reporter tout cela, mon garçon !

Même jeu.

GASPARD, *entrant avec sa gourde.*

Voilà du vin que j'ai tiré à un tonneau respectable par sa vieillesse. (*Il pose la gourde sur la table.*) Voyons maintenant dans le buffet s'il n'y aurait pas quelques bons restes du souper d'hier au soir !

ANTOINE

Émile, je boirais bien un peu de vin ; tâche donc d'avoir la gourde.

Émile va chercher la gourde, Antoine boit, Émile reporte la gourde.

GASPARD, *pendant le jeu.*

Des pommes de terre, du veau aux oignons, du fromage de chèvre, tout ça est bon... (*Revenant à la table avec un plat.*) Deux cuisses de dinde ! Bon, je vais garder ça pour mon dîner... enveloppé dans une serviette, j'introduirai ça dans ma carnassière, et je mangerai ça à l'ombre des forêts. (*Il va reporter le plat enveloppé dans le buffet.*) Ce veau est vraiment parfait ; il aurait fait un excellent bœuf si on ne l'avait pas arrêté dans sa carrière. (*Pendant ce temps Émile a ouvert le buffet, et il a apporté à Antoine le plat que Gaspard a enfermé dans le buffet. Antoine prend les deux cuisses de dinde, il les met dans son sac. Émile reporte le plat dans el buffet et referme les portes.*) Un verre de vin là-dessus, et je puis me remettre en chasse. (*Il verse ; il n'y a plus de vin dans la gourde.*) Plus rien ! Ah ça, mais je l'avais pourtant empli ! Je parie que c'est ce voleur de chien qui me regarde là-bas en riant ! Il faut que je purge la terre... D'ailleurs, c'est un infâme braconnier ! (Laloue & Labrousse, 1842 : 5)

Le fragment est révélateur à des degrés différents. En premier lieu, il est intéressant de noter l'importance de ce genre de scènes au sein des genres zooscénographiques qui sont analysés dans cette étude. Le recours au chien Émile met en lumière que la participation de l'animal vivant dans la représentation s'avère capitale, puisqu'élément principal de la spectacularité de la mise en scène. L'attrait dans ces œuvres théâtrales réside donc dans les apparitions, toutes éphémères qu'elles soient, des animaux-acteurs. Ces derniers matérialisent la conception éminemment visuelle, spécifique et

caractéristique des genres boulevardiers, relevée au début du projet. En témoignent les nombreuses références à cette scène, et plus généralement au jeu d'Émile, dans les chroniques de l'époque et qui renforcent le rôle central du chien, et par extension de l'animalité, dans la (zoo)dramaturgie. Dans un article de la *Revue de Paris* (quatrième volume, série IV), on dit d'Émile que :

Il faut voir ce chien pour y croire. [...] tous les animaux savans [sic] qui ont humilié l'intelligence de l'homme ne sont que des bêtes et des malappris comparés à ce chien qui n'a pas son pareil. [...] quelle physionomie expressive, mais quel œil intelligent ! Il ne lui manque que la parole pour s'exprimer aussi galamment que les acteurs du drame dont il est le héros. Vous n'avez pas idée des merveilles qu'accomplit ce diable de chien. Il est peu d'acteurs qui le valent. Par exemple, il est très sûr qu'en fait d'esprit et de dévouement, il pourrait en remontrer hardiment à Quinola. Quinola mange sur le pouce une croûte de pain frotté d'un oignon cru, Émile dîne proprement dans une assiette qu'il est allé chercher lui-même. [...] Émile est le plus honnête homme de chien, le serviteur le plus irréprochable qui ait jamais obtenu le prix Monthyon. Émile est un rival du bon Moessard. Quinola parle et n'agit guère, Émile agit et ne parle pas. Émile, c'est Figaro pour l'esprit et Kaleb pour le dévouement. Il est véritablement le héros qu'avait rêvé M. de Balzac. Après la chute du rideau, rappelé sur la scène par les acclamations des loges et du parterre, Émile a reparu, modeste dans son triomphe, frétilant de la queue et remuant les oreilles (Bureau de la Revue de Paris, 1842 : 223).

L'importance du chien, en tant qu'élément certes paratextuel mais en revanche pleinement scénique, pour le succès de la pièce est soulignée par les références au prix Montyon, décerné par l'Académie française et l'Académie des sciences. Cependant, l'idée est véhiculée spécialement par son dépassement du personnage balzacien de Quinola et sa mise en équivalence avec le personnage consacré de Figaro. Les applaudissements de l'auditoire dans son ensemble, donc des spectateurs de toutes les classes qui y étaient réunis dans cette soirée, confirme qu'Émile est la sensation de ce spectacle. De même, ces éloges sont mis en avant par Théophile Gautier qui montre également que la présence de l'animalité articule la création d'une pièce « où les bipèdes sont sacrifiés au quadrupède, comme cela devait être » (1859a : 229).

En deuxième lieu, l'extrait de la scène 5 nous permet d'envisager les mécanismes à partir desquels Émile, et par extension le chien en tant que symbole, participe de l'édification de ce que le XIX^e siècle entend par masculinité. Nous pouvons

aussi, grâce à cet extrait, réfléchir aux relations humains-animaux qui, notamment dans le cas des espèces domestiques et sur un plan philosophico-théorique, sont en pleine mutation à cette époque. Comme l'exemple le démontre, la pièce met en scène une animalité qui se caractérise de nouveau par sa capacité d'agir, par une autonomie qui devient garantie de sa survie et ceci sans nécessité d'intervention d'un tiers. L'importance de la scène dans l'articulation de la notion d'autonomie est d'autant plus évidente que dans l'exemple sus-cité de la *Revue de Paris* on insiste sur le fait qu'Émile mange dans une assiette qu'il a prise lui-même (223). L'image est d'ailleurs renforcée par l'effet de comparaison avec Gaspard. Contrairement à Antoine et Émile lesquels possèdent leur propre nourriture, certes austère, Gaspard lui dépend d'un tiers, à savoir sa marraine Aubry, pour survivre. Son incapacité à subvenir par lui-même à ses propres besoins se traduit par les soustractions continues dont il est victime mais surtout parce que son déjeuner semble ne pas avoir finalement lieu. Notons que Gaspard compare ici les vols avec les proies de chasse, ce qui permet, bien que qualifiant Émile d'infâme braconnier, d'ennoblir cet acte. Cela entre en résonance avec la fonction actantielle d'adjudants principaux de ces personnages, et ceci dans la mesure où une majorité de la société du XIX^e siècle,

[...] continues to celebrate the blood sports associated with a gentleman's way of life [...] and associated with masculine prowess in the hunt [...] represent[ing] blood sports as heroic, masculine enterprise. [...] celebrat[ing] an erect, virile masculinity that sees spearing a small animal on a long pole as a validation of this masculinity (Danahay, 2007 : 108).

Tel qu'il a été montré, les aliments sont au centre de la construction scénique de la notion d'autosuffisance bien qu'il soit possible de constater qu'à la différence de *Le Chien de Montargis*, Émile est également capable de s'(auto)procurer des possessions matérielles allant au-delà de ce qui est strictement nécessaire au maintien de la vie. Ainsi, l'assiette ou la brosse, objets qui peuvent être considérés comme des luxes puisque n'étant pas en rapport avec les nécessités vitales, élargissent le champ d'actuation. Ceci met d'emblée en évidence la progressive transformation de ce qui est accessoire en indispensable. Cette affirmation vaut du moins pour tous ceux qui veulent

intégrer les élites sociales qui ont fait des biens et/ou propriétés privées un élément de hiérarchisation et de classe.

Finalement, il est intéressant de remarquer certaines divergences entre *Le Chien de Montargis* et *Le Chien des Pyrénées*. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les extraits qui ont été utilisés pour exemplifier la caractérisation de la masculinité et qui témoignent des changements s'opérant au sein des relations humain-animal. À cet effet, il est possible de souligner que la figure d'Émile est, par rapport à celle de Dragon, plus dépendante de son maître. Si ce dernier ne matérialise pas la notion d'agentivité ou capacité d'agir, dans la mesure où la scène se déroule avec une totale absence de mouvement de sa part, il est néanmoins le personnage qui donne les ordres qu'ultérieurement le chien exécutera.

En ce sens, deux idées sont à souligner, d'une part, la restauration d'une hiérarchie que la relation Aubri-Dragon aurait pu mettre en question, même de façon accidentelle, en insistant sur le rôle dominant d'Aubri en tant qu'humain et appartenant à l'élite sociale. La restauration de cette relation asymétrique vise à naturaliser l'empire de la masculinité humaine s'articulant autour de ce qui a été nommé « the good master and the happy servant model » (Robbins, 2002 : 195). L'animal jouit ainsi d'une sensation de liberté même lorsqu'il répond aux demandes de son maître, sa situation d'esclavage apparaissant comme volontaire (195). D'autre part, la symbiose qui existe entre Antoine et Émile est à noter. Il est évident que leur relation va au-delà d'une alliance pour leur respective survie et qu'elle se fonde sur des sentiments affectifs réciproques. Cela est d'ailleurs matérialisé autant par le partage équivalent de la nourriture que par l'appellatif « mon garçon » avec lequel Antoine s'adresse à l'animal. Cette réciprocité de l'affection ou de l'amour entre maître et chien se traduirait, dans le cas de ce dernier, dans un sentiment de plaisir éprouvé par la soumission à l'humain, modifiant son comportement qui cesse d'être dicté par l'autoconservation à être pur et désintéressé (Mangum, 2007 : 22).

En conclusion, ce qui est mis en lumière est que les animaux domestiques, notamment chiens mais aussi oiseaux ou chats, étaient en train d'acquiescer tout au long

du XIX^e siècle un nouveau statut¹³⁰. Ainsi, l'animal n'est plus uniquement au service de la famille mais, de plus en plus, il fait partie de celle-ci jusqu'à l'intégrer complètement au point d'être considéré comme l'un de ses membres. Mais surtout, ce que les exemples que nous avons jusqu'ici étudiés permettent d'affirmer est que les images du chien guerrier et du chien « apprivoiseur » deviennent un recours qui se présente de manière itérative sur scène comme mécanisme visant à la construction identitaire de genre. Par ailleurs, ces images cristallisent le portrait d'une masculinité dominante, forte, active et autosuffisante propre aux mélodrames mis en scène dans la première moitié du XIX^e siècle ce qui, en dernière instance, signifie reconnaître la place prééminente occupée par la population masculine.

4.2.3 Le chien et l'oiseau dans la caractérisation de la féminité

Si précédemment il a été question d'aborder les mécanismes à partir desquels l'animalité, dans la figure emblématique du chien, représente et contribue à la construction de la masculinité au sein de la France du XIX^e siècle, régie par des idéologies et discours marqués du point de vue du genre (ceux-ci s'appuyant sur la différenciation sexuelle préalablement établie par les sciences naturelles), il s'agit à présent de considérer l'autre élément sur lequel repose le système patriarcal, à savoir, l'image de la féminité. Tel qu'il se manifeste tout au long du chapitre, la base sur laquelle la société bourgeoise construit le genre relève d'une perception dichotomique de la réalité. Cette logique, nous l'avons vu, est également appliquée dans l'ensemble des rapports avec toute forme d'altérité : la société *autre*, la nation *autre*, la race *autre* ou l'être sentant *autre*. En conséquence, la figure de la femme qui émerge, son image archétypale, rejoint autant les postulats de la théorie de la domesticité qu'une caractérisation contraire, mais néanmoins complémentaire, de celle qui a été proposée pour la masculinité. Si cette dernière se définit principalement par la notion

¹³⁰ Cette tendance croissante à ce que les animaux de compagnie intègrent la famille hérite des courants philosophiques du XVIII^e de sensibilité. Parmi les penseurs qui participent se trouvent Rousseau, Diderot, Condillac ou Voltaire. Cependant, la réflexion a lieu principalement dans les milieux cultivés et philosophiques. Avec la Révolution le débat sur le traitement de l'animal atteint les sphères du politique et du social, non seulement des philosophes mais aussi des écrivains, des enseignants, des vétérinaires, des juristes ou des naturalistes, comme Lacépède (Baratay, 2012).

d'autonomie impliquant une capacité d'agir qui détermine le rôle actif qui lui est assigné et sa place dominante dans la société (domination souvent comprise et exercée en termes de force physique et/ou violence), la seconde est donc décrite comme son antithèse. En conséquence, la femme est représentée comme passive, et par extension, nécessitant protection. Elle serait par ailleurs plus proche de la nature¹³¹, ce qui lui confère un caractère, non pas rationnel mais sentimental. Cela permet de jeter une base pour sa parallèle claustration à l'espace du foyer et de la famille. C'est aussi ce qui se trouve à l'origine de cet « ange du foyer » que la bourgeoisie et l'Église érigent en modèle à suivre.

Néanmoins, l'analyse des œuvres théâtrales conformant notre corpus nous amène à constater que, encore une fois, la caractérisation se fait autant positivement que négativement. Il est en effet possible d'affirmer que « l'image de la femme est fondamentalement ambivalente : elle oscille entre la condamnation et exaltation. L'opposition est très tranchée entre une femme maléfique et criminelle, qui tire l'homme vers la sphère de l'animalité, et une femme pure et idéale » (Puccini-Delbey, 2001 : 86). À cet égard, nous commencerons par l'étude de ce qui constitue à l'époque la norme, à savoir le portrait de femme fragile, mais pure et idéale, qui incarne les valeurs de la domesticité bourgeoise et qui trouve sa matérialisation dans les rôles de fille, mère et épouse. La femme se constitue de ce fait en la « modernity's 'other' »¹³² (Heynen, 2005 : 2) et devient garante de la tradition. Bien qu'il s'agisse de la représentation la plus récurrente de la femme dans l'ensemble des pièces du corpus, nous analyserons les protagonistes de *Les chiens du Mont Saint-Bernard* et *Le chien des Pyrénées* notamment parce que le caractère tragique de leurs destinées les met dans une position de vulnérabilité extrême tout à fait représentative de notre propos. Dans ces

¹³¹ L'idée devient capitale pour comprendre les prémisses et considérations qui se trouvent à l'origine des liens identificateurs entre la féminité et l'animalité. Ainsi, en accord avec Danahay, une partie des rapports qui permettent cette reconnaissance s'explique du fait que « animals and women are linked through 'nature' [...] both women and animals are supposedly closer to 'nature' so that the natural is feminized » (2007 : 101).

¹³² Toujours en accord avec Hilde Heynen (2005), la Modernité est identifiée aux notions de changement et de discontinuité, la représentation la plus commune de celle-là se matérialisant dans la poursuite héroïque d'une meilleure vie, et par extension, d'une société elle-aussi meilleure. Ceci implique nécessairement sortir de l'espace physique et symbolique du foyer. En conséquence, les domaines artistique, culturel et/ou social reconnaissent dans la figure masculine le représentant prototypique de la Modernité, la femme devenant, en accord avec la construction antinomique de la féminité et de la masculinité, le symbole de la domesticité. Elle représente ainsi des valeurs liées aux concepts de tradition, de continuité ou de famille remplissant en conséquence le rôle d'altérité de la Modernité.

œuvres, en accord avec le paradigme de la société du XIX^e siècle, la fragilité et le besoin de secours sont intrinsèques à la condition féminine.

Commençons par le premier des ouvrages. Un des exemples paradigmatiques prouvant la place centrale que prend dans le portrait féminin l'idée d'inaction s'articule autour des différentes voies moyennant lesquelles les personnages masculins et féminins essaient de détourner la destinée de Magerin, condamné à mort à la suite d'une fausse accusation. D'une part, on trouve le plan ourdi par Pierre, Champfleury ou Liétard, entreprise à laquelle prennent part de multiples personnages, cependant tous hommes. L'épisode met en jeu autant la notion d'autonomie que celle de capacité d'agir, le tout traduit dans une initiative qui déclenche un mouvement physique sur scène qui est aussi virulent que généralisé. D'autre part, émerge la stratégie d'Alix qui n'est autre que charger un tiers de « fai[re] dire des messes et brûler des cierges en son intention pendant tout le jour, et moi, je vais encore prier pour lui » (Antier, 1838 : 17). L'exemple confronte masculinité et féminité en proposant leur caractérisation à partir de traits opposés : force *versus* fragilité, agentivité *versus* passivité, protecteur *versus* protégée, capable *versus* incapable, en définitive, dominant *versus* dominée. En outre, l'effet comparatif, amplifié par la proximité des scènes puis par les deux sortes de réactions dont le caractère ne peut être plus antithétique, souligne la puissance des représentations stéréotypées des identités de genre le fondement desquelles permet la consolidation, voire naturalisation, de l'inégalité régissant le système patriarcal.

Le fonctionnement de cette structure, ainsi que l'asymétrie de forces qui siège au cœur de la définition identitaire de genre, est précisément ce que met en scène *Le Chien des Pyrénées*. Tant Laurence que la mère Aubry s'adressent à Saint-Mars, figure masculine dont l'autorité sur elles fait de lui un substitut parfait de la figure du père-époux. Ainsi, Laurence avoue que « je ne puis vivre continuellement dans cette incertitude où vous me laissez ; si je vous appartiens par les liens du sang, parlez, je suis prête à remplir avec dévouement tous mes devoirs... » (Laloue & Labrousse, 1842 : 6-7). La scène continue avec la mère Aubry réaffirmant le caractère soumis de la condition féminine, lorsqu'elle se dirige à Saint-Mars dans ces termes : « je veux savoir enfin à quel titre vous disposez de son sort ; je veux savoir quel avenir vous lui

réservez : vous n'êtes pas son père [...] » (7). La terminologie¹³³ utilisée pour décrire la situation de Laurence met en évidence que la définition de la féminité passe invariablement par les notions de passivité, fragilité, et par extension, de soumission. Par ailleurs, elle souligne l'effectivité du patriarcat au point que la domination qu'il préconise est acceptée par les femmes elles-mêmes tant que celle-ci est exercée par l'élément masculin sur le féminin. En conséquence, la scène renforce le pouvoir de l'homme dans la mesure où, malgré qu'elles ignorent encore les liens qui unissent Saint-Mars à Laurence et qui, en l'occurrence, l'habiliteraient à disposer d'elle, son contrôle n'a jamais été contesté. Au contraire cette domination est assumée, voire intériorisée, par les femmes elles-mêmes qui, à l'exception du subtil et éphémère questionnement que nous avons relevé, se maintiennent dans l'obéissance pendant toute la pièce.

En ce sens, force est d'observer que tant le personnage de Lion que celui d'Émile sont requis lorsque, d'une part Alix et de l'autre Laurence, se trouvent seules et exposées à un danger qu'elles ne sont pas capables de combattre. Cela permet de construire la féminité à partir de l'axe de la passivité puis de la fragilité et de renforcer la caractérisation de l'homme en tant que partie active chargée de la protection, voire surveillance, des femmes, ceci par le biais de l'identification homme-chien et en accord avec la logique de contraires régissant ces rapports. C'est donc dans cette ligne que doit être analysée la présence de Lion et d'Émile par rapport à la construction de l'identité féminine, à savoir, en tant que mécanisme visant à la consolidation, sinon cristallisation, de l'image de la femme comme être inférieur à travers deux mécanismes clés. Premièrement, parce que lorsque la figure masculine manque explicitement, ce sont les chiens, dans la mesure où ils restent associés à la masculinité, qui sont chargés de protéger des femmes qui ne peuvent assurer leur propre défense faute d'indépendance.

¹³³ Il est fort évocateur que la relation entre Saint-Mars et Laurence, puis par extension avec la mère Aubry, soit décrite en termes qui, d'un côté, réifient la figure de la jeune femme la réduisant à un simple objet de possession, comme dans le cas du verbe « appartenir » (Laloue & Labrousse, 1842 : 6) ou de « disposer du sort de quelqu'un » (7). D'autre part, la terminologie permet d'insister sur les traits définitoires du personnage, ici apparaissant, par l'effet de la synecdoque, comme la part qui permet de parler du tout qu'est la féminité et/ou la population féminine, et qui rejoignent la description archétypale de la femme « ange du foyer » qui est « prête à remplir avec dévouement tous [s]es devoirs » (7). La représentation de la féminité passe donc par un mélange de résignation, de sacrifice, de sollicitude, de bonté et de sentimentalisme mis à disposition d'une masculinité qui, en accord avec sa propre caractérisation, est celle qui prend les rênes, monopolise l'initiative et concentre le pouvoir ce qui, en dernière instance, habilite et légitime son rôle dominateur.

Notons les implications sous-jacentes dans la construction identitaire que suppose le fait que le destin des personnages cités soit, dans le meilleur des cas, sous la tutelle des hommes, dans le pire, sous celle des animaux. En effet, en accord avec ce qui a été exposé au troisième chapitre de notre travail, cela signifie mettre en équivalence, sinon situer en-dessous, le féminin à l'animalité. Par ailleurs, l'animal est considéré comme inférieur à une humanité que seule la masculinité représente complètement¹³⁴. Deuxièmement, le fait que les chiens soient systématiquement et invariablement des signes rattachés aux protagonistes masculins des pièces, le fait que la définition de féminité soit marquée par un *alter ego* animal *in absentia*, ne fait que mettre en lumière que leur existence scénique ou actancielle n'est due qu'à l'existence préalable de l'autre élément du binôme. Ainsi, identifiés comme symboles masculins, Lion et Émile participent de la caractérisation des femmes uniquement dans la mesure où celles-ci s'affirment en tant que leur opposé, la féminité étant représentée comme le négatif, comme une projection antagoniste de la masculinité. Celle-ci est, en définitive, le point d'origine des deux identités. En résumé, le fait que les chiens véhiculent l'identité féminine seulement extensivement, et sans leur être rattaché symboliquement comme dans les cas des personnages masculins, ne fait que transmettre le caractère secondaire de la femme dans la société du XIX^e siècle qui la considère en fonction de l'homme auquel elle reste attachée.

D'autres exemples de représentations animales, cette fois ayant recours à la figure de l'oiseau, s'inscrivent dans cette ligne qui tient à représenter la femme comme un être inférieur à partir des notions de vulnérabilité et passivité. Ces représentations animales la rapprochent par ailleurs de l'image de l'enfance, cela venant renforcer la justification de l'espace privé qui leur est dévolu. Toutefois, la mise en scène de personnages féminins soumis et non asservis permet de mitiger la violence des

¹³⁴ La dégradation qui résulte de l'identification femme-animal est déjà remarquée dans les siècles qui précéderont la période dix-neuviémiste étant théorisée par divers auteurs, certains appartenant même au domaine des sciences naturelles, parmi lesquels Buffon pour qui « sentimental pet owners, [...] descended to the level of the pets themselves in falling to exercise their higher human capabilities » (Robbins, 2002 : 152). Notons l'importance de la notion de sentimentalité. Celle-ci sert généralement à caractériser la féminité qui, par opposition à une masculinité qui s'avère la représentante du rationalisme, confirme ainsi son rapport plus étroit avec la nature. Cette dernière est de son côté communément féminisée, favorisant de ce fait que l'association entre animalité et féminité soit vue non comme un processus métaphorique mais d'ordre logique, rationnel voire scientifique et, par extension, irréfutable et, dans certains cas, légitimateur.

mécanismes et du système social qui les met en place. À cet égard nous ferons allusion à un extrait de *Les Chiens du Mont Saint-Bernard* dans lequel Thibaudier, se préparant pour quitter Grenoble avec sa femme et Alix, les identifie avec des oiseaux et leur maison avec l'élément symbolique de la cage :

THIBAUDIER *prenant Liétard par le bras, lui dit à demi-voix*

Tenez, avais-je raison de vous dire que le maître et le valet ourdisent quelque noirceur ; les voyez-vous là-bas, de quel air ils examinent ma maison et se la montrent en marchant ? Ourdissez, mes bons amis, tournez autour de la cage, mais ne comptez pas sur les oiseaux » (Antier, 1838 : 3).

Le fragment, considéré dans la perspective de la construction de la féminité comme identité de genre, s'érige autour de l'association entre les femmes de la famille de Thibaudier et l'animal en question. Cela se matérialise sur le plan textuel dans une métaphore qui, au cours du XIX^e siècle, devient récurrente, à savoir, l'oiseau comme symbole de la femme. En conséquence, et comme la citation le relève, il est possible d'attester l'existence de forts liens identificateurs, auparavant suggérés, entre ces deux figures, humaine(s) et animale. L'oiseau émerge de ce fait comme l'image animale archétypique de la femme. Cela résulte de l'application des prémisses de la domesticité, puis du système patriarcal, ce qui, en dernière instance, permet d'affirmer que durant tout le siècle, et même avant, « birds in cages were routinely associated with women » (Danahay, 2007 : 109). Seulement quelques pages plus tard, c'est le personnage de Maufilatre qui décrit ses désirs et pensées à travers l'image symbolique de l'aigle chassant ses proies, celles-ci prenant certainement pour le public la forme d'oiseau, notamment grâce à la première association réalisée par Thibaudier :

Tu ne sais pas, vieux Bohème, l'envie qui m'a pris en les voyant s'éloigner si tranquilles ? [...] D'étourdir d'un coup de poing le Thibaudier qui fermait la marche, de me précipiter sur sa compagnie comme l'aigle tombe sur sa proie, et de l'emporter tout courant dans mes bras jusque chez moi (Antier, 1838 : 11)

Comme l'extrait le prouve, l'association entre femme et oiseau résulte de la « victimization of women and non-human others through a patriarchal system of domination and exploitation » (Alonso, 2012 : 87). Cela permet, par effet d'analogie, de présenter l'enfermement féminin dans les limites restreintes de la sphère du privé

comme aussi naturel que nécessaire. C'est précisément cette idée ce que le personnage de la pie dans *Les Éléphants de la pagode* souligne car l'animal ne vient pas dans cette œuvre dénoncer une situation, la réclusion féminine, qui serait considérée injuste, mais au contraire, en faire la louange. Comme Robbins l'affirme, « the cage was seen as providing a refuge, protecting the creature from a harsh world [...] these representations often made explicit connections between the caged creature and a vulnerable human, usually a young girl or woman » (2002 : 134). La valeur protectrice de la cage l'associe à la sécurité de la maison. En effet, ceci devient d'autant plus évident que le danger représenté par ce qui vient de l'extérieur et ce qui reste étranger, (matérialisé par la figure du Bramine), finit par une attaque directe contre la pie puis avec son ultime mort, qui ira de pair avec la disparition de Catherine pendant la presque totalité du règne de Thomas. En définitive, on peut conclure que cette défense de la convenance, voire intérêt, de procurer, sinon d'imposer, une telle protection permet finalement de mettre en évidence l'incapacité, et par conséquence, l'infériorité des femmes et des oiseaux ici associés.

En définitive, il est intéressant de remarquer que l'image de la femme que présentent les différentes pièces du corpus ne se limite pas à reprendre l'archétype émanant de l'application de postulats patriarcaux, mais présente aussi le revers de l'idéal féminin. Elles offrent ainsi au public un modèle qui se véhicule autant à partir de descriptions positives que négatives. Soulignons, d'une part, que cette dualité plonge ce groupe populationnel dans l'ambiguïté, sinon dans la liminalité, et, d'autre part, que cette indéfinition semble leur être exclusive car n'étant pas extensive au portrait masculin. En revanche, ce dernier reste univoque et directement dépendant du rôle actantiel¹³⁵ qui lui est assigné à chaque personnage concret. Les fluctuations et les variations, cette capacité d'être une chose et le contraire qui caractérise l'identité féminine en construction durant le XIX^e siècle est, entre autres, une des causes qui expliquent leur identification avec l'animalité. Ceci s'explique dans la mesure où « pets

¹³⁵ Tel qui a été antérieurement exposé, le rôle actantiel des personnages peut être quelques fois déterminé, non seulement par des contraintes en rapport avec les mécanismes de création dramatique mais également par d'autres d'ordre politique, idéologique, nationaliste, etc. En ce sens, nous nous limiterons à rappeler le cas des pièces étudiées dans les chapitres précédents et que nous avons encadré dans un contexte nationaliste-patriotique et ayant pour but ultime de participer à la l'édification de l'identité nationale. Dans ce cas, les auteurs optent majoritairement pour la caractérisation de leurs personnages opposants par des nationalités *autres*, parmi lesquelles ressort l'anglaise.

are ‘humanized animals’ [...] and it is thanks to this hybrid identity that they can be identified with women who are seen as ‘animalized humans’ » (Danahay, 2007 : 102). À cet effet, les œuvres du corpus sont riches d'exemples venant signaler cette dualité ayant généralement recours à des personnages féminins différents, chacun d'eux personnifiant un de ces modèles, le normatif et le hors-norme. Toutefois, dans tous les cas, c'est la présence itérative, presque obsessionnelle, de l'animal qui vient représenter l'aspect négatif intrinsèque, sinon constituant, de l'identité féminine.

Pour exemplifier le premier des cas nous choisirons la pièce de *La Pie voleuse* dans laquelle, rappelons-le, la pie Margot et Julienne (bourgeoise qui accuse sa servante Annette d'être l'auteur des vols que la pie a commis) sont identifiées l'une à l'autre. Ce processus, celui de l'animalisation de Julienne, fait *via* des procédés qui ne se correspondent ni avec les valeurs bourgeoises, ni avec l'idéal de féminité que l'on répand et promeut à l'époque. Ainsi, le couple Julienne-Margot, qui en réalité fonctionnerait comme une seule unité de signification, s'oppose, en premier lieu, au personnage de Gervais qui représente les vrais principes de la classe à laquelle ils appartiennent, mais surtout en deuxième lieu, est le contrepoint d'Annette. Cette dernière, incarne à la perfection le modèle de femme dévouée et pure, retrouvant ainsi l'image « d'ange du foyer » projetée par les élites sociales puis par les milieux ecclésiastiques. L'association entre l'une et l'autre et, notamment, la confirmation de leur rôle négativement exemplaire, culmine lorsque Julienne suggère qu'Annette est la responsable des vols, idée que la pie verbalise, complétant, leur association symbolique :

JULIENNE

Il n'y a pas de mal, il n'y a pas de mal que M. le Bailli apprenne... Au surplus, voici mon sentiment, à moi, c'est que le même accident ne peut pas arriver deux fois de suite, sans que... Enfin on m'ôtera pas de la tête que la cuiller n'ait pas été volé comme la fourchette ; mais quel est le voleur ?

LA PIE

Annette, Annette.

JULIENNE

Grand dieu ! (Caigniez & d'Aubigny, 1815 : 33-34).

La pie représente et matérialise les pensées, les sentiments, voire les vices, que sa maîtresse essaye de contrôler selon les normes sociales de bienséance. L'accusation contre Annette que Julienne n'ose pas partager étant prononcée par la pie qui s'érige ainsi en double de sa maîtresse. On peut donc constater que Margot s'affirme en tant que personnage complétant celui de Julienne. L'oiseau s'avère en être une prolongation, un complément qui, par effet de son identité animale, dépasse les limites des normes imposées par la société bourgeoise qui restreint les vraies pensées de la femme et qui ne seront exprimées qu'à travers la pie. Ainsi, la faiblesse féminine se matérialise aussi bien dans leur tendance au bavardage et dans une ambition démesurée qui les mène à défier l'image prototypique de la femme. La soumission à la figure masculine de l'époux étant constamment refoulée, l'animalité sert à mettre en scène « l'image de l'instabilité qui aliène la femme et la pousse à prendre des décisions funestes lorsque son désir n'est pas satisfait » (Puccini-Delbey, 2001 : 88). En définitive, la fausse accusation qui a pour chefs de file Margot et Julienne, celle-ci s'édifiant contre l'opinion et conseils du mari, puis la tragédie qu'elle annonce, (la mort d'une innocente qui n'est autre que la femme idéale), justifient l'existence d'un système patriarcal comme seul garant de l'ordre et du respect des normes établies, et vont même jusqu'à le renforcer. D'autre part, la fausse accusation consolide la caractérisation négative de la femme qui, rejoignant l'irrationalité, se montre « porteuse de ce phantasme de désagrégation, de perte d'identité, d'engloutissement dans l'animalité et finalement de mort » (Puccini-Delbey, 2001 : 89)¹³⁶.

Dans cette même ligne s'inscrit le rapprochement entre la pie et Catherine dans *Les Éléphants de la pagode*, pièce dans laquelle toutes deux se définissent par le goût, quelques fois excessif, pour la conversation, mais surtout par un caractère qui frôle l'impertinence mettant de nouveau en scène un modèle de femme qui échappe aux normes imposées par le patriarcat. Ainsi, l'association entre les figures par le biais de la présence de traits définitoires identiques est rendue explicite par M. Thomas :

¹³⁶ D'autres exemples présentant une image fortement négative de la femme peuvent être également retrouvés, parmi lesquels, le cas de la servante Nikobar qui décide de se venger de son maître après qu'il ait refusé de se marier avec elle. Ainsi, le portrait de la femme mis en lumière par ce personnage s'appuie, comme dans le reste des fragments cités, sur des stéréotypes essentiellement négatifs comme sont le penchant à la jalousie ou la tendance à la transgression, cette dernière comprise comme le non-respect des normes et/ou ordre établi ; le tout étant à rapprocher de l'image de la femme pécheresse, dont l'exemple premier et paradigmatique reste la figure biblique d'Ève.

Là... dépêchons-nous de faire quelques paquets... C'est la mort de leur Rajah qui les met en révolution comme ça... Je crois que je n'oublie... Ah ! Et ma pauvre pie donc, qui m'a suivi de la rue Tiquetonne ici, je ne peux pas l'abandonner... elle nous aime tant cette pauvre bête! ... Et puis, quand par hasard ma femme se tait, ça fait toujours une compagnie... (Saint-Hilaire & Bourgeois, 1845 : 9)

Tel qu'il est relevé par l'extrait, la pie devient pour le personnage masculin le substitut de sa femme qui, comme la « pie [qui] s'en mêle [de la conversation entre humains] » (5), conteste l'équilibre de forces au sein d'un couple. En effet, elle représente, en dépit de l'archétype féminin qui se fonde sur les notions de passivité, résignation et abnégation, l'élément combatif, protestataire et, en définitive, déviant du ménage. Il serait ainsi possible de considérer qu'il s'agit d'une volonté de briser la rigidité de la structure patriarcale en dessinant des modèles de féminités divergents de l'officiellement et socialement accepté. Toutefois, la caractérisation de M. Thomas qui est inhabituellement permissif envers le manque de respect (traduit de manière paradigmatique dans le traitement « d'imbécile » que Catherine lui dédie dans une lettre qu'elle adresse à sa sœur) et extrêmement chaleureux avec une femme qui croit que « vous, qui n'êtes bon à rien » (6), le tourne au contraire en ridicule. Ce n'est qu'en assumant son rôle dominant et en mettant en pratique son pouvoir, évoqué dans la pièce dans l'acceptation et mise en pratique de ses fonctions en tant que rajah ainsi que dans la métaphore de « poule mouillée » employée pour décrire ce qu'avait été son comportement jusqu'alors, que M. Thomas pourra changer le sort de son couple français. Il est donc possible de conclure que la permutation des rôles de genre préétablis par les théories de la domesticité que l'ouvrage met en scène ne fait que renforcer la pertinence de ladite structure. On prouve ainsi au public les douteux résultats obtenus lorsque ses bases sont bouleversées, en cédant la place dominante à une féminité qui est pourtant destinée à la tranquillité du foyer et à la réalisation personnelle à travers la famille.

En accord avec tout ce qui vient d'être exposé dans cette deuxième partie du chapitre, il est possible d'affirmer que les figures animales deviennent essentielles dans la représentation, symbolisation et transmission des notions fondatrices, tant de la théorie de la séparation des sphères du public et du privé, que des identités de genre que sont la masculinité et la féminité. L'analyse des différentes pièces nous permet donc

d'affirmer que le système patriarcal se sert de mécanismes nombreux et variés pour répandre une idée déterminée de société. Aussi, il s'agit de gagner une légitimité qui passe par l'adhérence de l'ensemble de la population, et notamment des secteurs féminins, à une structure qui défend l'inégalité juridique, politique et sociale à partir de la différenciation sexuelle. En ce sens, et tenant compte qu'il s'agit de confronter, d'une part, place publique et espace privé puis, de l'autre, masculinité et féminité, il n'est pas surprenant de constater que, parmi le règne animal, ce soient les espèces domestiques qui aient eu une présence prépondérante sur d'autres. Ces dernières, sans être totalement absentes comme le prouve la présence des loups pour la mise en scène des idées rattachées à la doctrine de la séparation de sphères, sont cependant toutes mises en opposition aux premières. En définitive, ce que l'étude de ces trois axes met en lumière est la permanence de la logique binaire et manichéenne, applicable et appliquée à des contextes différents, de manière que, tel que Haraway le constate, « nature and culture as well as sex and gender mutually construct each other, so that one pole of each dualism cannot exist without the other » (1989 : 12).

4.3 Animal et société bourgeoise : du pouvoir de classe aux tentatives de renversement de l'ordre social

La constitution d'un groupe social, la bourgeoisie, en classe passe nécessairement par la mise en place d'un système de valeurs, principes et éléments différenciateurs permettant la création de liens entre les personnes qui la composent. Il rend également possible de caractériser cet ensemble de manière qu'il puisse être reconnu en tant que tel par les autres groupes configurant la société à laquelle il s'intègre, à savoir le XIX^e siècle français. Cependant, la consolidation de la bourgeoisie comme classe dominante au sein de la hiérarchie sociale de son époque implique la création des mécanismes de mise en scène de leur statut. Ainsi, il est non seulement question de déterminer les caractéristiques et traits définitoires de la bourgeoisie, mais aussi de véhiculer la justesse de l'organisation qu'elle défend et qui lui profite, et de légitimer son hégémonie. Encore une fois, comme dans le cas de l'impérialisme ou du nationalisme, le discours est un élément clé dans la transmission et renforcement de l'image de la bourgeoisie en tant que classe détenant le rôle socialement dominant. En ce sens, la littérature, et plus concrètement le théâtre qui fait l'objet de notre étude dans la mesure où, de par ses caractéristiques génériques, il est consommé autant par les élites que par les classes populaires, devient un des moyens les plus efficace de la mise en scène du pouvoir que la bourgeoisie concentre de plus en plus.

En conséquence, la bourgeoisie, dans un efficace processus de symbolisation, articule sa propre légitimation en tant que nouvelle élite à travers la représentation systématiquement négative et stéréotypée, autant de la noblesse et/ou aristocratie comme classe dominante, que de la structure sociale afférente à cette aristocratie. Ce dont il s'agit, en définitive, est de prouver, d'une part, la caducité de la société d'ordres après les événements historiques de 1789, ainsi que des années qui suivirent, et, d'autre part, la nécessité d'une nouvelle organisation, en accord avec le nouveau système de valeurs et d'idées, qui se substituent à l'ancienne. De même que dans le passé pendant lequel l'aristocratie s'était affirmée comme classe dominante, entre autres, parce qu'elle incarnait les principes sur lesquels se fondait la structure sociale qu'ils couronnaient, la

nouvelle élite de la société de classe doit, elle aussi, représenter et personnifier les postulats de la société postrévolutionnaire. Ceux-ci constitueront désormais la norme à partir de laquelle mesurer et déterminer les modes de relation, les manières et méthodes de représentation, etc. Ainsi, la tendance à la stigmatisation des groupes et organisations sociaux propres à l'Ancien Régime permet non seulement leur discrédit, mais amène aussi à présenter la classe bourgeoise comme étant légitimement, voire moralement, destinée à occuper le sommet de la nouvelle hiérarchie sociale.

Il s'agit en outre de symboliser les deux structures, puis les deux classes dominantes, en ayant à nouveau recours à une logique binaire dans laquelle les éléments et/ou acteurs mis en rapport sont dominants dans une perspective aussi bien exclusive que manichéenne. Or, les figurations archétypiques associées à la classe sociale dominante, à savoir la bourgeoisie ou la noblesse, sont confrontées les unes aux autres en termes de bien et de mal, le triomphe de l'une supposant invariablement et nécessairement le châtement sinon la disparition de l'autre. En résumé, en insistant sur le déclin des valeurs représentant une aristocratie dépassée, les ouvrages analysés témoignent de la validité des principes bourgeois comme étant les seuls capables de donner une réponse aux préoccupations et anxiétés propres au XIX^e siècle.

Ainsi, l'intérêt réside ici à souligner la place que les animaux occupent dans la mise en scène du respect envers cet ordre nouvellement établi au début du siècle. On abordera leur inclusion dans la récupération de la situation première et idéale, c'est-à-dire celle représentée par la structure sociale projetée par la bourgeoisie, qui met également en lumière la nécessité de tenir compte de ces animaux *a minima*, sinon de les inclure dans cette organisation. D'autant plus que les animaux, et plus concrètement les espèces domestiques, deviennent de plus en plus communs dans la société du XIX^e siècle. Le rôle actif consacré aux animaux, certains d'entre eux n'étant pas nécessairement des espèces domestiquées, prouve la préoccupation croissante à leur égard. Cela permet de représenter une réalité que certains spécialistes ont nommée « an 'anthrozootic city' : an urban environment, society, and culture defined by the interactions between humans and animals, a city made by the close interaction and interdependence of humans and animals [...] » (Miltenberger, 2013 : 263). En ce sens, il sera intéressant de considérer les figures marginales et hors-norme, dans la mesure où

celles-ci participent activement à la définition en creux de l'ordre établi. Finalement, il sera aussi question d'analyser la place prépondérante de la chasse en tant que pratique servant principalement à la mise en scène du pouvoir de la bourgeoisie. Bien qu'opérant sur des plans différents, cette domination définit toujours le prototype de l'homme idéal comme le bourgeois blanc, figure privilégiée par le patriarcat, mais aussi par l'impérialisme ou la hiérarchisation de la nature telle que proposée par les sciences « modernes ».

4.3.1 Société d'ordres contre ordre bourgeois : l'animal dans la construction de l'organisation sociale bourgeoise

Le XIX^e siècle est témoin de changements sociaux profonds qui voient se transformer la structure même de la société, sa hiérarchisation, et par extension, les groupes de population, ainsi que leurs modes de (inter)relation. Cette société se définit désormais par sa rupture avec l'organisation hégémonique qui la précède. Néanmoins, et malgré une tentative de démocratiser les rapports entre les diverses classes sociales, il est pertinent ici de constater que la notion de classe, clé autant pour la construction d'un nouvel ordre social que pour l'affirmation de la bourgeoisie en tant qu'élite, « définit un régime d'inégalités, une structure ou un *système* d'inégalités [qui] concernent des individus tenus pour fondamentalement égaux dans l'horizon des révolutions démocratiques » (Dubet, 2012 : 259).

Or, la société émergente, bien que partant d'une conception à son départ plus démocratique, va maintenir et perpétuer les rapports d'inégalité devenus de ce fait inhérents, car systémiques, à toute tentative de construction de structures ou ordres sociaux. En conséquence, la bourgeoisie ne considère certainement pas l'abolition de la hiérarchie, d'autant plus qu'elle revendique la légitimité de son statut de classe dominante, mais la transformation et (ré)adaptation des principes ainsi que des valeurs autour et à partir desquels s'articuleraient dès lors les critères de catégorisation.

Ce sont donc les mécanismes mis en place pour mener à bien cette transition entre une hiérarchie ou structure sociale à l'autre, car indispensable pour comprendre aussi bien le triomphe de l'ordre bourgeois que sa constitution définitive en élite, qui seront dès à présent analysés. En ce sens, les pièces du corpus s'intéressent, d'une part, à la dégradation de la noblesse et/ou aristocratie, ces dernières étant des personnifications de l'ordre prérévolutionnaire qui a été contesté puis renversé. Ce processus devient un recours extrêmement fréquent dans la composition dramatique de ces spectacles animaliers. Ainsi, l'articulation d'un ordre bourgeois dans nos pièces se fait autour de ces deux axes qui se présentent de manière simultanée, arrivant même à se superposer. Premièrement, la mise en scène d'une noblesse s'opposant à la bourgeoisie,

le manichéisme étant le pilier fondamental dans la logique binaire qui s'impose dans ce processus comparatif. Deuxièmement, la (re)mise en place d'une structure sociale devant réinstaurer un ordre jugé nécessaire et dont la principale menace, nous le verrons, est la noblesse.

Nous commencerons donc par citer, puisque paradigmatique, le cas de *Le Chien des Pyrénées*, pièce dont la protagoniste féminine, Laurence, est déchirée entre une éducation, sinon identité, proprement bourgeoise et une ascendance aristocratique qui lui a été cachée. Le duché, ainsi que les privilèges qui en dérivent, ont été transférés aux assassins de son père, à savoir, à Saint-Mars et plus particulièrement au père de son amant Louis. Au fur et à mesure que la trame narrative avance, Laurence sera victime de la persécution et domination de Saint-Mars qui, en connivence avec l'illégitime duc de Rosambert, essaie de l'éloigner d'un statut, celui de noble, qui lui appartient, et dont la récupération pourrait être la preuve irréfutable du délit qu'ils ont jadis commis. Nous nous pencherons sur la scène qui clôt la pièce et qui condense tous les mécanismes, de la description négative du noble à la réaffirmation du chien dans son rôle de protecteur cette fois de la structure sociale bourgeoise, s'érigeant en l'un de ses plus importants et efficaces défenseurs. L'extrait a donc lieu une fois que la liaison irrévocable entre Laurence et Louis, c'est-à-dire entre l'héritière légitime et l'héritier *de facto* du duché, a été dévoilé et au moment où Laurence, Saint-Mars et la mère Aubry sont sur le point de quitter la France :

SAINT-MARS.

Si je vous conduis en Espagne, c'est pour vous mettre à l'abri de persécutions qui se réveillent plus furieuses ; c'est pour vous ramener bientôt, mais armée de preuves et de témoignages qui vous rendront la fortune, le rang qu'on vous a ravis !...

LAURENCE.

Ne me trompez-vous pas ?

LOUIS, *accourant*.

Il te trompe, Laurence !

LAURENCE.

Louis !

SAINT-MARS.

Oui, Louis de Rosambert ! Le fils de votre persécuteur !... C'est un otage précieux que cette fois je garderai avec soin !

LOUIS.

Calomniateur !

SAINT-MARS, à *Laurence*, montrant un portefeuille.

Toutes les preuves sont là... et une fois en sûreté, je les mettrai sous vos yeux... (*Aux Contrebandiers.*) En route ! Le temps est précieux ; nous nous expliquerons ailleurs. (*Bas, à Louis*) Tu l'as voulu ; tu as anéanti nos projets, et tu nous auras perdus tous à la fois ! (*Aux Contrebandiers.*) Placez-le au milieu de vous, et qu'il vous suive !

Les Contrebandiers exécutent cet ordre.

LAURENCE, à *Louis*.

Au moins nous serons réunis !...

LOUIS, *bas*.

Et bientôt peut-être nous serons délivrés !... Regarde.

GASPARD.

La maréchaussée !

SAINT-MARS.

Elle arrivera trop tard ! (*Il forme le pont avec l'arbre, et y met le pied pour le traverser.*)
En Espagne !

LES CONTREBANDIERS.

En Espagne !

Au moment où Saint-Mars arrive au milieu du pont, Émile court à la clavette, qu'il arrache avec sa gueule ; le pont retombe, et Saint-Mars disparaît dans l'abîme avec Émile.
Cri général de terreur.

La maréchaussée arrive de tous côtés, conduite par Antoine. Les Contrebandiers veulent résister, mais ils cèdent bientôt.

LOUIS.

Laurence, te voilà libre enfin !... (*Il donne la main à Antoine*) Et ce pauvre, ce fidèle Émile !...

Antoine exprime ses regrets d'avoir perdu Émile ; il va au bord du précipice, regarde au fond avec désespoir, puis tout à coup pousse un cri de joie. Les autres personnages regardent de ce côté ; on voit paraître Émile qui porte dans sa gueule le portefeuille de Saint-Mars, et qu'on accueille avec empressement.

LOUIS, *bas, à Laurence, après avoir ouvert le portefeuille et parcouru les papiers.*

Laurence, cet homme disait vrai lorsqu'il accusait mon père... il fut son complice !... Mais justice vous sera rendue... Vous serez duchesse de Rosambert !

LAURENCE, *après avoir déchiré les papiers.*

Je serai ta femme !...

GASPARD.

Marraine, sauvez-moi de la justice !... Pourvu qu'Émile ne me dénonce pas ! (Laloue & Labrousse, 1842 : 27-28).

Le premier des éléments qui doit être tenu en compte est le fait que les personnages représentant l'Ancien Régime, Saint-Mars et le duc de Rosambert, sont caractérisés comme étant des éléments essentiellement déstabilisateurs, voire réactionnaires, et en conséquence, possédant des traits fondamentalement négatifs qui soutiennent leur rôle actantiel d'opposants. Le portrait proposé tient donc à identifier la noblesse, ainsi que les groupes de population qui gravitent autour d'elle, à l'opposé des valeurs bourgeoises, c'est-à-dire, comme le revers du système de principes de la société de classes qui devient la norme. La caducité de la structure prérévolutionnaire se reflète dans l'anachronisme de son élite qui, étant en même temps corruptrice et corrompue, n'hésite pas à se situer hors-marge et à transgresser, sinon confronter, les fondements de la norme sociale. Le mensonge, l'avarice, l'ambition ou l'injustice sont les traits définissant les deux personnages « ancien régime » et plus spécialement Saint-Mars qui est, dans ce cas, doublement délinquant. Assassin du père de Laurence avec le duc, c'est également contre lui qu'il dirigera, le moment venu, ses chantages puis, dans un dernier effort pour atteindre ses objectifs, qu'il trahira en dévoilant leur secret. Le fait que Saint-Mars soit présenté comme le chef des contrebandiers et qu'il soit l'auteur matériel d'un meurtre, personnage et action respectivement paradigmatiques pour la mise en scène de la notion du hors-norme, ne fait que confirmer la stigmatisation de la noblesse comme élite. Ceci tient en dernière instance à faire la louange d'un ordre, le bourgeois,

qui par effet d'opposition apparaît d'autant plus nécessaire, incontournable, et par extension, plus idéal(isé) qu'il ne l'est réellement.

La lutte entre systèmes sociaux sous-jacente à cette scène, avec l'ultérieure victoire de la Modernité, de la société de classes puis de la bourgeoisie en tant qu'élite est définitivement renforcée par la décision de Saint-Mars de fuir la justice, personnifiée par la maréchaussée. Le triomphe est définitif au moment de la rencontre entre l'homme et la figure animale du chien. Ainsi, la chute de Saint-Mars et d'Émile lorsqu'ils sont situés sur le pont, réunissant puis séparant, l'Espagne et la France ou, ce qui revient au même, la société d'ordres et celle de classes, ainsi que le passé et le futur, est le point d'inflexion qui marquera l'avènement définitif de la Modernité et, avec elle, le triomphe de la justice, de la vérité et du bourgeois¹³⁷. Tandis que Saint-Mars¹³⁸, comme tout principe et valeur propre à l'Ancien Régime qu'il représente, sera englouti dans le précipice, Émile, en tant que symbole de la bourgeoisie à laquelle son espèce reste attachée, resurgit en vainqueur, évoquant l'accomplissement du processus de passage d'une structure sociale à une autre. La décision de Laurence de déchirer les papiers qui rendent possible la continuité de la société d'ordres et la permanence de ses élites puis de ses valeurs matérialise, de son côté, la disparition définitive de cette organisation qui, comme les titres nobiliaires eux-mêmes, sont démembrés et devenus inutiles et inopérants.

Finalement, le retour d'Émile avec le portefeuille qui permet de dévoiler la véracité des accusations de Saint-Mars fait de lui le vrai représentant du système de valeurs bourgeoises qui se veut plus juste, plus égalitaire. Le complot contre le père de

¹³⁷ Cette image de l'Espagne se correspond avec des stéréotypes qui reconnaissent dans ce pays de la péninsule ibérique un territoire fait de contrastes, identifié à l'absolutisme et à des régimes qui l'associent aux idées d'infériorité ou d'exotisme. Dans cette ligne se trouvent les œuvres de Théophile Gautier *Voyage en Espagne* (1845), apparu la première fois comme *Tra los montes* en 1843, ou la nouvelle de Prosper Mérimée *Carmen* (1845), adaptée à l'opéra par Georges Bizet en 1875, pour ne citer que deux des ouvrages les plus emblématiques. Au contraire, l'Espagne participe de la révolution industrielle et d'une rénovation des mécanismes employés en agriculture. Dans ces domaines, les transformations sont certes moins notables que dans d'autres pays européens, parmi lesquels la France, mais le XIX^e siècle suppose néanmoins une époque d'importants progrès pour ce pays. En 1812 est approuvée la première Constitution, retrouvant ainsi la tendance répandue par Europe des monarchies parlementaires. Par ailleurs, l'Inquisition et les droits féodaux disparaissent aussi dans ce siècle.

¹³⁸ L'association de Saint-Mars avec l'Ancien Régime duquel il se relève être le symbole principal au sein de la pièce s'accroît et se confirme du fait du prénom du personnage. L'allusion par le nom à ce saint du christianisme, lié aux idées de reniement et à la figure animale du serpent en accord avec l'hagiographie, le rapproche encore plus des valeurs Ancien Régime.

Laurence et le statut de cette dernière seraient ainsi restés dans l'obscurité sans la participation d'Émile, qui rejoint ainsi l'une des images les plus récurrentes et prolifiques du chien à l'époque et émerge comme symbole de protection du mode de vie bourgeois, et par conséquent, de l'organisation sociale qui en résulte. Le rôle capital de la figure animale auprès de la défense du nouveau système de valeurs, ainsi que de la hiérarchie mise en place par ce système, est également confirmé par le personnage de Gaspard. Ce dernier, se sachant collaborateur des injustices du régime déchu, demande à ne pas être dénoncé, non pas par les personnages humains, mais par Émile qui est univoquement le principal défenseur, mais surtout, le principal représentant de la société bourgeoise à laquelle il appartient.

Le processus de confrontation du système nobiliaire et du bourgeois, opposition qui opère dans un contexte fondamentalement manichéen, est également utilisé dans la trame de *Les Chiens du Mont Saint-Bernard*. Dans cette œuvre, le personnage protagoniste féminin est, comme pour la pièce auparavant analysée, élevé dans des principes bourgeois, le statut noble de ses ancêtres lui étant également méconnu. Dans ce cas, c'est son cousin Maufilatre qui est attaché aux privilèges auxquels les titres de la famille donnent accès. Ces documents deviennent l'objet d'une quête obsessionnelle menant même à provoquer, la perte de sa propre cousine Alix pour devenir duc. Comme pour l'œuvre de Laloue et Labrousse, Maufilatre est (auto)caractérisé comme

[...] un criminel, un menteur, un lâche : je m'accuse d'avoir exécuté d'injustes sentences contre les protestans [sic], et avec une joie féroce ; voleur infâme, j'ai tué ensuite le pauvre orfèvre [sic], pour cacher ma turpitude ! Spoliateur effréné, j'ai arraché des bras d'une pauvre mère, j'ai précipité sous ses yeux dans la gouffre une frêle créature qu'elle avait nourrie et de son lait (Antier, 1838 : 32).

À l'origine de la condamnation de Magerin, de son exil pendant plus de cinq ans, ainsi que de celui d'Alix, Maufilatre se présente avec la violence de qui se sait dépassé, de qui sait sa fin proche et tente de combattre contre une réalité qui, peu à peu, est plus évidente et incontournable. Le refus d'Alix de la proposition de mariage de son cousin, qui envisage uniquement la restitution et la perpétuation d'un *statu quo* antérieur proprement aristocratique et construit autour de « la cour, et des fêtes, [d']une vie splendide, [d']un nom vénéré, [d]es hommages de tous... » (30), et sa décision ultime

de faire « englouti[r] tes [de Maufilatre] audacieuses espérances/[...] jett[ant] le portefeuille dans le gouffre » (31) marquent la fin de ce régime qui a été annoncé par l'union d'Alix avec Magerin. Ce dernier, par ses principes et sa profession libérale-artistique (imagier de la cathédrale), devient un des principaux représentants humains de la classe bourgeoise et de la structure sociale qu'elle met en place. De même que pour l'œuvre de *Le Chien des Pyrénées*, c'est Lion qui est chargé de restituer l'ordre initial, à savoir l'ordre bourgeois, en sauvant l'enfant de Magerin et Alix. Ceci permet de rétablir l'harmonie maritale et familiale, seulement troublée par la présence d'éléments et personnages venant d'un passé qui, comme Maufilatre, « achève sa vie » (Antier, 1838). Par ailleurs, il permet de garantir la continuité de ladite structure sociale dans la figure de l'héritier, précipitant la mort définitive des représentants de l'Ancien Régime. De même, la superposition entre l'espèce de l'animal-acteur et le prénom qui lui est donné, Lion, permet la mise en équivalence des classes populaires représentées dans la figure canine et de la noblesse symbolisée par le félin. Pour conclure, il serait intéressant de souligner les références récurrentes à Dieu de la part de l'ensemble de personnages, et notamment de Maufilatre ainsi que d'Alix et Magerin. Cela véhicule l'idée d'une divinité venant sanctionner, et par conséquent soutenir, le nouveau système, les nouvelles classes au pouvoir et, en dernière instance, la nouvelle répartition asymétrique de forces. En outre, la tendance au manichéisme le plus radical dans la caractérisation des personnages, l'exemple le plus frappant étant celui du propre Lion, mais aussi le recours à la providence divine comme argument d'autorité servant à assigner et reconnaître sans ambivalences de quel côté se trouve le bien et la justice, « permet en effet de minimiser la sévérité de la sélection, tout en la rationalisant non plus par l'exercice de la domination mais par les vertus de l'excellence individuelle » (Heinich, 2004 : 318).

En guise conclusion, il est important de mettre l'accent sur le fait que les personnages qui personnifient la transition d'un ordre à l'autre sont sans exception des hommes, cela étant également valable pour les cas des chiens qui, tel qu'il a été analysé, participent à la construction de la masculinité qu'ils connotent. Cette particularité met en lumière une des caractéristiques de la structure sociale qui s'implante, à savoir, le modèle patriarcal qu'elle préconise. Ainsi, la stéréotypation genrée induit une construction des personnages menant à donner aux masculins la charge de la mise en scène de la

transformation sociale, les personnages féminins étant relégués par leur passivité au rang, tour à tour, d'objet de persécution et de protection. En effet, c'est ce personnage de la femme persécutée, qui rejoint d'un autre côté le portrait de fragilité et l'image archétypale d'ange du foyer, celui qui donne de la cohésion à ces mélodrames tout au long des actes. Par ailleurs, la femme devient le plus stable des personnages face aux bouleversements provoqués par l'avènement de la Modernité. La place de la féminité comme *autre* par excellence de la Modernité se confirme ici, autant dans sa forme humaine que dans sa symbolisation animalière dans l'image privilégiée du chien compagnon et dont les exemples les plus emblématiques restent Émile et Lion. En conséquence, il est possible d'affirmer que les spectacles animaliers, et par extension la ou les animalités mises en scène, reflètent la caducité de la société d'ordres et le triomphe de la société de classes. Dans le même temps, ces représentations attestent du surgissement de nouveaux mécanismes de hiérarchisation qui promeuvent une logique binaire et exclusive et perpétuent l'asymétrie de forces dans une perspective de genre. Le patriarcat est donc en ce sens abordé, mais surtout représenté puis compris, dans sa dimension de système, par-delà ses mécanismes concrets ou ses conséquences. La mise en scène de la participation de l'animal dans la construction dudit paradigme prouve, en dernière instance, sa place prépondérante au sein de la société du XIX^e siècle, et par extension, de la réalité humaine à partir de cette époque.

4.3.2 Les animaux domestiques et la chasse dans la mise en scène du pouvoir de l'homme et du bourgeois

De même que le XIX^e siècle est témoin de l'édification, ainsi que de l'ultérieure consolidation, d'un ordre social bourgeois en accord avec les prémisses et principes propres à la Modernité, le rôle prépondérant de cette classe se traduit dans le soutien à la constitution de la bourgeoisie en tant qu'élite de la société. La mise en scène du passage d'un régime à l'autre, la réalisation puis diffusion du pouvoir bourgeois, s'avèrent également nécessaires. Ils viennent ainsi légitimer autant la société de classe que les rapports asymétriques qu'elle établit et perpétuer cette structure et, en dernière instance, se garantir la place privilégiée qu'ils revendiquent. En ce sens, deux mécanismes

concrets apparaissent de manière récurrente, presque systématique, dans les œuvres objet de notre étude : la possession de la part des protagonistes d'au moins un animal de compagnie, puis la présence, à plusieurs reprises, de scènes de chasse. Comme il sera développé postérieurement, les deux images citées permettent, à partir de la présence substantive de l'animalité sur les planches, de traduire les rapports de force qui, durant tout le XIX^e siècle, tendent à se généraliser et se complexifier. Ils confirment en même temps la progressive tendance à la concentration du pouvoir de la classe bourgeoise. Les scènes servent en définitive d'exemples concrets d'un système global qui, nous l'avons vu dans d'autres domaines, naturalise et officialise l'inégalité.

À cet effet, la première des symboliques en rapport avec la mise en scène du pouvoir de la bourgeoisie est donnée par la simple possession d'animaux domestiques. Ceux-ci étant à la charge de leurs propriétaires, connotent *per se* la notion de domination dans la mesure où, tel que le soutiennent Emmanuel Gouabault et Claudine Burton-Jeangros, « le rôle du processus domesticatoire [s'avère un] générateur de pouvoir de l'humain sur l'animal » (2010 : 309). Comme il a été suggéré, ils acquièrent un statut particulier, essentiellement hybride, qui les situe entre l'animalité et l'humain. Cette ambiguïté permet de les faire intégrer la réalité familiale tout en maintenant leur place d'êtres inférieurs au sein de la hiérarchie microcosmique qui s'établit dans cette unité sociale. Ainsi, l'association entre classe dominante et animaux domestiques se fait précisément à partir d'une distinction capitale qui durant le XIX^e siècle, et même postérieurement, opère entre les espèces animales elles-mêmes, à savoir, la divergence de considération de ces animaux en fonction de leur rapport avec l'humain et par extension de la fonctionnalité et/ou utilité des premiers pour les seconds. Face à l'agriculteur, le fermier ou le cocher¹³⁹, pour qui les animaux sont encore des biens productifs, la propriété d'un animal entraînant de ce fait des revenus, émerge à l'opposé, et ceci depuis les siècles précédents, une tendance à entretenir des animaux sans envisager l'obtention de profit quelconque. Déjà signalé dans cette étude, ce nouveau

¹³⁹ Dans le but d'exemplifier l'importance que l'animal maintient pendant le XIX^e siècle comme moteur économique et de production, nous citerons l'exemple de la ville de New York dans laquelle, « according to the state census of 1855, more than a quarter of the city's population identified their occupations as directly dependent upon animals or animal products [...]. In 1860, nearly \$2.5 million of the city's total manufacturing capital of \$61 million depend upon animals [...]. These numbers, however, do little justice to the overwhelming presence of domesticated animals in the city by midcentury » (Miltenberger, 2013: 264).

statut de l'animal, qui se fonde sur « [the] isolat[ion of] the beloved pet as a being apart from the animal world of stray dogs, hunted animals, work animals, and 'food' animals » (Mangum, 2007 : 31), les fait bien paraître comme des objets de luxe ou comme de nouveaux membres de la famille. Néanmoins, et dans les deux cas, ils deviennent des créatures qui non seulement ne favorisent pas l'enrichissement mais, au contraire, supposent l'investissement de capital dans leur domestication. À la manière des enfants et des femmes, l'animal domestique vient s'ajouter parmi les obligations du bourgeois qui, en l'intégrant à sa réalité domestique, fait preuve autant de sa capacité économique que de son adhésion aux nouvelles idées, dans ce cas celles qui sont en rapport avec les relations humain-animal. Or, le concept cartésien d'animal-objet ou animal-machine qui avait longtemps dominé auparavant, ce qui avait permis l'application des théories utilitaristes jusqu'à leurs dernières conséquences, (ceci dans la mesure où elles ont dépourvu le règne animal d'une éventuelle âme ou capacité de raisonnement mais aussi de la capacité de sentir), commence désormais à rivaliser avec la notion d'animal ou être sensible. La prolifération et généralisation des animaux de compagnie est donc accompagnée par un changement dans la conception de ces derniers ce qui, réciproquement, renforce leur popularité auprès de la classe bourgeoise.

En accord avec ce qui vient d'être exposé, de Dragon dans *Le Chien de Montargis* à Émile dans *Le Chien des Pyrénées*, en passant par Moustache dans *Le Chien du régiment* ou les pies de *La Pie voleuse* et de *Les Éléphants de la pagode*, ces personnages animaux insistent, par leur seule présence, sur la puissance de leurs maîtres, les rattachant en conséquence aux hautes sphères de la société mise en scène. Les animaux gagnent ainsi un espace, bien entendu liminaire, comme membres de la famille humaine. Néanmoins, comme certaines œuvres le prouvent, les principes régissant cette relation humain(s)-animal(-aux) découle, tout comme ceux qui opèrent dans les relations de classe ou de genre, de la hiérarchisation des acteurs concernés. À cet égard, l'exemple le plus représentatif, dans la mesure où il rejoint les deux idées mentionnées plus haut (le changement de statut de l'animal de compagnie qui intègre dès lors la communauté humaine tout en maintenant le système de hiérarchisation), se trouve dans l'usage de certains objets qui mettent en évidence la soumission de l'animal envers l'homme. Dans le même temps ces éléments ou objets relèvent la coexistence intime entre espèces, entre humain et animal.

Parmi les exemples pouvant être cités ressort celui de *Le Chien des Pyrénées*, scène 4 (acte I, tableau I). Après avoir dévoilé leurs secrets respectifs, la mère Aubry et Laurence attendent des nouvelles de Louis, amant de la jeune femme, quand « on gratte à la porte avec impatience, la mère Aubry va ouvrir ; Émile entre, Laurence le caresse ; il la tire par sa jupe comme pour l'éloigner de Mme Aubry, puis lui montre un papier caché sous son collier » (Laloue & Labrousse, 1842 : 4). L'intérêt vient de l'utilisation du collier comme boîte à message, ceci d'autant plus que cette contrainte aurait pu être résolue de n'importe quelle autre manière. L'importance réside donc dans le fait que l'objet évoque, simultanément, les rapports du chien avec le monde humain, mais surtout la domination du premier envers le quadrupède. Ainsi, le collier signifie indubitablement l'existence d'un maître, l'état en liberté manquant de tout élément relevant de la production humaine, qu'elle soit artisanale, manufacturière ou industrielle, comme il en est le cas avec le collier. À son tour, l'objet fait émerger l'essence des liens qui les unissent et qui ne sont autres que ceux d'une relation d'appartenance, les rapports d'affection dérivant de la première. Par le biais de l'incarnation matérielle, les mécanismes véhiculant l'image de l'obéissance animale, et par extension, le pouvoir de l'humain face à l'animalité sont ainsi complétés.

L'interprétation symbolique proposée est postérieurement confirmée dans la scène 12 (acte II, tableau V) durant laquelle Antoine et Émile, donc maître et chien, sont prisonniers de Saint-Mars dans le château où il loge juste avant de tenter de traverser la frontière vers l'Espagne :

ANTOINE.

Allons, nous voilà pris, mon pauvre Émile ; et qui sait combien ça peut durer ? Et ce méchant de Gaspard qui est de leur bande !... Enchaîner un homme sans lui donner ni à boire ni à manger, ça n'est pas très chrétien, ça ; ils t'ont jeté un morceau de pain, à toi ; mais je te connais, tu ne le mangeras pas sans ton maître ; et ces gueux-là t'ont si bien attaché, que le morceau de pain peut moisir là avant que tu ne me l'apportes. Nous risquons de jeûner encore longtemps ; pour venir jusqu'à moi, il faudrait rompre ta chaîne ou ôter ton collier ; ôter ton collier, c'est impossible. (*Émile se débarrasse de son collier, prend le morceau de pain, et le porte à son maître*) [...] Ah ! Mon Dieu, j'entends Gaspard... Il est peut-être avec quelques-uns de ces bandits ; s'ils te voient libre, ils te tueront, mon pauvre Émile.

Émile va reprendre son collier et l'attitude qu'il avait quand Gaspard est sorti (Laloue & Labrousse, 1842 : 24).

Si, dans le premier extrait, le collier symbolise la relation entre chien et homme ainsi que le pouvoir du dernier en tant que maître de l'animal, la situation présentée dans ce dernier exemple permet d'introduire un nouvel élément : les rapports de domination sont, eux aussi, élargis. Convertis en otages de Saint-Mars, la présence de la chaîne, élément connotant la soumission de ces personnages par leur contrôle physique, indique les changements ayant eu lieu au sein de l'organisation sociale qui a été mise en scène auparavant. Ainsi, Antoine cesse dans cette scène de se placer au sommet de cette hiérarchie. C'est désormais Gaspard qui s'y trouve, en tant que chef des lieux. Les espaces réservés à chaque personnage se déplacent, en conséquence, et entraînent le rabaissement autant du maître que du chien. Le collier, marque de la soumission d'Émile et du pouvoir d'Antoine sur lui, se superpose aux chaînes, également liées à la notion de domination, qui les retiennent tous deux et qui symbolisent leur asservissement respectif à la force, voire violence, de Saint-Mars.

Toutefois, une différence peut être repérée entre la soumission d'Émile envers Antoine et celle envers Saint-Mars, divergence que la mise en scène de l'animal-acteur et le texte mettent en lumière. D'une part, la réversibilité de la situation de détention qui se circonscrit à un contexte concret fait de la domination de Saint-Mars, ou de la soumission d'Émile, une réalité ponctuelle. Cette dernière ne dérive pas des rapports de force intrinsèques à l'ordre établi, la possibilité de se débarrasser des chaînes évoquées par Antoine étant donc le symbole de cette faculté de renverser une telle situation. En revanche, la relation Antoine-Émile relève de rapports hiérarchiques, c'est-à-dire de la mise en place et ultérieure consolidation d'un système dominé par l'asymétrie de forces et de pouvoirs. Ceci fige les inégalités dans le temps, ou encore entre les classes, les sexes voire les races, leur disparition supposant le renversement du régime qui les a édifiés. Le caractère structurel des rôles et espaces qui leurs sont assignés dans l'organisation sociale, dans la mesure où ceux-ci vont au-delà d'événements concrets, mène respectivement Antoine à affirmer qu'il « faudrait rompre ta chaîne ou ôter ton collier ; ôter ton collier, c'est impossible » (Laloue & Labrousse, 1842 : 24) l'auteur à

préciser qu'Émile ne l'ôte pas mais « s[']en débarrasse » (24) et Émile à « reprendre son collier » (24).

Deux éléments sont révélateurs. D'une part, la gradation dans la charge sémantique des termes « ôter » et « se débarrasser » qui vont d'une plus grande virulence à une certaine banalisation. Mais surtout, le fait qu'Émile ait décidé *motu proprio* de remettre le collier qui symbolise sa soumission à l'homme ne fait que transmettre un message de non-contestation de l'ordre établi. Ainsi, par un effet d'analogie opérant entre les différentes hiérarchies, à savoir celle qui est appliquée à la nature puis celle de classe, l'objectif est de véhiculer des images définissant des classes populaires satisfaites de leur sort grâce à une élite plutôt protectrice et dont le pouvoir ne s'appliquerait pas brutalement mais serait, comme entre chien et maître, issu d'un pacte mutuel.

Dans cette même ligne consistant à mettre en scène la notion de pouvoir, puis avec l'association de ces images avec la classe bourgeoises dans leur entreprise de se constituer et se présenter comme élite, il est possible de constater que les scènes de chasses sont récurrentes dans les pièces formant le corpus d'étude. Si cette pratique culturelle a été étudiée avant dans une perspective de genre et en considérant sa participation dans la construction de la masculinité, ou du moins dans la représentation normative de cette identité, ici elle sera considérée dans un point de vue de classe. Pour ce faire, il est en premier lieu nécessaire de préciser que tout au long de l'Ancien Régime, la chasse était devenue un divertissement exclusif de la noblesse et la royauté, et par conséquent, synonyme de classe aisée et vecteur de distinction (Esteve, 2004 : 74). La Révolution, dans son élan égalitaire et démocratisant, libère la chasse, laissant pour seule contrainte qu'elle soit pratiquée sur un terrain dont on soit propriétaire. Elle reste alors liée à la notion de propriété privée qui émerge avec force avec l'implantation des systèmes industriel et capitaliste. Les connotations renvoyant à la classe dominante, tout comme la symbolique évoquant l'idée de pouvoir, persistent donc, par un effet de glissement, après les événements de 1789 et les épisodes de chasse, foisonnent dans les textes, et plus concrètement, les œuvres théâtrales qui nous occupent.

Ainsi, dans *Le Chien des Pyrénées*, *Les Corbeaux accusateurs* ou encore dans *Le Chien de Montargis* (ici c'est Dragon qui est parti chasser), les auteurs ont recours à

des scènes se référant à cette pratique sans que cela soit explicitement représenté, la chasse étant suggérée par les précisions textuelles des personnages ainsi que par les objets et autres accessoires qui servent à l'évoquer. Dans le premier des ouvrages cités, le fragment le plus emblématique à cet égard est indubitablement le passage dans lequel Gaspard expose ses réussites récentes pour postuler en tant que le meilleur candidat avec lequel Laurence pourrait se marier. L'intervention du personnage est révélatrice à propos de la fonction de marqueur social associée à la chasse

Je suis déjà garde-chasse; j'ai le droit assez agréable de faire feu, si ça me plaît, sur le premier braconnier venu... [...] Enfin, j'ai une position sociale... eh bien, la position sociale, les cent écus de traitement, les espérances, les lapins et les braconniers que je tuerai, je mets tout ça à vos pieds, ô Laurence ! (Laloue & Labrousse, 1842 : 3).

Comme Gaspard lui-même l'expose, la chasse se constitue durant le XIX^e siècle en signe de pouvoir puis en évidence de position sociale, de manière qu'il est possible d'affirmer avec Anand S. Pandian, que « the Imperial hunt constituted a culture of rule through both its symbology of power – the representations and rituals expressing authority – and the power of its symbology – the deployment of these cultural forms in political practice as a means of subjection » (2001 : 81). C'est également dans cette ligne que s'inscrit la scène dans laquelle M. Amelot, propriétaire industriel et protagoniste bourgeois de *Les Corbeaux accusateurs*, est présenté, ceci avant d'être assassiné par deux de ses travailleurs, se préparant pour partir en voyage :

DUMONT.

Je devine que votre intention est de chasser tout en cheminant.

AMELOT.

Justement. Eh ! Tenez, vous me faites penser qu'il est bon aussi de faire préparer ce soir ce qu'il me faut pour cela. (*appelant.*) Jean.

JEAN, *dans l'intérieur.*

Monsieur.

AMELOT, *à Jean qui paraît au bord de la coulisse.*

Mon fusil à deux coups... (*Les deux têtes se retirent vivement.*) mon carnier, ma poire, ma veste grise et mes guêtres de cuir, que je trouve tout cela dans l'antichambre demain matin.

[...]

DUMONT.

[...] Mais, monsieur, vous ne craignez donc point de traverser si matin la forêt de Cercottes, ayant sur vous une aussi forte somme.

AMELOT.

Bon, on ira s'imaginer qu'un chasseur qui ne paraît chercher que son gibier, a soixante mille francs dans sa bourse ! Quel est le misérable [sic] qui voudra risquer l'échafaud par l'appât de quelques écus dont il pourra tout au plus me supposer porteur ? Et puis ne serai-je pas armé ? (Caigniez, 1816 : 22-23).

Les liens avec la notion de pouvoir, et par conséquent, avec les mécanismes constitutifs de classe, notamment ceux tendant à l'édification de la bourgeoisie en nouvelle élite, deviennent explicites dans cet extrait. Non seulement parce que le personnage appartient à la classe bourgeoise, mais parce que la scène réunit dans un seul moment et espace d'autres éléments, parmi lesquels la somme d'argent importante, les nombreux et luxueux appareils qu'il utilise pour la chasse ou la présence de son domestique, qui matérialisent un statut social élevé. Tout comme les objets qui viennent d'être cités traduisent la puissance d'Amelot en tant que membre de la classe aisée de manière tangible, la référence à la chasse en tant que pratique culturelle et sociologique distinctive de classe rappelle et symbolise cette position privilégiée.

Ainsi, l'importance des images qui représentent des scènes de chasse réside dans le fait qu'elles permettent de représenter la conquête du pouvoir menée par la bourgeoisie qui, dès la Révolution, s'approprie un élément culturel jusqu'alors essentiellement associé à la noblesse. Or, la reproduction de divertissements ou loisirs identiques permet le transfert symbolique du pouvoir des classes aisées de l'Ancien Régime à la classe bourgeoise qui automatiquement se reconnaît, mais surtout, est identifiée comme héritière de la noblesse. En outre, la stratégie générale cherche à perpétuer, autant la structure sociale mise en place que les mécanismes relationnels fondés sur l'asymétrie de forces, donc impliquant l'existence de classes aisées-dominant(e)s et classes inférieures-dominé(e)s, puis l'affirmation de la bourgeoisie en tant que nouvelle élite. En définitive, ce que les scènes précédentes mettent en évidence avec la soumission de l'animal, qu'elle soit explicitement représentée ou, comme dans

les exemples, symboliquement évoquée, est la banalisation de la notion de domination qui se trouve au cœur des rapports sociaux interclasses. Ceci se produit moyennant l'extrapolation et la mise en équivalence de cette réalité animale avec les circonstances des classes populaires.

4.3.3 Oiseaux de mauvais augure et autres animaux témoins. L'animal contre le renversement de l'ordre bourgeois

La promotion de la société bourgeoise faite par ces spectacles animaliers ne passe pas uniquement par l'opposition avec le régime précédent qui est présenté comme le revers négatif du nouvel ordre émergent, mais aussi par la diffusion de la nécessité de respecter le *statu quo* récemment mis en place. D'ailleurs, l'avènement du XIX^e siècle est marqué au théâtre, entre autres, par l'essor du genre mélodramatique qui met au centre de ses représentations la résignation face à la réalité, toute pénible qu'elle soit. Celle-ci participe de la perpétuation des inégalités de classes qui ne sont pas contestées par les classes populaires. La structure séquentielle même du genre, construite en trois actes qui terminent avec la restitution de la situation première et idéale après l'inclusion d'un élément de trouble, devient une invitation à l'abnégation. Cette dernière s'affirme en définitive comme la propagande (implicite) en faveur du maintien de l'ordre établi. Évidemment, la principale bénéficiaire de cet état de fait est la classe bourgeoise qui postule comme la nouvelle élite de l'organisation sociale qu'elle même promeut. Après les excès qui ont conduit aux mouvements révolutionnaires, à l'exaltation et le chaos du siècle précédent, la population française est à la recherche d'un juste milieu. Il doit aboutir à l'équilibre et l'harmonie sociale dans le but ultime de favoriser le progrès, valeurs qui caractérisaient la bourgeoisie et dont le modèle d'organisation postule, de ce fait, comme le paradigme à suivre.

Subséquent, la représentation d'attaques directes contre la structure sociale bourgeoise que les ouvrages d'ordre mélodramatique mettent en scène au boulevard du Temple ne font que renforcer et soutenir une idéologie de laquelle est exclue toute critique. En prônant le respect des normes, elle se rallie au pouvoir auquel il offre un moyen de transmettre ses intérêts, à savoir, la permanence et perpétuation de sa place

dominante. À cet effet, les figures animales, notamment chiens et oiseaux qui sont présentées dans ce chapitre, sont les principaux éléments véhiculant cette notion de soumission à la norme. Tel qu'il sera ensuite analysé, la restitution de l'ordre ne s'accomplit qu'après la participation active de ces personnages. Un des exemples emblématiques est présenté dans *Le Chien du régiment*¹⁴⁰, étant donné que le caniche Moustache est le protagoniste d'un double retour à l'ordre, l'un s'inscrivant plutôt dans la collectivité tandis que l'autre serait en rapport avec l'individualité et/ou l'individu. La race donnée à Moustache dans la pièce ne résulte donc pas du hasard, le caniche étant traditionnellement associé à la nation française reconnue comme son pays d'origine¹⁴¹. Ainsi, c'est dans la scène 15 qu'apparaît la restitution du *statu quo*, compris dans sa dimension collective, menée à terme par Moustache lorsque, terminée la mêlée entre les armées françaises et espagnoles,

[...] Le porte drapeau français se défend avec acharnement ; mais, entouré de toutes parts, il tombe percé de coups. Un Espagnol s'empare du drapeau ; mais dans ce moment, Moustache accourt, se précipite sur le drapeau pour l'arracher des mains de l'Espagnol. Ce dernier saisit un pistolet ; il tire sur le chien ; le blesse ; mais les Français accourent de toutes parts. Le drapeau est sauvé. On panse [sic] le chien. TABLEAU. (Saint-Léon *et alii.*, 1825 : 19.)

Le fragment ayant déjà été analysé dans la perspective de la construction de la masculinité, il est également possible de le considérer comme un des extraits clés dans le reflet de l'importance croissante du strict respect à la norme, la défaite de l'armée française, et par extension de la France elle-même, étant, dans ce cas, une déviation, sinon une tentative de renverser l'ordre établi. De ce fait, la conquête du drapeau dont le protagoniste est Moustache ne fait que retrouver une répartition de forces idéale qui fait de la France la principale bénéficiaire et relègue les autres nations européennes au niveau de simples soumises face au pouvoir français. Ainsi, le caniche, en sauvant un des principaux symboles nationaux de la France, son drapeau, non seulement participe de la légende et/ou

¹⁴⁰ Pour en savoir plus sur la figure de Moustache, devenue une légende par ses combats lors des guerres napoléoniennes, se référer à : Julaud, (2015).

¹⁴¹ Selon les *Mémoires de Constant, premier valet de chambre d'Empereur* de 1831 citées par Jean-Joseph Julaud (2015) le vrai Moustache qui rejoint en 1799 à l'âge de six mois une compagnie de grenadiers qui passe par Caen est, en réalité, un barbet normand. Toutefois, le pays du barbet a été traditionnellement, et ce encore actuellement, la France. De son côté, les origines du caniche sont un peu plus diffuses. Elle a été disputée par divers pays européens, bien qu'actuellement la France est reconnue par la Fédération Cynologique Internationale (FCI) comme étant le pays de provenance.

histoire nationales, mais aussi permet de retourner à l'état premier et idéal qui n'est autre que la victoire française sur le champ de bataille et son hégémonie sur le plan international.

Cependant, l'exemple le plus révélateur reste celui qui est en rapport avec certains personnages, concrètement les soldats et frères Georges et Auguste, dans la mesure où il se centre sur les conséquences concrètes qui suivent toute action contrevenant aux principes autour desquels s'édifie la nouvelle société de classes. Poussé par le désespoir après avoir joué, et perdu, tout son argent, laissant désemparés sa femme et son fils qui depuis trois mois ne reçoivent aucun envoi de sa part, Auguste est résolu à s'emparer de la caisse où est gardé l'argent dont dispose le régiment. Or, par son excès d'oisiveté et son dégoût de la culture du travail, il devient le protagoniste d'une attaque directe à la propriété privée. Celle-ci est aggravée par les résultats pénibles pour l'ensemble de la population-société, ou encore par le détournement qu'il fait de ses obligations en tant que père de famille. Auguste s'avère de ce fait une vraie menace des valeurs bourgeoises. Le personnage matérialise, de l'intérieur même de l'organisation sociale, les tentatives de briser l'ordre établi par cette classe. À l'opposé, et de ce fait ayant de nouveau recours à la logique binaire et dichotomique, se trouve Georges. Il devient ainsi la personnification des principes qui ont fait le succès autant de la bourgeoisie que de l'organisation édifiée par cette dernière. Le dévouement et la protection qu'il offre aussi bien à son frère qu'à l'épouse et l'enfant de ce dernier font de lui le vrai chef de famille, de même que son engagement professionnel et personnel dans l'armée et sa décision de restituer l'argent volé par son frère, mettent en évidence son ralliement aux prémisses d'un nouvel ordre qui promeut, sinon sacralise la propriété privée, puis développe une culture du travail.

Ainsi, à chaque frère correspond un rôle prototypique dans la mise en scène de la restauration d'un *statu quo* précédemment bouleversé et déstabilisé, Georges étant la représentation positive, Auguste la négative, non seulement du système lui-même mais également des résultats qui dérivent du respect des normes, ou bien, du renversement de ces dernières. Pourtant, le sergent sera surpris en cachant la caisse qu'Auguste, et non pas lui, a volé et, bien qu'il cherche à restituer la caisse, c'est bien Georges et non pas son frère qui sera finalement accusé. Condamné à être exécuté, Georges assume sa mort

comme le dernier des sacrifices qu'il doit faire pour garantir le bien-être de la famille de son frère, qui est aussi la sienne. De son côté, Auguste met une dernière fois en évidence sa dimension d'élément perturbateur et déstabilisatrice, en définitive, son rôle d'opposant à un système et un ordre qu'il ne cesse d'attaquer, laissant son frère assumer les conséquences de ses propres actes.

Mais, au moment même où, « l'adjudant donne avec sa canne le signal pour l'exécution. Dans ce moment Moustache accourt et se place devant son maître. Les soldats reprennent la position de apprêtez vos armes. Un soldat vient et éloigne le chien » (Saint-Léon *et alii.*, 1825 : 31-32). Or, en s'interposant entre son maître et ses bourreaux, Moustache évite l'erreur irréparable qu'aurait supposée l'exécution d'un innocent. Bien que dans la pièce la scène soit reprise aussi succinctement, elle marque le point d'inflexion et le début de la restitution de l'ordre établi qui a été sur le point d'être complètement renversé. Le *statu quo* est définitivement retrouvé lorsque, d'une part, la vertu est récompensée, Georges regagnant son poste et ses dignités, puis la déviation condamnée, le pathétisme de l'œuvre augmentant du fait que c'est Auguste lui-même qui, pour la première fois, reste dans le respect des normes et décide de se suicider. La précipitation de la fin de l'ouvrage, deux scènes après l'exploit héroïque de Moustache (soit moins d'une page), prouve à quel point la participation de l'animal(ité) est capitale dans la défense et le maintien de l'ordre établi. C'est seulement grâce à son intervention que la justice, presque providentielle, qui caractérise le genre mélodramatique peut s'imposer de nouveau et, avec elle, les valeurs et principes normatifs restitués.

Dans cette même ligne il est possible de citer l'exemple de *Les Corbeaux accusateurs* où « ces corbeaux [...] seuls témoins d' ma [sic] mort, s'est il [Amelot] écrié, puisse Dieu permettre que vous deveniez les accusateurs du crime ! » (Caigniez, 1816 : 39). Comme dans le cas précédent, ce ne seront pas Bruno et Jacques, travailleurs et assassins d'Amelot, qui seront accusés en première instance mais, au contraire, Durand et Justin, respectivement bourgeois et paysans respectables. L'usurpation de la propriété privée d'Amelot par l'effet de la violence, celle-ci poussée jusqu'à l'extrême du meurtre, matérialise la disparition des principes bourgeois autour desquels se construit la nouvelle société et, en conséquence, la déconstruction du nouvel ordre. Ainsi, les origines plures des personnages victimes des attaques de Bruno et Jacques contre

l'ordre établi, appartenant aussi bien à l'élite sociale qu'aux classes populaires, démontrent la portée collective de ces tentatives de détournement. Les conséquences atteignent de ce fait la société dans son ensemble, retrouvant une injustice que le *statu quo* contesté garantit. Le complot est finalement mis à jour devant le Grand Prévôt par Jules, neveu de feu Amelot, qui assure :

Il n'y a qu'un instant, je me trouvais là, sans qu'ils s'en doutassent. Après quelques propos qui me parurent suspects et fixèrent mon attention, des corbeaux traversent ce jardin. Bruno les aperçoit, et les faisant mystérieusement remarquer à l'autre, il lui dit : vois donc, cousin, les témoins de M. Amelot !... À quoi Jacques répond, avec ce rire affreux d'un scélérat qui triomphe : On les avait peut-être assignés à comparaître. Cet étrange discours me frappe, j'envisage les deux cousins ; l'horreur me saisit à leur aspect, et il me semble entendre une voix secrète qui me dit : Jules, voilà les assassins de ton oncle (Saint-Léon *et alii.*, 1816 : 58-59).

C'est donc après que les coupables aient revu les deux témoins ailés qu'ils entament une conversation, se croyant seuls, qui entraînera leur perte. Les corbeaux se présentent encore une fois comme le signal qui détermine le séquençage triadique et le mouvement cyclique de l'histoire qui termine par où elle avait commencé : la remise en place de la situation première et idéale et le châtement de toute déviance. Signe de mauvais augure pour les uns, bon pour les autres, l'animalité représentée par les corbeaux devient, comme auparavant, indispensable pour reconstruire les bases de l'ordre bourgeois que les cousins, en tuant Amelot et s'emparant de sa petite fortune (ce qui leur permettrait de progresser socialement), ont directement tenté d'anéantir. Il est donc possible de confirmer le rôle principal de l'animal qui dans cette sorte de représentations, participe activement de la mise en scène, la construction puis la transmission des valeurs et idées défendues par les élites. Ils servent ainsi à présenter une réalité aussi idéalisée qu'irréelle dans laquelle le respect des normes, qui se rejoue dans la perpétuation de leur classe au pouvoir, termine univoquement et invariablement par, comme le dit le propre Prévot,

[...] une bien douce satisfaction du triomphe de votre innocence. [...] c'est au ciel qu'il faut rendre grâce ; oui, c'est la providence qui a permis que des accusateurs inattendus traversassent les airs pour nous montrer les vrais coupables et nous épargner une injustice (Saint-Léon *et alii.*, 1816 : 62).

Pour conclure, tout en continuant dans la ligne de l'analyse autour de l'idée de restitution de l'ordre établi, il serait intéressant de considérer certaines particularités de la comédie-vaudeville *Le Chien du contrebandier*, d'Adolphe Langlès présentée aux Variétés en 1845, dans laquelle semblent se combiner la critique contre la perversion du fonctionnement du système bourgeois avec, cependant, une défense essentialiste de l'organisation sociale. Sur ce point, il est nécessaire de souligner que, contrairement aux ouvrages antérieurs où des régimes différents sont opposés à travers la confrontation des personnages les représentants, dans la présente pièce il ne s'agit plus de deux structures sociales distinctes, mais uniquement de mettre en scène l'évolution, voire les incongruités, de la société bourgeoise. En ce sens, la caractérisation archétypale des personnages qui est traditionnellement assignée, entre autres, en fonction de leur statut social, aurait dû faire des douaniers Catula et de son fils Quentin les représentants de cet ordre. Autrement dit, ces hommes auraient dû être rangés, d'autant plus que la profession oblige à se placer du côté du bien et de la justice. D'autre part, Passepartout et ses copains contrebandiers, parmi lesquels le chien Émile, auraient dû être l'image de la marginalisation dans laquelle précipite le non-respect des normes et principes qui régissent la société.

Cependant, pendant que père et fils se préoccupent de « marquer les marchandises de notre poinçon » (Langlès, 1845 : 5), Émile, après la disparition de la dentelle qui signe leur perte, « lui, [...] c'est la crème des honnêtes... chiens... à preuve qu'il connaît le vrai voleur... et qu'il est prêt à faire sa déposition... et à lever... la patte devant la justice... » (13). Or, corrompus par l'ambition et profitant de leur poste privilégié, les affaires douteuses menées à terme par Catula et Quentin terminent par les rapprocher, sinon convertir, en ces contrebandiers qu'ils devraient contrôler. Ces derniers étant à leur tour ceux qui, paradoxalement, découvriront par le biais de la figure d'Émile la vérité et restitueront la justice et l'ordre que les premiers avaient brisés. Le choix d'inverser les rôles prototypiques permet donc de questionner la démarche de la hiérarchie sur laquelle se fonde cette organisation, en même temps que ceci introduit une fracture évidente auprès des archétypes de classe. Ceux-ci tendent à associer, en accord avec la logique dichotomique-manichéenne et des courants théoriques comme la phy-

siognomonie ou certaines des premières études en criminologie¹⁴², l'élite et le bien puis le mal avec les marginaux, et d'une façon plus générale, avec les classes populaires.

Notons à cet effet qu'il ne s'agit plus d'une pièce s'inscrivant dans le genre mélodramatique mais d'une comédie-vaudeville. Ainsi, comme c'est le cas pour l'œuvre qui nous occupe, la vision clairement manichéenne commence à céder en faveur de personnages qui, tels Passepartout ou Catula, ne sont ni complètement bons, ni tout à fait mauvais, mais ayant en même temps des traits et caractéristiques des deux parties. Néanmoins, le temps du triomphe catégorique des anti-héros n'étant pas encore complètement arrivé, l'ordre est finalement rétabli. Mais cela vaut seulement pour ceux qui intégraient la société préalablement, le groupe de contrebandiers continuant à opérer en dehors des limites des normes sociales, leurs actions n'entraînant pas de châtement concret ou précis dans la pièce. C'est donc moyennant la destitution et dégradation de Catula et Quentin puis l'ascension sociale de Philippe, récompense à une vie univoquement normative et bonne, que l'ouvrage termine par présenter le rétablissement d'une situation initialement idéale qui, paradoxalement, ne constitue pas le début de l'œuvre.

Il est en conséquence possible d'affirmer que la figure d'Émile est celle qui représente avec le plus de justesse la préoccupation pour la mise en place d'une structure sociale capable de (ré)organiser, de (ré)ordonner et de (re)configurer, en accordant à chaque acteur concerné un rôle et/ou espace propres, ce qui finalement se répéterait dans le respect des normes établies. Sur ce point, l'exemple paradigmatique correspond à celui de la scène 7 construite sur les tours du canidé qui, demande après demande, exécute avec diligence tous les ordres que Passepartout et son maître lui donnent. L'obéissance absolue du chien envers l'humain, le respect aux dites figures devenues images et figurations de l'autorité puisque occupant le rôle dominant, à la suite de la hiérarchie qui a irrévocablement placé l'homme à son sommet, véhicule et banalise les rapports inégaux entre les échelons de la société, y compris ceux réservés à l'animalité. Par ailleurs, elle perpétue la conception d'une animalité essentiellement

¹⁴² La date de la naissance de la criminologie varie selon les auteurs consultés, quelques-uns la situant dans la seconde moitié du XVIII^e siècle avec pour exemple Beccaria, d'autres dans le premier tiers du XIX^e siècle avec des auteurs comme Guerry ou Quételet, et finalement un dernier groupe majoritaire qui considère le dernier tiers du XIX^e siècle dans lequel ressortent Lombroso, Ferri et Garofalo. Pour plus d'information sur l'évolution de la criminologie en France, voir l'article de Marc Renneville (2014) « Quelle histoire pour la criminologie en France ? (1885-1939) ».

inférieure à l'humain, masculin de préférence. Ce ne peut être que le personnage d'Émile qui puisse être chargé de restituer l'ordre étant donné qu'il est le seul à occuper la place qui lui est accordée, à savoir celle de serviteur des humains, étant quasiment le seul à respecter le *statu quo* préétabli. Il est donc possible de conclure que l'exemple prouve la pertinence du recours à l'animalité, et notamment à la figure du chien, dans la mise en place, voire dans la consolidation puis postérieure perpétuation, du nouveau système bourgeois. En effet, c'est la figure animale qui le représente, caractérise, sinon singularise, et s'avère l'un de ses défenseurs les plus importants.

D'accord avec cette dernière partie du chapitre, il est possible donc d'affirmer que les animaux protagonistes des spectacles zooscénographiques qui ont été ici analysés participent de la construction du nouvel ordre qui surgit après la Révolution avec l'avènement de la Modernité. Ainsi, autant les chiens que les oiseaux présents dans ces représentations, s'érigent en symboles véhiculant aussi bien la transition entre la société d'ordres propre à l'Ancien Régime que la postérieure consolidation de la classe bourgeoise en élite. L'étude permet également de souligner que l'animalité, et notamment les espèces domestiques, par les connexions privilégiées avec la bourgeoisie, devient un des mécanismes les plus adéquats pour aborder la question du pouvoir. Allant de son transfert entre élites à la construction de cette position dominante, en passant par les mécanismes visant à la perpétuation des classes qui détiennent le pouvoir ainsi qu'à la répartition inégale de forces qui vont dès lors déterminer les rapports de classe, la présence récurrente des figures animales met en lumière la place centrale qu'elles occupent, son étude étant indispensable pour la totale compréhension de notre réalité (animale-)humaine.

CONCLUSIONS

5. CONCLUSIONS

Arrivés au terme de notre travail, certaines conclusions apparaissent autour de l'utilisation d'animaux vivants dans l'industrie dramatique française les trois premiers tiers du XIX^e siècle (1800-1862). Ainsi, dans le premier chapitre de notre étude, nous avons parcouru le panorama théâtral du Paris des Lumières en analysant et relevant les origines et évolutions qui s'opèrent pendant cette période et qui conduisent à la présence substantive d'animaux dans la scène romantique. Cette partie nous a permis de justifier la terminologie de « représentations populaires » utilisée au cours de notre étude pour définir les spectacles caractérisés par la présence scénique des animaux. D'autre part, on a montré que les éléments les plus importants de la culture populaire dans le théâtre, à savoir, les animaux, l'hégémonie du visuel, le caractère spectaculaire, le rôle central du public et la contemporanéité des idées véhiculées sur la scène, sont l'aboutissement d'une tradition antérieure.

La foire se situe donc comme la première et principale source qui influence les futures représentations zooscénographiques données au boulevard du Temple, légataire autant des artistes forains que de leurs pratiques théâtrales, comme le témoigne le cas emblématique de Nicolet et son singe Turco. Les spectacles forains situés aux alentours de la capitale française déterminent de ce fait le caractère populaire des genres étudiés qui se développent au siècle postérieur et dont le dénominateur commun reste le recours systématique aux animaux vivants. Hors du circuit dramatique officiel, la foire est en conséquence un espace privilégié pour la rénovation d'un art qui, dans ces espaces concrets, chemine tout juste vers une conception du théâtre qui va détourner la prééminence textuelle en faveur du composant visuel. C'est les débuts de ce que Théophile Gautier va qualifier, en 1841, de « temps des spectacles purement oculaires » (1859a : 175).

La gestuelle et la corporalité du jeu des acteurs, ou la nouveauté et le caractère surprenant des représentations, attirent donc de plus en plus de public, ceci au détriment des scènes officielles qui voient leur audience, lassée d'un théâtre qui ne répond plus à ses attentes, s'enfuir vers les foires parisiennes. L'acharnement avec lequel ces établissements font valoir leurs privilèges, tentant ainsi de conserver le monopole de

l'industrie théâtrale, devient la preuve irréfutable de la popularité, mais surtout, du succès des représentations foraines, et notamment des spectacles zooscénographiques, au sein d'une société en mutation. L'opposition que les artistes de foire et leurs exhibitions rencontrent aboutit, au grand dam des troupes subventionnées, dans la mise en place de pratiques contreculturelles qui renforcent encore plus leur penchant vers le visuel ainsi que la mixité de genres qui deviennent, indubitablement, deux des éléments clé des représentations animalières du Boulevard durant le XIX^e siècle. Ainsi, théâtres officiels et spectacles forains se construisent parallèlement, l'un comme le revers de l'autre. En même temps, cette confrontation joue un rôle capital dans la caractérisation des spectacles forains en exemples d'une culture dramatique éminemment populaire, dans le sens le plus ample du terme, dont le théâtre de boulevard est l'héritier. La fin du siècle éclairé est donc marquée par la disparition progressive des foires parisiennes puis l'implantation presque simultanée et croissante d'artistes dans le boulevard du Temple devenu le nouveau centre névralgique de la vie dramatique, vrai chantier de créativité.

L'entrée dans le XIX^e siècle suppose la continuation puis l'affirmation de cette tendance. Le Boulevard continue de pratiquer la transgression des modes et des performances classiques, dont l'exemple paradigmatique se trouve dans les spectacles animaliers. Les théâtres classiques puis les autorités au pouvoir, quant à eux, maintiennent leur méfiance à l'égard de ces pratiques. La remise en place du système de privilèges que la Révolution a aboli permet d'institutionnaliser, et par la suite de cristalliser, la considération du divertissement populaire des exhibitions d'animaux savants que le théâtre de boulevard exploite avec grand succès. Ainsi, si le Premier Empire relègue ce genre de spectacles à un circuit dramatique secondaire, l'industrialisation accélérée de la société dix-neuviémiste va, pour sa part, contribuer à la réforme constante de ces représentations. En témoignent les mécanismes techniques de mise en scène, les systèmes de composition fondés sur la collaboration, la thématique des pièces ou le caractère hybride d'hippodrames et pantomimes zoologiques.

Notre étude montre donc que la multiplication et multiplicité des affiches mettent en évidence la transformation du théâtre de boulevard en une industrie à part entière qui a compris le rôle central du public, qui peut sanctionner ou non les pièces. Ce public se définit par son éclectisme. Les parterres des représentations

zooscénographiques deviennent un vrai échantillon de la société parisienne jusqu'à la décennie de 1860. De même que le rôle privilégié du public est à l'origine de l'émergence et de la popularisation des spectacles animaliers, tels les hippodrames ou les pantomimes zoologiques, leur progressive disparition, pour des raisons historiques, sociologiques, politiques, culturelles et même urbanistiques, matérialise leur déclin définitif. Les productions boulevardières présentant des animaux vivants comme élément principal, à la fois actant de la trame et comme recours scénique pour la mise en scène, garant du succès, cessent de se produire, du moins, dans les espaces de représentation et les formats qui étaient jusqu'alors habituels.

Il est donc possible de conclure l'existence d'une influence réciproque entre société et théâtre de boulevard qui met en lumière son caractère illustratif de cette société. En effet, si le théâtre boulevardier a ses détracteurs, qui le considèrent comme secondaire parce qu'éloigné de la littérature, il s'affirme comme un témoignage fidèle de la société française de son époque. En conséquence, le Boulevard permet de retracer les paradigmes et présupposés culturels, du moins, de la première moitié du XIX^e siècle dans la mesure où ceux-ci déterminent la construction des représentations que l'emplacement accueille. Il est donc évident que l'analyse des œuvres du Boulevard s'avère être la meilleure manière de comprendre la ou les figurations de l'animalité dans les spectacles zooscénographiques d'établissements comme le Cirque Olympique. En même temps, cette analyse permet de reconstruire la pensée jusqu'au dernier tiers du siècle à propos de l'animalité, voire de la reconstruire tout court. Par la mise en place des éléments précurseurs, la pertinence de l'étude des spectacles animaliers du Boulevard pendant le XIX^e siècle a été ainsi montrée. Elle s'érige, en conséquence, en solide méthode pour faire émerger la valeur capitale de l'animalité dans la réalité humaine.

Le deuxième chapitre a donc été dédié à l'étude des mécanismes et stratégies qui font de l'animalité, autant dans sa dimension textuelle que scénique, un élément participant de la construction de l'empire comme entité, avant tout discursive, et de la postérieure diffusion de l'impérialisme. Les différents processus par le biais desquels l'Occident est capable d'appréhender l'Orient, mais surtout, de le construire comme son contraire, mettant en lumière que la démarche vient plus de l'observateur que de

l'observé, ont été ainsi examinés. En tenant compte du fait que les espèces exotiques restent *per se* reliées à l'impérialisme, leur présence en Europe supposant le développement d'une industrie et d'un commerce colonial qui renvoie à l'idée d'empire, il est logique que leur représentation soit de première importance pour symboliser ce dernier dans des pièces comme *Les Bédouins ou la tribu du Mont-Liban* (1813) ou *L'Éléphant du roi de Siam* (1829-1861). Défini à partir de la notion d'asymétrie de forces articulant les relations et rapports de ce système, l'impérialisme a donc été étudié à travers l'orientalisme et l'exotisme, principaux éléments vecteurs de cette idéologie dans les domaines académique et littéraire.

Au sujet de l'exotisme, celui-ci a été abordé à partir de trois axes différents. Ces trois axes ont cherché à considérer aussi bien la mise en scène de la notion que sa matérialisation dans le plan discursif-textuel de la pièce. L'objectif a été de respecter de ce fait les particularités du genre théâtral, dont les spectacles zooscénographiques, qui n'est réellement complet que lorsqu'il a été représenté. L'analyse des ouvrages du corpus a permis de relever la fonction déictique de l'animalité en scène, qui opère aussi bien sur le plan de l'espace que du temps. Et ceci bien que la prééminence de l'espace face au temps ait été attestée, la prise en compte de la temporalité dans le théâtre étant maintes fois absente ou bien renvoyant à des étapes qui ont fait partie tant de l'histoire orientale qu'occidentale. En effet, c'est le point de vue occidental qui s'impose dans la construction discursive de la narration. Ainsi, la *deixis* de temps est premièrement déterminée par la valeur de passé, celle-ci associée aussi bien à l'animalité qu'à l'Orient. En deuxième lieu, cette *deixis* est influencée par la conception évolutive et temporelle qui domine les rapports entre l'Occident, d'un côté, et l'Orient et l'animalité de l'autre. Ces derniers se situant en arrière de la ligne temporelle de l'évolution, émergent comme les images d'un passé que l'Occident a devancé.

D'un autre côté, l'étude a relevé que l'animalité est également un marqueur déictique d'espace dans la mesure où les figures animales mises en scène sont étroitement liées au territoire géographique duquel elles proviennent. Comme le territoire lui-même, les animaux véhiculent les notions de rareté et d'inouï de ce qui, parce que lointain, reste étrange. Ces figures, nous l'avons vu dans des œuvres telles *Le Lion du désert* (1839) ou *Les Éléphants de la pagode* (1845), apparaissent alors non

comme des représentants concrets de l'espèce animale en question mais comme un marqueur ou signe sémiotique qui, par effet de synecdoque, symbolise le tout, à savoir, l'altérité géographique qu'est l'Orient. Tout comme le discours impérialiste, les animaux participaient des deux images prototypiques de l'*autre*, à savoir, une positive reliée à l'attrait pour l'originalité et l'exotique, puis une négative qui reprend l'idée de l'étrange et/ou étranger comme synonyme de menace. L'altérité, donc ici l'Orient, est appréhendé puis (ré)inséré en Occident qui le reconstruit et recontextualise en accord avec les présupposés servant à sa définition. L'utilisation déictique, aussi bien dans sa valeur temporelle que spatiale, des figures animales reprend sinon perpétue les stéréotypes que le discours impérialiste a édifés à travers la discipline orientaliste et l'esthétique exotique. Les exemples fournis tout au long de ce travail constatent que les idées d'originalité, de bizarrerie et de danger ou encore la notion de passé, vecteur des concepts de nature et de sauvagerie comme opposés à celui de civilisation, se construisent dans ces spectacles zooscénographiques dans et par le plan textuel mais aussi dans la mise en scène à proprement parler.

L'étude des différentes œuvres permet de conclure que l'animalité n'agit pas seulement en symbole métonymique de l'altérité, mais qu'elle s'inscrit à l'intérieur même de cette notion. Les animaux sont en conséquence revêtus d'un exotisme intrinsèque car traditionnellement érigés en opposés absolus de l'humanité. Leur seule apparition connote donc *per se* les idées d'étrangeté et d'inouï qui siègent au cœur du discours impérialiste sur l'*autre*. Ainsi, leur présence sur les scènes de boulevard situe le public dans un face à face avec la différence morphologique, mais aussi psychologique des figures animales. Ceci témoigne des débats, surgis au XVIII^e siècle et s'intensifiant à partir du XIX^e siècle, sur l'existence d'une intelligence, une âme ou un langage animal (-aux). Finalement, dans la première partie de ce chapitre, nous avons souligné la valeur rénovatrice de l'animalité dans la mise en scène théâtrale des établissements du Boulevard, pouvant être cités les cas de *Les Lions de Mysore* (1831), *Dgenguiz-Kan ou la conquête de la Chines* (1837) ou *La Fille de l'émir* (1839). La recherche d'originalité de la part d'un public avide de sensations nouvelles est comblée par les animaux qui véhiculent avec grand réalisme la notion d'exotisme, exotisme qui est de ce fait vivant.

La participation de l'animalité dans les diverses représentations de l'altérité humaine, c'est-à-dire des populations *autres*, a été également analysée. Ainsi, nous avons relevés trois portraits principaux, à savoir, la figure du bon sauvage, celle du cruel barbare puis une dernière reposant sur l'animalisation d'autrui. Comme il a été montré, ces images s'édifient sur le présupposé de l'infériorité de l'*autre* qui, dans tous les cas, conduit à une hiérarchisation de l'humanité au bénéfice des sociétés européennes. Subséquemment, la seule divergence entre ces figures de l'altérité est leur considération dans l'imaginaire du public : dans le premier cas, l'image est positive, tandis que dans les deux autres elle est clairement négative. L'animalité se constitue en l'opposé de l'humanité et devient ainsi indispensable dans la représentation de sa hiérarchie, avec à son sommet, le modèle de l'homme blanc, et à l'opposé, tout ce qui s'en éloigne, rejoignant par conséquent la notion première d'animalité. Comme en témoignent les exemples retenus de *Les éléphants de la pagode* (1845), *Le Renégat ou la belle géorgienne* (1812) ou *Les Massacres de la Syrie* (1860), cette dégradation est transmise, dans le cas du bon sauvage puis du barbare, non pas par une utilisation physique de la figure animale mais par une transposition de la psychologie des personnages en question. L'animalisation de l'altérité s'articule donc autour du concept d'évolution, celui-ci abordé à partir des axes du langage et de l'irrationalité, qui eux-mêmes conduisent aux axes de la violence et de la bestialité/bestialisation.

Toutes les images proposées sur l'altérité servent comme arguments justificatifs d'une colonisation qui se présente comme mission civilisatrice émanant des pays dits évolués et qui apporterait le progrès, et par extension, libérerait ces sociétés de l'état sauvage, donc arriéré, dans lequel elles sont censées se trouver. En ce sens, du fait de l'identification entre l'altérité animale et l'altérité humaine, les exercices de domptages et de dressage qui mettent en scène la soumission des animaux devient, par transposition analogique, la représentation de la domination des individus et sociétés *autres*. En conséquence, il est possible d'affirmer que l'étude de l'animalité vis-à-vis des rapports avec l'altérité s'avère clé dans la mesure où elle permet d'aborder toutes les formes sous lesquelles l'altérité peut apparaître sur la scène boulevardière. Ceci permet également de conclure que dans les spectacles zooscénographiques du Boulevard dix-neuviémiste, la figure animale dépasse la simple valeur d'élément référentiel.

La dernière partie du chapitre a été consacrée à l'étude de la construction de l'impérialisme en tant qu'idéologie parallèle au nationalisme qui résultait de la constitution des pays européens en États-nations. À cet égard, l'analyse d'œuvres comme *La Pucelle d'Orléans* (1813) a relevé la conformation de la francité comme identité nationale non seulement par opposition à l'altérité orientale, mais aussi en opposition aux autres puissances européennes qui s'érigent dans la ou les altérités occidentales de la France. Par ailleurs, la mise en scène de l'histoire nationale ainsi que des héros parmi lesquels ressort indubitablement la figure de Napoléon dans des pièces comme *L'Homme du siècle* (1834), se traduit dans des gloires militaires qui cherchent à explorer positivement la définition et caractérisation du Français. Or, l'animalité matérialise textuellement les portraits de l'altérité européenne sur le modèle orientaliste proposant, de ce fait, trois images archétypales de l'*autre* qui résultent de son sous-développement, à savoir, celle du bon sauvage, du barbare puis celle de l'animalisation. Le recours à des mécanismes référentiels et de mise en scène identiques pour les deux cas cités prouve, d'une part, que l'impérialisme se fonde sur la cohérence et consistance du discours qui est à son origine et, de l'autre, qu'en tant que création il relève plus de celui qui le construit que de celui qui en est décrit.

Par rapport à la construction de la francité, les œuvres ont souligné l'utilisation de l'animalité dans la représentation de la nation, la première opérant par métonymie comme référence textuelle de la deuxième, pouvant être cité le cas de *Le Génie de la paix* (1810). Cette valeur de la figure animale qui hérite de la tradition héraldique participe de la création de symboles nationaux à travers lesquels sont créés des liens identificateurs entre la nation et la société qui la compose. Par sa capacité d'accumuler des significations sans en exclure les précédentes, l'animalité s'affirme comme un signe sémiotique capable de condenser une partie de l'histoire nationale qui est ainsi rappelée sur scène par le biais de la déclamation. De même, nous avons mis en évidence la caractérisation récurrente des héros de ces spectacles en termes d'animalisation positive autour de la notion de civilité, et par extension, de progrès et d'évolution. L'héroïcité, la justice, la force, le pouvoir, en définitive, la grandeur, celle-ci comprise dans le sens le plus large, est également transposée dans la construction discursive de l'identité nationale ainsi que dans la (re)construction de l'histoire nationale. Ainsi, en témoignent les œuvres *Austerlitz* (1837), *Le Soldat de la République* (1835) ou *La Prise de la*

Bastille et Le Passage du Mont-Saint-Bernard (1830). D'ailleurs, le caractère épique de ces représentations est en grande mesure donné par l'active participation de l'animalité dans une mise en scène spectaculaire qui repose principalement sur l'animalité. La tendance à l'exacerbation du *pathos*, notamment à travers la présence de la figure animale, fait de ces produits zooscénographiques un des éléments décisifs dans la formation du concept de nation.

Le troisième chapitre a été consacré à l'étude de l'animalité dans le transfert au théâtre de boulevard des théories et des courants de pensée qui suivent l'éclosion du débat scientifique qui a lieu durant le XIX^e siècle, et notamment à partir de 1825. L'homme perd ainsi son caractère de création divine en même temps que le récit biblique cède définitivement face aux discours de la science. Par ailleurs, ces discours hésitent entre les perspectives traditionalistes et les plus progressistes, fixisme et transformisme respectivement, et qui relèvent de conceptions antagonistes sur le vivant. Ainsi, les postulats curvériens, devenus les thèses officielles en France au moins jusqu'à la décennie de 1830, défendent l'immobilité du vivant dont les différentes formes seraient apparues par intervention directe de la divinité. Paléontologue réputé, Curvier ne peut nier l'existence de fossiles qui prouvent la présence antérieure de formes du vivant distinctes des actuelles, ce qui est expliqué par l'existence de cataclysmes comme le déluge universel. De l'autre côté, Lamarck propose dans son ouvrage canonique *Philosophie zoologique* de 1809 une description opposée du vivant qui, pour lui, serait le résultat de transformations successives à partir d'une forme première ou archétypique. Or, le transformisme exclut Dieu du processus créateur et propose comme nouveau paradigme, celui d'une chaîne des êtres ascensionnelle et dont les éléments qui la composent vont du plus simple au plus complexe.

Les idées lamarckiennes ouvrent ainsi la voie à une origine animale de l'homme. Néanmoins celui-ci garantit son pouvoir sur l'ensemble de la nature et des êtres vivants en se situant au sommet d'une organisation hiérarchique sous-tendue par la notion de perfection. Les sciences naturelles inaugurent ainsi un débat dont la portée dépasse leur simple domaine, dirigeant puis développant les réflexions autour de la place que l'homme et l'humanité vont désormais occuper. En conséquence, les rapports homme-nature et homme-animal sont repensés avec pour principal résultat le surgissement des

premières associations protectrices des animaux (SPA, première société protectrice française créée à Paris en 1845). Le concept cartésien d'animal-machine commence pour sa part son déclin en faveur de la notion d'animal sensible. En même temps, ces changements influencent les rapports entre les hommes eux-mêmes aussi bien en termes de race que de classe, ce qui se traduit dans le débat autour de l'hybridité dont bénéficie directement l'impérialisme. De ce fait, l'analyse des œuvres de notre corpus d'étude permet de confirmer la virulence du débat dont les discussions se déplacent sur les plateaux des spectacles zooscénographiques du Boulevard. La figure animale par excellence de ces représentations est celle du singe qui, réel ou imité par un acteur, émerge comme le chaînon qui relie humanité et animalité dans une même histoire de la vie.

La première partie du chapitre a donc été dédiée à l'étude des mécanismes à partir desquels l'animalité est capable de traduire sur la scène la multiplicité de points de vue sur les origines de l'humanité et qui témoignent, d'une part, de l'actualité du sujet, et de l'autre, du sentiment d'incertitude ressentie par la société. Ainsi, sa présence physique sur les planches sert en premier lieu à mettre en scène la défense des théories fixistes qui continuent à postuler la spécificité de l'homme par rapport à l'ensemble de la nature. De ce fait, dans *Lapeyrouse* (1810) par exemple, l'importance supérieure de l'homme s'établit visuellement *via* son positionnement physique sur la scène, par l'évidence de son contrôle sur les moyens de production, et donc de distribution de nourriture, ainsi que par le recours à la représentation du dressage. Comme autres fois, le choix même des espèces animales protagonistes entre en résonance avec l'idéologie dominante. L'absence de primates anthropomorphes dans ce type de pièces, résultant de l'influence de sources fixistes, s'affirme comme une des principales stratégies visant à démontrer l'écart, avant tout morphologique, entre animalité et humanité. Tout comme dans le cas de l'impérialisme, la représentation visuelle est complétée sur le plan textuel qui conduit à l'interprétation de l'altérité animale comme univoquement inférieure puisque grotesquement imparfaite.

Toutefois, l'avènement du transformisme à peine initié, le gros des spectacles animaliers se tourne vers les nouvelles théories ou, du moins, vers la mise en scène de la controverse créée à l'égard du transformisme. Surgissent ainsi les personnages

liminaires qui mettent en scène l'animalité à partir de l'humain qui la représente. Ainsi, les deux figures, l'humain et l'animal, se condensent sur le plan du visuel en une seule, tel le cas de *Les Deux Jockos* (1825) ou *Les Singes ou la Parade dans le salon* (1825). Comme dans *Le Bal des Variétés* (1835), l'impossibilité des personnages de déterminer l'origine, animale ou humaine, de ces personnages hybrides ne fait que mettre l'accent sur l'incertitude dans laquelle les hommes et femmes de la première moitié du XIX^e siècle sont plongés. Le traitement spectaculaire de l'origine animale de l'humanité, tantôt qualifié de chute tantôt de révélation scientifique, s'articule donc dans ces ouvrages à partir de la notion centrale de doute.

Ce personnage hybride, dont le paradigme est le Jocko de Mazurier, apparu pour la première fois dans *Jocko ou la singe du Brésil* (1825), sert également à la mise en scène des thèses transformationnistes. Si l'anthropomorphisme de Jocko illustre l'animalité en premier lieu, cela le rapproche aussi notablement des personnages humains tout en l'éloignant des autres figures animales, notamment des singes de petite taille. Tout en étant classé univoquement dans le règne animal, Jocko apparaît par sa morphologie, mais aussi par une caractérisation psychologique plus proche de l'humain, comme la personnification scénique du chaînon manquant. Ainsi, entre les singes et les hommes se situe Jocko, l'homme des bois ou ce mi-homme mi-singe qui confirme l'essor de la conception transformationniste du vivant. Au cours du siècle, le caractère liminaire de Jocko s'accroît et les établissements de boulevard se remplissent d'hommes ayant recours au travestissement simiesque. Désormais, le public participe de l'hybridité de cette figure non seulement à l'intérieur du pacte s'établissant entre spectacle et spectateurs, mais aussi explicitement car le personnage interprète dans la même pièce, l'homme et l'animal à la fois. Les successifs Jockos sont ainsi la figuration de ce que, une majorité du XIX^e siècle, place comme nouvel ancêtre de l'homme et qui relie humanité à animalité. Leur présence sur scène s'affirme comme le témoignage direct de l'exploration et l'exploitation théâtrale des nouvelles théories scientifiques sur le vivant.

Dans la deuxième partie du chapitre nous avons constaté que l'incorporation de l'homme à la réalité animale a pour conséquence principale l'application des mêmes paradigmes et prémisses dans leur étude. Si l'homme est un animal il doit donc être

décrit comme tel, ce qui bénéficie aux théories sur le vivant, parmi lesquelles le polygénisme. Dès lors, l'homme, comme l'animal, est divisé en races (ou espèces) qui doivent intégrer la chaîne des êtres. Ainsi, ces nouvelles races se situent entre les derniers représentants animaux, à savoir les primates anthropomorphes, et les représentants humains. Ceux-ci sont désormais décrits en termes d'animalisation lorsqu'ils se placent au bas de l'échelle hiérarchique des humains, ou bien en des termes de « surhumanisation », lorsqu'ils se placent au sommet. Les analogies entre les altérités humaines et l'animalité, le rapprochement se faisant à des degrés différents selon l'*autre* envisagé, est renforcé par l'impérialisme qui, dans la répartition asymétrique de forces qu'il propose, octroie au blanc la place principale. Le processus d'homínisation s'avère déterminant pour la mise en place de la nouvelle hiérarchie et les concepts de progrès et de culture, synonymes de civilisation, font définitivement de l'européen le modèle de l'humanité. C'est également cette superposition entre les notions de culture et de civilisation qui, par effet de glissement, permet de reconnaître dans les classes laborieuses les équivalents des races inférieures dans les sociétés occidentales. En conséquence, il est possible d'affirmer que l'animalité se constitue en symbole de l'altérité puis des classes populaires à la suite des transferts successifs entre l'une et les autres. La réitération des références animalières, mais aussi la présence explicite de figures animales dans la scène, prouvent la participation active de ces spectacles zooscénographiques dans la consolidation des stéréotypes qui tendent à l'animalisation des différentes altérités. Cependant, l'étude des pièces nous a aussi permis de relever que l'animal, visuel ou textuel, réel ou imité, n'est pas toujours requis. Même dans ces cas, et ce au moins jusqu'aux années 1860, les considérations de la société française à l'égard de l'*autre* racial et social conduisent à conclure que l'absence de l'animal n'est apparente que dans la mesure où ils se construisent à partir de la notion d'animalité qui est la valeur principale de ces personnages.

Enfin, en marge d'une vision ascensionnelle du vivant, hiérarchisant les êtres du plus simple au plus complexe, la science dix-neuviémiste et notamment Lamarck, reconnaît la possibilité de la régression au sein de cette échelle. Le débat se tourne alors vers la menace de l'involution, un danger matérialisé par la notion d'animalité qui, en termes évolutifs, symbolise le passé, sauvage et sous-développé. En ce sens, tout comme l'analyse des représentations animalières le confirme, la question

de l'hybridisme devient un des enjeux majeurs du siècle. À cet égard, on relève trois angles de représentation de l'hybridisme : la mixité entre espèces, entre races puis entre classes. Dans le premier cas, il s'agit de mixité entre l'espèce humaine et l'animale et qui se traduit sur scène par la présence d'acteurs jouant des primates anthropomorphes. Ces derniers s'intéressent voire tentent de séduire certains des personnages féminins de la pièce. Le deuxième cas est la présence de la figure du métis et des couples mixtes. C'est le mélange entre différentes races d'homme, le couple étant invariablement composé d'un partenaire blanc au moins. La dernière des options envisagées relève de l'hybridation de classes où au moins un des protagonistes appartient à la bourgeoisie. Malgré la disparité de modèles à partir desquels la question de l'hybridité est abordée, les conséquences auxquelles elle aboutit sont extrêmement homogènes. D'une part, le rabaissement systématique des altérités des élites européennes, de l'autre, la réaffirmation de leur pouvoir et la légitimation par la science de l'organisation sociale qu'elles défendent. Comme dans le cas de la transposition des théories biologiques sur le plan social antérieurement abordé, l'hybridation en termes raciales et de classes s'articule sur une animalité sous-jacente à toute altérité car devenue élément intrinsèque à cette dernière.

Le dernier des chapitres a été consacré à l'analyse des mécanismes et stratégies mises en place pour consolider la construction d'une société bourgeoise à partir du système patriarcal. Dans la mesure où la bourgeoisie impose son organisation sociale, sa définition s'avère nécessaire. Ainsi, la révision des éléments constitutifs de cette classe a prouvé que des valeurs comme le travail ou la famille sont autant, sinon plus, caractéristiques que le traditionnel argument du capital économique. Hétérogène dans sa configuration, la bourgeoisie se reconnaît et est reconnue par un ensemble de principes et pratiques culturelles qui la différencient des autres classes de la société postrévolutionnaire. Le travail comme garant du progrès personnel et collectif, puis comme unique moyen de promotion, et la famille comme unité fondatrice de la société, sont les deux éléments créateurs de classe que les figures animales véhiculent dans les pièces du corpus, parmi lesquelles *Les Corbeaux accusateurs* (1816) ou *Les Chiens du Mont Saint-Bernard* (1838). D'une part, les animaux de labour ou développant un travail concret viennent renforcer la culture du travail dans laquelle l'animalité est insérée. Pour ce faire, les représentations zooscénographiques recourent à la

singularisation des figures animales à travers l'assignation d'un prénom qui empêche l'individu animal d'être effacé dans la collectivité, les pièces faisant ainsi la louange d'un travail donnant accès à une forme de dignité. D'autre part, l'institution de la famille est considérée dès sa fondation, à savoir, dès le mariage. L'étude des spectacles animaliers a permis de relever l'importance du mariage, notamment dans le cas des personnages féminins dont l'identité dépend directement. Ainsi, tous ceux qui refusent l'état naturel des hommes et femmes, donc la norme établie du couple, sont représentés sous forme animale, comme le prouve la pièce *L'Oiseau de paradis* (1856). D'un autre côté, le mariage et la famille se présentent comme un refuge contre les dangers de la place publique. Il s'agit alors d'un enfermement physique, celui des femmes, dont le vrai objectif serait la protection. Les chiens gardiens et les oiseaux à l'intérieur de leurs cages, étant ce dernier le cas de la pie présentée dans *Les Éléphants de la pagode* (1845), deviennent les symboles animaux privilégiés par les auteurs et metteurs en scène pour consolider les valeurs patriarcales de la culture bourgeoise.

En tant que système régissant les relations de genre, la théorie de la domesticité puis sa conséquente adaptation à la construction identitaire ont été également abordées dans notre travail. L'analyse des pièces a permis de relever une tendance générale et progressive à la dislocation et spécification des espaces en termes de genre. En conséquence, la place publique se présente comme un espace de menace face auquel s'érige la sphère privée, le foyer comme lieu de protection et de sécurité relié au familial. La logique dichotomique s'impose, confrontant la barbarie et la bestialité de l'extérieur à la paix et la civilisation du domestique, opposition qui retrouve les notions articulant les rapports, par exemple, dans le contexte impérialiste. L'animalité est donc utilisée en tant que mécanisme connotatif servant à traduire discursivement et sur le plan des représentations scéniques une symbolique faite d'opposés. Cependant, et contrairement à certains cas précédents, les figures animales représentent les deux éléments confrontés, le domestique, comme synonyme de civilisé, n'étant plus uniquement rattaché aux figurations et figures humaines. Ce sont donc les loups des forêts contre les chiens des maisons qui articulent les images associées à la place publique et à la sphère privée respectivement. De son côté, l'humanisation des animaux domestiques est la preuve du changement progressif du statut de l'animalité au sein de la société de la première moitié du XIX^e siècle à la suite, rappelons-le, de la filiation

homme-animal puis de leur intégration dans la famille. Parallèlement, la construction de la masculinité et de la féminité est déterminée par l'attribution d'espaces propres consolidant le portrait de l'homme en tant que sujet actif et celui de la femme comme sujet passif, voire comme objet. Voués au public et au privé respectivement, l'homme et la femme font l'objet d'une caractérisation dans les représentations animalières qui insiste sur la domination de l'homme sur la femme, soumission typique du système patriarcal qui en tire son nom. Émergent ainsi les chiens chasseurs, les chiens protecteurs et autosuffisants comme figures animales de la masculinité, tels Dragon *Le Chien de Montargis* (1814) ou Moustache *Le Chien du régiment* (1825), par opposition à une féminité dont le symbole animal par excellence est l'oiseau captif. L'incapacité d'agentivité des femmes est de ce fait articulée par une animalité fragile, nécessitant protection et dont la principale valeur est, comme pour les oiseaux mais aussi les femmes, d'embellir un foyer qu'ils ne quittent jamais de manière volontaire.

Enfin, l'interdépendance entre la construction de genre et de classe a conduit à l'analyse des mécanismes qui servent à l'édification de la bourgeoisie en tant qu'élite de la société, notamment pendant la première moitié du siècle, puis à l'affirmation de la société de classes au détriment de la société d'ordres propre à l'Ancien Régime. Pour ce faire, deux moments clés ont été relevés, à savoir, un premier qui reprend le renversement de l'Ancien Régime et un second dans lequel est mis en scène le pouvoir de la classe dominante ainsi que l'échec majoritaire de tous ceux qui combattent le nouveau *statu quo*. La transition entre aristocratie et bourgeoisie en tant qu'élites est représentée par des personnages dont les origines nobles contredisent leur identité bourgeoise qui finalement est celle qui prévaut. La décision de renoncer à des privilèges désormais caducs, ceci alors même que la classe déchue tente de perpétuer leur usage, est finalement légitimée dans la représentation animalière. Ce sont donc les chiens qui rendent possible, pièce après pièce, le triomphe de la bourgeoisie et de son système. Ce sont également les chiens et oiseaux, témoins d'assassinats, vols et autres actes allant contre les normes sociales et, par extension contre l'ordre établi, qui permettent la restitution des valeurs, idées et principes bourgeois attaqués. Corbeaux accusateurs ou chiens inconditionnellement fidèles à leurs maîtres prouvent à quel point l'animalité devient indispensable dans la représentation de la culture bourgeoise. Soutiens du système patriarcal, la présence sur scène des animaux est également le

principal mécanisme par le biais duquel la bourgeoisie met en scène son pouvoir croissant. Ainsi, l'étude des pièces a démontré la prolifération de scènes de chasses, exemple emblématique du paradigme de domination. La chasse est une pratique culturelle liée depuis des siècles aux classes dominantes. La bourgeoisie hérite ainsi d'une coutume qui lui permet de mettre en scène, puis de légitimer, un pouvoir récemment mis en place. La représentation de la soumission de l'animal, voire de son anéantissement total, met en scène la domination de l'animalité par l'humanité dont le modèle, souvenons-nous, est l'homme blanc qui, à son tour, est caractérisé par le bourgeois. Étant donné l'identification entre altérité animale et altérité humaine, qu'elle soit établie en termes de races, de genre ou de classe, le recours à la chasse dans les spectacles zooscénographiques est d'évidence une tentative de perpétuer l'asymétrie de forces qui régit l'ensemble des rapports analysés.

L'étude jusqu'ici réalisée a donc démontré la place centrale de l'animalité dans la construction des différentes identités émergentes à partir de l'avènement de la Modernité au sein de la société française. Considérée dans le contexte de la dramaturgie de boulevard, dans la mesure où ce théâtre est conçu en tant que témoignage fidèle de la pensée ainsi que des goûts d'un parterre ayant part à la création scénique, la présence obsessionnelle des animaux oblige à reconsidérer le silence auquel nous les avons aujourd'hui condamnés en littérature. Les spectacles zooscénographiques ayant lieu au Boulevard mettent en avant une réalité désormais incontestable, à savoir, l'arbitraire de la disparition des animaux et *animots* de l'histoire littéraire et théâtrale, et par extension, de l'Histoire elle-même. Il serait sans doute heureux que l'animalité retrouve la place légitime que les planches, et donc le public du Boulevard au XIX^e siècle lui avaient donnée. Ainsi, la création d'un corpus d'œuvres à partir de l'axe commun de la présence textuelle et scénique de l'animal constitue le premier pas dans cette tâche de revalorisation qui commence par leur mise à jour. Si certaines des pièces ont déjà commencé à attirer l'attention de quelques spécialistes et chercheurs, cette situation ne reste cependant que l'exception confirmant la règle. Or, le travail de recensement se veut aussi un effort de récupération qui vise au déterrement d'une partie des textes à l'affiche des établissements parisiens dédiés aux arts du spectacle et qui faisaient partie des plus consommés par le public de l'époque. De son côté, l'approche multidisciplinaire de l'étude des pièces a permis de faire affleurer le fait que non

seulement les *animots* agissent en signes porteurs de signification(s), mais que les animaux aussi, c'est-à-dire les acteurs non humains, possèdent une valeur sémiotique dans la création et réception dramatique.

Cependant, l'analyse pourrait être élargie vers l'étude de la place de l'animal dans les spectacles du dernier tiers du XIX^e siècle puis du XX^e siècle. La disparition du boulevard du Temple ainsi que de nombreuses de ces salles emblématiques fait envisager une transformation profonde dans la représentation de l'animalité dans les arts de la scène. Il s'agirait en outre non seulement de considérer une chronologie plus étendue, mais aussi de tenir compte d'éléments qui, dans l'étude actuelle, sont uniquement posés ou traités dans une perspective générale et/ou de façon sommaire. De la place publique des foires aux cafés-concert en passant par les cirques-théâtre, dont l'exemple paradigmatique est le Cirque Olympique, il serait intéressant de considérer les modifications dans l'ensemble de la cartographie théâtrale parisienne mais aussi dans tous les établissements exploitant la figure animale dans leurs représentations théâtrales. À cet égard, les implications de l'espace physique de représentation dans la création spectaculaire et la mise en scène de ces spectacles animaliers devraient être abordées avec plus de profondeur.

D'un autre côté, le transfert de ces produits de divertissement à de nouveaux formats, notamment vers le cinéma, pourrait également mener à une analyse ultérieure. L'objectif serait de mettre en lumière autant l'influence des conditions de représentation précédemment mentionnées que de confirmer si le rôle du public, moteur de création pendant les trois premiers tiers du XIX^e siècle, reste ou non inchangé. À titre d'exemple, et sans aucune volonté d'exhaustivité, des thèmes comme la différence entre les conditions du direct qu'imposent le théâtre et les possibilités données par la postproduction cinématographique rendraient particulièrement intéressante l'étude de l'animalité dans une chronologie plus large. Également, des liens pourraient être établis avec l'éthique animale, la question du dressage/domptage mais surtout celle de la violence de ces processus puis de la visibilité ou invisibilité selon le format de représentation. En dernier lieu, l'implantation progressive du droit animal devrait mener à considérer l'évolution du statut accordé aux animaux ayant eu lieu au cours des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Celui-ci a en effet beaucoup changé durant cette période. Les

droits qui lui sont reconnus le rapproche davantage encore de l'humain et est une marche en direction d'une reconnaissance de droits naturels et inaliénables pour tout le vivant. Il reste à déterminer les implications que ces modifications juridiques, sociales, politiques et éthiques ont eues dans l'utilisation de l'animal vivant à des fins spectaculaires.

De même, les pièces faisant l'objet de notre étude ont pour protagonistes des espèces animales qui, de nos jours, sont encore communes dans les arts du spectacle. Il reste toutefois de très nombreuses représentations et/ou exhibitions ayant recours à des figures animales moins habituelles sur les planches mais certainement aussi importantes dans la construction de la pensée du XIX^e siècle sur l'animalité puis sur les relations homme-nature, homme-homme ou homme-femme qui ont été analysées. Des cochons, ânes, chats, chameaux ou crocodiles, un grand nombre d'espèces ont été négligées dans cette étude, pour des raisons de concision évidentes. À cet effet, il serait intéressant d'envisager la possibilité d'une prépondérance de certaines espèces face à d'autres en fonction de l'époque, et par extension, du contexte socio-historique. L'utilisation plus ou moins récurrente de telle ou telle figure animale pourrait ainsi nous conduire à la réalisation d'un corpus zoothématique dans le but de déterminer si une catégorisation implicite des espèces animales existe. Bien que quelques idées aient été exposées à cet égard, notamment en interrogeant les différences entre les espèces exotiques et les espèces domestiques, les conclusions auxquelles nous sommes arrivés ont été obtenues dans une perspective synchronique. Une comparaison diachronique des hiérarchies animales, puis des changements qui s'y sont produits, permettrait donc la mise en place d'une étude qui tienne compte des statuts différents que les animaux ont occupés en fonction de critères non seulement chronologico-historiques mais aussi socio-culturels.

Finalement, et en accord avec la tendance générale marquée par les études animales, une approche ultérieure individualisée serait à privilégier. Bien que dans certains cas l'animalité a été considérée dans sa spécificité et non dans l'ensemble de l'espèce, à savoir le cas des chiens Dragon, Émile ou Lion, l'approche qui a été privilégiée est celle d'une considération collective. Ainsi, il serait heureux dans de postérieures travaux de pouvoir décrire chaque animal à partir de ses particularités, de son idiosyncrasie, dépassant les limites d'une perspective encore trop anthropocentrique

pour, de ce fait, souligner la valeur de chaque acteur non-humain et de chaque être vivant. À cet effet, il s'agirait d'aller plus loin dans la revalorisation de l'individu animal ce qui serait, à son tour, à relier avec les postulats dérivant de l'éthique animale qui relèvent de la défense des droits des animaux. Le présent travail est donc à prendre comme notre point de départ dans un champ d'études aussi vaste qu'intéressant, celui de la construction culturelle de l'animalité par le biais de la scène.

ANNEXE



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lithographie 1

Estampe *Scènes principales de l'éléphant du Roi de Siam* (Pièce en neuf tableaux) (1re) (Théâtre du Cirque Olympique) de Jean Georges Frey. Paris, 1829, Éditeur : A Paris, chez Osterwald aîné, quai des Augustins, n°37. Rittner, boulevard Montmartre, n°12. Haute-coeur-Martinnet, rue du coq. ark:/12148/btv1b84374347



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lithographie 2

Les éléphants de la pagode, [pièce d'Amable de Saint-Hilaire et d'Anicet Bourgeois], 2e acte, le déjeuner, Théâtre du Cirque Olympique. Estampe d'Alexandre Lacauchie, Éditée par Martinet, Hautecoeur frères à Paris en 1845.
ark:/12148/btv1b10541201t



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lithographie 3

Estampe *Le renégat ou La belle géorgienne*, pantomime de Cuvelier de Trie : costume d'Henri Franconi (Humphrey le renégat). Dessiné par Joly, Martinet Éditeur, Paris, 1812. ark:/12148/btv1b53072799g



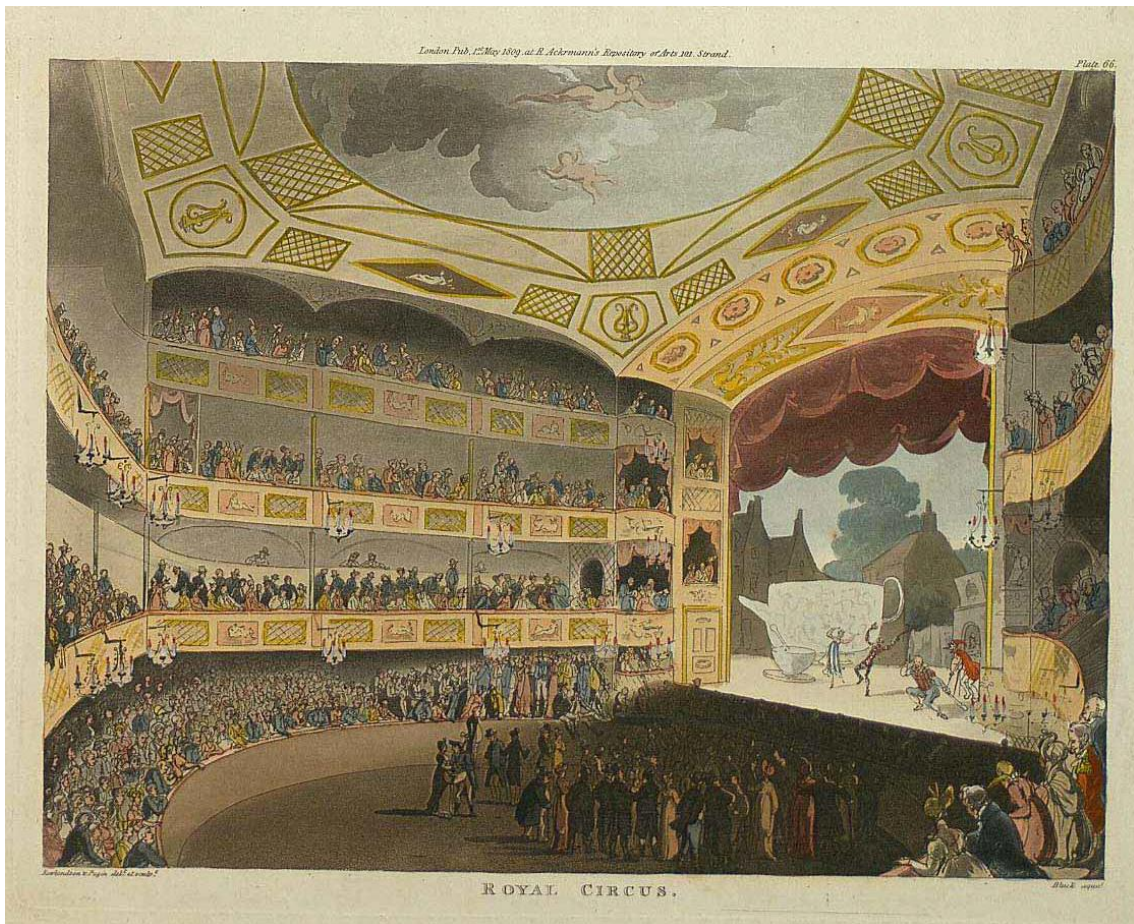
Lithographie 4

Estampe *Le renégat ou La belle géorgienne*, pantomime de Cuvelier de Trie : Costume de Marie Franconi (Aldina) et de Laurent Franconi (Saint-Amand). Dessiné par Joly, Martinet Éditeur, Paris, 1812. ark:/12148/btv1b53072799g



Lithographie 5

Façade et entrée de l'amphithéâtre d'Astley. Estampe d'après William Capon (1757-1827), Westminster, 1777. Collection Jacob/William. CNAC, Châlons-en-Champagne ; La Tohu, Cité du cirque Montréal, Québec. Centre national des arts du cirque, collection Jacob/William



Lithographie 6

Intérieur de l'Amphithéâtre Astley de Westminster Bridge Road à Londres, en 1808. Lithographie d'après une aquarelle par Rowlandson and London éditions, 1808-1810. BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, SALLES THEATRE, Bibliothèque nationale de France



Lithographie 7

Lithographie publiée en noir et blanc dans *Les animaux savants, ou Exercices des chevaux de MM. Franconi, du cerf Coco, du cerf Azor, de l'éléphant Baba...* Par Madame B***, née de V... L... orné de gravures d'après les dessins de J. D. Dugourc, imprimé chez Didot l'aîné (Paris), en 1816. BnF, département des Arts du spectacle, 4-ICO CIR-1



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lithographie 8

Les massacres de la Syrie (6e tableau), Cirque-Impérial. Estampe de Trichon, Auguste (Graveur) et Édouard Riou (1833-1900). Dessinateur du modèle. Paris, 1860. Scènes théâtrales -- 1800-1869. [ark:/12148/btv1b84384742](https://nla.gov.au/ark:/12148/btv1b84384742)



THÉÂTRE IMPÉRIAL DU CIRQUE. — LES MASSACHES DE LA SYRIE. — 4^e tableau : LE PORT DE BEYROUT.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lithographie 9

Théâtre impérial du cirque. *Les massacres de la Syrie. 4e tableau : le port de Beyrouth.* . Estampe de Trichon, Auguste (Graveur) et Édouard Riou (1833-1900). Dessinateur du modèle. Paris, 1860. Scènes théâtrales -- 1800-1869.



Lithographie 10

Mr Van Amburgh. Lithographie Portrait du dompteur Isaac Van Amburgh dans le spectacle de « Charlemagne » de G. E. Madeley, 1838-1839. British Museum. 1862,1011.436.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lithographie 11

Isaac Van Amburgh (1808-1865) au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Personnage de Saïd dans la pièce La Fille de l'Émir, août 1839. Lithographie de Petit et Bertauts (Paris). Publié par E. Michaud (Paris), dans la série Maison de l'Ambigu Comique. BnF, département des Estampes et de la photographie, N-2 (AMBURGH, Van). Bibliothèque nationale de France

LE MONDE DRAMATIQUE



Lith. Cabuche Grégoire & C^{ie}

DGENGUIZ - KAN

Acte 2^{me} Théâtre du Cirque Olympique.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lithographie 12

Dgenguiz-Kan Acte 2eme , Théâtre du Cirque Olympique . Estampe d'Eugène Forest , 1837. Bibliothèque Nationale de France ark:/12148/btv1b8437299w



Lithographie 13

The combat between Sadhusing and the lion as performed at Drury Lane Theatre. Lithographie de W. Clerk, Londres, Publiée par S. Gans 15 Southampton Street, Covent Garden, [ca. 1831.]. The British Library, 015456304.



Lithographie 14

Estampe *Théâtre du Cirque-Impérial : l'Éléphant du roi de Siam (acte II, scène II)*. 1861, Illustrateur Stock, H (18..-18.. ; graveur). Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, ESTAMPES SCENES Eléphant du roi de Siam (8), ark:/12148/btv1b8437441c.



M. Mazurier
Acteur au Th. de la Porte S^t Martin
1805

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lithographie 15

Mazurier, rôle de Joko : Estampe. Lithographie. de Godefroy Engelmann, 1825.
ark:/12148/btv1b53166332p. Bibliothèque nationale de France.



Lithographie 16

Jocko Lithographie de De Villain publiée chez Gihaut frères éditeurs, Boulevard des Italiens, (18220-1828). Collection : Dance en Europe : du Moyen âge au XVIIIe siècle, Paris. Accessible dans New York Public Library.

<http://digitalcollections.nypl.org/items/87ef2ce0-18c4-0131-bf08-58d385a7bbd0>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lithographie 17

Les Deux Jockos. Gravure de 1825. ark:/12148/btv1b84029424. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 4-ICO THE-3882



Lithographie 18

Les Chiens du Mont-Saint-Bernard, acte V, scène 7. Dessin accompagnant le livret de la pièce recensée dans la collection *Le Magasin théâtral*, tome XXII



THÉÂTRE IMPÉRIAL DU CIRQUE. — La caravane, 2^e tableau du premier acte des *Massacres de Syrie*.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lithographie 19

Théâtre impérial du cirque. *La caravane, 2e tableau du premier acte des Massacres de Syrie*. Estampe d'Édouard Riou (Dessinateur du modèle); L. Dumont (graveur). Éditée par "La scène. Revue des succès dramatiques", Paris, 1860. ark:/12148/btv1b84384727. Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, ESTAMPES SCENES Massacres de Syrie (1)

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Sources primaires

- Anonyme, (1810) : *Le Génie de la paix ou la France et l'Autriche réunies. Fête-pantomime militaire et allégorique*. Paris, Chez Barba Libraire.
- Antier, Benjamin, (1838) : *Les Chiens du Mont Saint-Bernard. Mélodrame en cinq actes*. Paris, Marchant Éditeur.
- Bourgeois, Anicet, (1837) : « Dgenguiz-Kan ou la conquête de la Chine. Pièce en trois actes et six tableaux » In *Magasin théâtral, choix de pièces nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*. Paris, Marchant Libraire-Éditeur, tome dix-neuvième.
- Caigniez, Louis-Charles & Théodore Baudoin d'Aubigny, (1815) : *La Pie voleuse ou la servante de Palaiseau. Mélodrame historique en trois actes et en prose*. Paris, Barba.
- Caigniez, Louis-Charles, (1816) : *Les Corbeaux accusateurs ou la forêt de Cercottes. Mélodrame-historique en trois actes et en prose*. Paris, Barba Libraire.
- Chandezon, Léopold & Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier (1825) : *Mazeppa, ou le Cheval tartare, mimodrame en 3 actes*. Paris, Bezou Libraire.
- Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine, (1808) : *La Lanterne de Diogène. Pantomime équestre, à grand spectacle avec marches, évolutions et tournois, formant quatre petits Tableaux de quatre grands Siècles*. Paris, Barba Libraire.
- Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine, (1813) : *La Pucelle d'Orléans. Pantomime historique et chevaleresque en trois actes, à grand spectacle ; précédée du Songe de Jeanne d'Arc et terminée par son Apothéose*. Paris, Barba.
- Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine, (1817) : *Le Renégat, ou la belle géorgienne. Pantomime chevaleresque en trois actes et à grand spectacle*. Paris, Barba Libraire, Nouvelle édition corrigée.
- Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine, (1819) : *La mort de Kléber, ou les Français en Égypte. Mimodrame historique et militaire en deux actes*. Paris, Chez Fages Libraire.

- Dumas, Alexandre, (1851) : *La Barrière de Clichy. Drame militaire en cinq actes et quinze tableaux*. Paris, Libraire Théâtrale, Ancienne Maison Marchant.
- Dupetit-Méré, Frédéric, (1813) : *Les Bédouins ou la tribu du Mont-Liban. Pantomime en trois actes, à grand spectacle*. Paris, Barba Libraire.
- Étienne, (1866) : *La Prise de Maka, au Sénégal, épisode historique de 1865*. Paris, Esplanade des Invalides.
- Figuié, Louis, (1877) : *Les Six parties du monde. Pièce en cinq actes et six tableaux*. Paris, Tresse Éditeur.
- H***, Augustin, (1810) : *Lapeyrouse, ou le voyageur autour du monde. Tableaux historiques, à grand spectacle, en trois actions*. Paris, Barba Libraire.
- Laloue, Ferdinand & Fabrice Labrousse, (1839) : *Le Lion du désert. Pièce en trois actes et six tableaux*. Paris, Imprimerie de Roulé & Cie.
- Laloue, Ferdinand & Fabrice Labrousse, (1840) : *La Ferme de Montmirail. Épisodes de 1812 à 1814. Pièce militaire en trois actes et quatre tableaux*. Paris, Imprimerie de Mme. de Lacombe.
- Laloue, Ferdinand & Fabrice Labrousse, (1842) : *Le Chien des Pyrénées. Pièce en deux actes et six tableaux*. Paris, Imprimerie de Mme. Vve. Dondey-Dupré.
- Laloue, Ferdinand, (1861) : *L'Éléphant du roi de Siam. Drame à grand spectacle en 3 actes et 10 tableaux*. Paris, Imprimerie de Dubuisson et Cie.
- Langlès, Joseph Adolphe Ferdinand, (1845) : *Le Chien du contrebandier. Comédie-vaudeville en un acte*. Paris, Imprimerie A. Henry.
- Lepoitevin, Prosper, (1834) : « L'Homme du siècle. Événements historiques en quatre actes et quinze tableaux. Précédés du 13 vendémiaire, prologue d'une grande histoire » In *Magasin théâtral, choix de pièces nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris*. Paris, Chez Marchant Éditeur, Tome XVI.
- Lepoitevin, Prosper & Francis Cornu, (1837) : *Austerlitz. Événements historiques en trois époques et huit tableaux*. Paris, Marchant Libraire-Éditeur.
- Lurieu, Gabriel J. & Michel Masson, (1856) : *L'Oiseau de Paradis. Pièce féerie en cinq actes*. Paris, Michel Lévy Frères Éditeurs.

- Lurieu, Gabriel, Armand d'Artois & Francis baron d'Allarde, (1825) : *Les Deux Jockos. Singerie en un acte mêlée de couplets*. Paris, Quoy Libraire.
- Maillant & Jemma, (1839) : *La Fille de l'émir. Drame en deux actes*. Paris, Musée dramatique recueil de pièces nouvelles représentées sur les théâtres de Paris, E. Michaud Éditeur, 11e et 12e livraison.
- Pixierécourt, René-Charles Gilbert, (1814) : *Le chien de Montargis ou la forêt de Bondy*, In Nodier, Charles, (1842) : *Théâtre choisi de G. de Pixierécourt, précédé d'une introduction par Ch. Nodier, par des notices littéraires dues à ses amis, membres de l'institut de l'Académie Française, et autres hommes de lettres*. Paris, Tresse, Libraire-Éditeur, Tome III.
- Pixierécourt, René-Charles Gilbert, Nicolas Brazier & Félix-Auguste Duvert, (1838) : *Bijou ou l'enfant de Paris. Féerie en quatre actes, mêlée de vaudevilles*. Paris, Imprimerie de V Dondey-Dupré.
- Rochefort, Edmond & Gabriel Lurieu, (1825) : *Jocko ou le singe du Brésil. Drame en deux actes, à grand spectacle*. Paris, Quoy Libraire.
- Rochefort, Edmond, Mathurin-Joseph Brisset & Hippolyte Lassagne, (1825) : *Les singes ou la parade dans le salon. Vaudeville en un acte*. Paris, Duvernois Libraire.
- Saint-Georges, Henri & Alphonse Leuven, (1835) : *Le Bal de Variétés. Folie-Vaudeville en deux actes*. Paris, Barba Libraire.
- Saint-Hilaire, Amable & Anicet Bourgeois (1845) : *Les Éléphants de la pagode. Pièce en trois actes & grand spectacle*. Paris, Éditeur du répertoire dramatique, n° 288.
- Saint-Léon, Bastien, Franconi jeune & Adolphe Franconi, (1825) : *Le Chien du régiment ou l'exécution militaire. Mélodrame en un acte*. Paris, Pollet Libraire.
- Séjour, Victor, (1860) : *Les Massacres de la Syrie. Drame en huit tableaux*. Paris, J. Barbré Éd.
- Tournemine, Pierre, (1835) : *Le soldat de la République. Drame historique en deux actes*. Paris, Barba Libraire.

- Villemot, Henri & Théodore Nézel, (1830) : *La Prise de la Bastille et Le Passage du Mont Saint-Bernard. Gloire populaire et gloire militaire. Pièce en deux époques et en sept tableaux*. Paris, P.J. Hardy Éditeur.
- Villemot, Henri, (1831) : *Les Lions de Mysore. Pièce en trois actes et en sept tableaux*. Paris, J.-P. Hardy Éditeur.

Sources secondaires

- Agulhon, Maurice, (1981) : « Le sang des bêtes. Le problème de la protection des animaux en France au XIXème siècle » In *Romantisme*, n° 31, pp. 81-110.
- Aicard, J. et alii., (1847) : *Patria. La France ancienne et moderne, morale et matérielle, ou collection encyclopédique et statistique de tous les faits relatifs à l'histoire physique et intellectuelle de la France et de ses Colonies*. Paris, J. Dubochet, Lechevalier et Cie Éditeurs, Deuxième partie.
- Alonso Recarte, Claudia, (2012) : « Intersecting Spaces and Species : Women's Bodies and the Domestic Sphere in Animal Rights Activism » In *Investigaciones Feministas*, vol. 3, pp. 85-98.
- Alonso Recarte, Claudia, (2017) : « Canine Actors and Melodramatic Effects : *The Dog of Montargis* Arrives on the English Stage » In *Cahiers victoriens et édouardiens*, [En ligne], Presses universitaires de la Méditerranée, 86, mis en ligne le 1^{er} novembre 2017, consulté le 08 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/cve/3345>
- Aubrun, Juliette, (2010) : « Le théâtre dans les travaux d'Hausmann : histoire d'une reconstruction d'un dessin culturel » In Yon, Jean-Claude, (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, pp. 72-83.
- Bairoch, Paul, (1993) : « Croissance démographique et urbanisation. Une perspective historique et internationale » In *Croissance démographique et urbanisation. Politiques et aménagement du territoire*, Publication du Séminaire international d'AIDELF tenu à Rabat le 15-17 mai. Paris, Presses Universitaires de France.

- Bapst, Germain, (1893) : *Essais sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor le costume, l'éclairage, l'hygiène*. Paris, Hachette et Cie.
- Bara, Olivier, (2011) : « Les Spectacles » In Kalifa, Dominique *et alii.* (dir.), *La Civilisation du Journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris, Nouveau Monde éditions.
- Baratay, Éric, (1995) : « La mort de l'animal dans l'imaginaire catholique (France, XVIIe-XXe siècle) » In *Revue de l'histoire des religions*, Tome 212, n° 4, pp. 453-476.
- Baratay, Éric, (2004) : « Le frisson sauvage : les zoos comme mise en scène de la curiosité » In Bancel, Nicolas *et alii.*, *Les Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*. Paris, La découverte, pp. 31-37.
- Baratay, Éric, (2008) : *Société des animaux. De la Révolution à la Libération*. Paris, Éditions de La Martinière.
- Baratay, Éric, (2011) : « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile » In *Ecozon@, European Journal of Literature, Culture and Environment*, Vol. 2, n° 2, pp. 120-138.
- Baratay, Éric, (2012) : « La promotion de l'animal sensible. Une révolution dans la Révolution » In *Revue historique*, vol. 661, n° 1, pp. 131-153.
- Barré-Menzier, Sylvestre, (1999-2000) : *Le cirque classique un spectacle actuel*. Étude pour la Mission du Patrimoine Ethnologique réalisé dans le cadre de l'appel d'offres « Ethnologie de la relation esthétique » sous la direction scientifique de Patrick Williams, Paris.
- Barré-Menzier, Sylvestre, (2002) : « Le cirque classique : entre tradition et récupération » In *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°32, pp. 93-106.
- Barot, O. & R. Chirat (1998) : *Le théâtre de Boulevard. Ciel, mon mari !*. Paris, Gallimard.

- Bawin-Legros, Bernadette, (1988) : *Familles, mariage, divorce. Une sociologie des comportements familiaux contemporains. Préface de Jean Kellerhals*. Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur.
- Beaulieu, Henri, (1977) : *Les théâtres du Boulevard du Crime*. Genève, Slatkine Reprints, Réimpression de l'édition de Paris 1905.
- Becquemont, Daniel, (1992) : *Darwin, darwinisme, évolutionnisme*. Paris, Éd. Kimé.
- Becquemont, Daniel, (2004) : « Une régression épistémologique : le 'darwinisme social' » In *Espaces Temps*, 84-86, L'opération épistémologique. Réfléchir les sciences sociales. pp. 91-105.
- Bentham, Jeremy (1838) : *The Works of Jeremy Bentham, now first collected under the superintendence of his executor John Bowring*. Edinburgh, William Tait.
- Bernstein David, Susan (2007) : « Desings after Nature: Evolutionary Fashions, Animals, and Gender » In Morse, Denenholz Deborah & Martin A. Danahay (eds.), *Victorian Animal Dreams. Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Aldershot, Ashgate Publishing.
- Bhabha, Homi K. (1997) : « Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse » In Cooper, Frederick & Ann Laura Stoler (ed.), *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Bhabha, Homi K. (ed.), (2002) : *Nation and Narration*. London and New York, Routledge.
- Blais, H., (2008) : « 'Qu'est-ce que c'est qu'Alger ?': Le débat colonial sous la Monarchie de Juillet » In *Romantisme*, 1, n° 139, p.19-32.
- Boëtsch, Gilles, (2000) : « L'Homme Chair commémétaphore du primitivisme : anthropophages et anthropophages dans la pensée anthropologique française du XIXème siècle » In *La viande*, direction scientifique Annie Hubert, 15^e colloque de l'International Commission for the Anthropology of Food (ICAF-ICAES) 12^e journées de la société d'écologie humaine (SEH), 10-12mai 2000, Bordeaux.

- Boudet, Sophie, (2008) : *Les coulisses d'un théâtre littéraire au XIXe siècle. Le personnel de l'Odéon de 1852 à 1906*. Travail Master Histoire, Evry, Université Evry Val d'Essonne.
- Bourdieu, Pierre, (1979) : *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Brah, Avtar & Annie E. Coombes (ed.), (2002) : *Hybridity and its Discontents. Politics, Science, Culture*. London and New York, Routledge.
- Brantz, Dorothee, (2007) : « The Domestication of Empire : Human-Animal Relations at the Intersection of Civilization, Evolution, and Acclimatization in the Nineteenth Century » In Kete, Kathleen (ed.), : *A Cultural History of Animals in the Age of Empire*, Oxford & New York, Berg, pp. 73-93.
- Brazier, Nicolas, (1838) : *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*. Paris, Allardin, Tome I.
- Brennan, Timothy, (2002) : « The National Longing for Form » In Bhabha, Homi K. (ed.), *Nation and Narration*. Londres-New York, Routledge.
- Brunet, Brigitte, (2004) : *Le théâtre de boulevard*. Paris, Nathan/SEJER.
- Buffon, Leclerc, (1800-1801) : *Histoire naturelle générale et particulière. Nouvelle édition, accompagnée de Notes, et dans laquelle les Supplémens sont insérés dans le premier texte, à la place qui leur convient. L'on y a ajouté l'histoire naturelle des Quadrupèdes et des Oiseaux découverts depuis la mort de Buffon, celle des Reptiles, des Poissons, des Insectes et des Vers ; enfin, l'histoire des Plantes dont ce grand Naturaliste n'a pas eu le tems de s'occuper. Ouvrage formant un cours complet d'Histoire Naturelle Rédigé par C. S. Sonnini*. Latreille (éd.), Paris, F. Dufart, tome XXV.
- Buffon, Leclerc, (1828) : *Œuvres complètes de Buffon, mises en ordre par M. le Comte de Lacépède, enrichies par ce savant d'une vue générale des progrès des sciences naturelles*. Paris, Eymery, Furger et Cie, Tome 23e.
- Bureau de la Revue de Paris, (1842) : *Revue de Paris*. Tome IV, série IV^e.
- Butler, Judith, (2004) : *Undoing Gender*. New York, Routledge.

- Cain, Georges, (1906) : *Anciens théâtres de Paris. Le boulevard du Crime, les théâtres du boulevard*. Paris, Eugène Fasquelle.
- Campardon, Émile, (1877a) : *Les spectacles de la foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et Jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791*. Paris, Berger-Levrault et Cie, Tome I.
- Campardon, Émile, (1877b) : *Les spectacles de la foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et Jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791*. Paris, Berger-Levrault et Cie, Tome II.
- Canguilhem, Georges, (1960) : « L'homme et l'animal du point de vue psychologique selon Charles Darwin » In *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, Tome 13, n° 1, pp.81-94.
- Charnow, Sally Debra, (2005) : *Theatre, Politics, and Markets in Fin-de-Siècle Paris. Staiging Modernity*. New York, Palgrave MacMillan.
- Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France, (1860) : *Bulletin du Comité de la Langue, l'Histoire et des Arts de la France. 1857*. Paris, Imprimerie Impériale, Tome Quatrième.
- Condorcet, Marie Jean Antoine Nicolas Caritat, (1795) : *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain. Ouvrage posthume de Condorcet*. Paris, Imp. Boiste.
- Cooper, Frederick & Ann Laura Stoler (ed.), (1997) : *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Corson, P. J., (2005) : *Les Grands Prédateurs d'Afrique. Biologie, éthologie et chasse*. Barcelona, Éditions du Gerfaut.
- Corvin, Michel, (1989) : *Le théâtre de boulevard*. Paris, Presses Universitaires de France.

- Courtine, Jean-Jacques, (2002) : « Le déchantement des monstres » In Martin, Ernest, *Histoire des monstres : depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Grenoble, Éd. Jérôme Millon.
- Cowie, Helen, (2013) : « Elephants, Education and Entertainment. Travelling Menageries in Nineteenth-Century Britain » In *Journal of the History Collection*. n° 1, vol. 25, pp. 103-117.
- Cowie, Helen, (2014) : *Exhibiting Animals in Nineteenth-Century Britain. Empathy, Education, Entertainment*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Danahay, Martin A., (2007) : « Nature Red in Hoof and Paw: Domestic Animals and Violence in Victorian Art » In Morse, Denenholz Deborah & Martin A. Danahay (eds.), *Victorian Animal Dreams. Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Aldershot, Ashgate Publishing.
- Darwin, Charles, (1871) : *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. New York, D. Appleton and Company, Vol. 1.
- Daumard, Adeline, (1963): *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1948*. Paris, S.E.V.P.E.N.
- Daumard, Adeline, (1989) : « La société bourgeoise en France au XIX^e siècle » In *Revista de História*, Porto, Centro de História da Universidade do Porto.
- Daumard, Adeline, (1990) : « Affaire, amour, affection : le mariage dans la société bourgeoise au XIX^e siècle » In *Romantisme*, n°68, pp. 33-47.
- De Greef, Guillaume, (1895) : *Le transformisme social : essai sur le progrès et le regrés des sociétés*. Paris, Ancienne Libr. Germer Baillière et Cie Félix Alcan.
- Delpierre, Madeleine, (1991) : « Costume de théâtre » In Latour, G. & F. Caval (eds.), *Les théâtres de Paris*. Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Association de la régie théâtrale, pp. 43-46.
- Demailly, André, (2008) : « Darwinisme et discrimination de sexe, de couleur ou de caste » In *Bulletin de psychologie*, 1, n° 493, pp.83-95.

- Denis, Dominique, (2013) : *Encyclopédie du cirque : de la A à la Z*. Paris, Arts de 2 mondes.
- Désile, Patrick (2010) : « Une ‘atmosphère de nursery du diable’. Pantomime de cirque et premier cinéma comique » In *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 61, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 06 janvier 2014. URL : <http://1895.revues.org/3832>
- Donaire Fernández, Maria Luisa, (1981) : « Los personajes femeninos en las distintas versiones de la Chanson de Roland » In *Archivium: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 31-32, pp. 255-270.
- Drigon, Claude, Marquis de Magny, (1867) : *Le roy d’armes. Jurisprudence nobiliaire*. Florence.
- Dubet, François, (2012): « Classes sociales et description de la société » In *Revue Française de Socio-Économie*, 2, n°10, pp. 259-264.
- Dupas, F. (2005) : *Le statut juridique de l’animal en France et dans les états membres de l’Union Européenne : historique, bases juridiques actuelles et conséquences pratiques*. Thèse Docteur en Vétérinaire, Toulouse, Université Paul-Sabatier.
- Duvergier, (1825) : *Collection complète des Lois, Décrets, Ordonnances, Règlements et avis du Conseil-d’État, publiée sur les éditions officielles du Louvre ; de l’Imprimerie nationale, par Baudouin ; et du Bulletin des lois de 1788 à 1824 inclusivement, par ordre chronologique*. Paris, A. Guyot et Scribe et Charles-Béchet, Tome Sixième.
- Duvernay-Bolens Jacqueline, (1995) : « L’Homme zoologique. Race et racisme chez les naturalistes de la première moitié du XIX^e siècle » In *L’Homme. Revue d’anthropologie française*, Tome 35 n°133, pp. 9-32.
- Ertel, Evelyn, (1977) : « Éléments pour une sémiologie du théâtre » In *Travail Théâtral*, n°28-29, pp. 121-150.
- Esteve, Christian, (2004) : « Le droit de chasse en France de 1789 à 1914. Conflits d’usage et impasses juridiques » In *Histoire & Sociétés Rurales*, 1, vol. 21, pp. 73-114.

- Faucheur, Théodore, (1863) : *Histoire du Boulevard du Temple depuis son origine jusqu'à sa démolition*. Paris, E. Dentu.
- Faye, Geneviève, (2010) : « Le renouvellement des salles de théâtres à Paris après le décret de 1864 » In Yon, Jean-Claude, (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, pp. 61-71.
- Féret, Romuald, (2010) : « Le décret du 6 janvier 1864 : la liberté des théâtres ou l'affirmation d'une politique culturelle municipale ? » In Yon, Jean-Claude, (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, pp. 51-60.
- Finot André, (2009) : « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle » In *Annales historiques de l'électricité*, 1, n° 7, pp. 11-23.
- Foucault, Michel, (2012) : *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France (1975-1976)*. [En ligne], Paris, Le Foucault Électronique, Édition établie dans le cadre de l'Association pour le Centre Michel Foucault, sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Mauro Bertani et Alessandro Fontana, consulté le 5 février 2017, URL: <https://archive.org/details/01MichelFoucaultIlFautDfendreLaSociit>
- Fournel, Victor (1887) : *Le vieux Paris. Fêtes, jeux et spectacles*. Tours, Alfred Mame et fils.
- Garcia, Joëlle & Philippe Henwood, (2015) : « Le cirque commence à cheval : les archives de Paul Adrian au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale France » In *In Situ. Revue des Patrimoines* [En ligne], 27, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 01 octobre 2017, URL : <http://insitu.revues.org/11906>.
- Gardaz, Michel, (2005) : « La bayadère, le gymnosophe et le tigre : l'orientalisme français et l'exotisme indien au XIX^e siècle » In *Religiologiques*, 31, pp. 173-188.
- Gaspard, Françoise, (2000) : « Les enjeux internationaux de la parité » In *Politique étrangère*, n°1, 65^e année, pp. 197-211.
- Gauthier, Lionel, (2008) : « L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé » In *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, Tome 148, pp. 47-64.

- Gautier, Théophile, (1839) : « Théâtre de la Porte-Saint-Martin. – La fille de l'Émir. – Les bêtes de Van Amburg » In *La presse*, Lundi 19 août, 4^e année, Paris, Imprimerie de Bethune et Plon, pp. 1-2.
- Gautier, Théophile, (1858) : *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Paris, Éditions Hetzel, 1^e série.
- Gautier, Théophile, (1859a) : *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Paris, Éditions Hetzel, 2^e série.
- Gautier, Théophile, (1859b) : *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Paris, Éditions Hetzel, 4^e série.
- Gayon, Jean, (2012) : « De Popper à la biologie de l'évolution : la question de l'essentialisme » In *Philonsorbonne*, n°6, pp. 127-136.
- Goldberg, David T., (2014) : « Racial Reverberations » In *Teoría del color. Color Theory*. Publication à propos de l'exposition Teoría del color/Color Theory (27 septembre 2014 – 7 février 2015), Mexique D.F., Musée Universitaire d'Art Contemporain, Universidad Autónoma de México.
- Goldstein, R. J. (ed.), (2009) : *The Frightful Stage. Political Censorship of the Theatre in Nineteenth-Century Europe*. New York, Berghahn Books.
- Gouabault, Emmanuel & Claudine Burton-Jeangros, (2010) : « L'ambivalence des relations humain-animal. Une analyse socio-anthropologique du monde contemporain » In *Sociologie et sociétés*, vol. XLII, n° 1, pp. 299-324.
- Granata, Silvia, (2010) : « *Take every creature in, of every kind* »: *Continuity and Change in Eighteenth-Century Representation of Animals*. Bern-New York, Peter Lang AC Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Grant, Teresa & Ignacio Ramos-Gay & Claudia Alonso Recarte, (2018) : « Introduction : Real Animals on the Stage » In *Studies in Theatre and Performance*, vol. 38, 2, pp. 103-112.
- Grimoult, Cédric, (2001) : *L'évolution biologique en France. Une révolution scientifique, politique et culturelle*. Genève, Libraire Droz.

- Guédron, Martial, (2013) : « Physiognomonie de l'Autre : des caricatures de la nature à la ségrégation sociale » In *Études françaises*, vol. 49, n° 3, pp. 15-31.
- Guilbon, N. A. (1862) : *Des mauvais traitements envers les animaux domestiques et de leur répression. Explication de la loi du 2 juillet 1850*. Paris, A. Durand Éditeur.
- Guillemin, Colette, (1980) : « Remarque sur L'origine des espèces et sa postérité » In Barbier, Édmond (trad.), *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature*. Paris, François Maspero.
- Guinard, L., (1893) : *Précis de tératologie. Anomalies et monstruosités chez l'Homme et chez les Animaux. Précédé d'une préface par M. le Dr. Camille DARESTE*. Paris, J. –B. Baillière et Fils.
- Haraway, Donna, (1989) : *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York-London, Routledge.
- Harper, Jill Kristine, (2014) : *Mapping the Monster: Locating the Other in the Labyrinth of Hybridity*. Master's Theses, San José, San José State University ScholarWorks.
- Heinich, Nathalie, (2004) : « Retour sur la notion d'élite » In *Cahiers internationaux de sociologie*, 2, n° 117, pp. 313-326.
- Hemmings, F.W.J., (1993) : *The Theatre Industry in Nineteenth-century France*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Herzfeld, Chris, (2012) : « Les pongos et les jockos sont-ils des animaux ou des hommes ? L'épreuve de l'incertitude, de Rousseau aux singes parlants » In *Revue de primatologie*, [En ligne], n°4, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 27 mai 2017, URL : <http://primatologie.revues.org/1010>.
- Heynen, Hilde, (2005) : « Modernity and Domesticity. Tensions and Contradictions » In Heynen, Hilde & Gülsüm Baydar (eds.), *Negotiating Domesticity. Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. London, Routledge, pp. 1-29.

- Hillix, William A. & Duane M. Rumbaugh, (2004) : *Animal Bodies, Human Minds : Ape, Dolphin, and Parrot Language Skills*. New York, Sprincer Science+Business Media.
- Hugo, Victor, (1844) : *Œuvres complètes de Victor Hugo III. Poésies. Les Orientales*. Paris, E. Michaud Éditeur.
- Hugo, Victor, (1879) : *Discours sur l'Afrique*. Paris, Manuscrit, [En ligne] URL : gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/btv1b525051833.r=Discours+sur+l%27afrique+Victor+Hugo
- Jacob, Pascal & Christophe Pourtois, (2002) : *Du permanent à l'éphémère... Espaces de cirque*. Bruxelles, CIVA.
- Jouventin, Pierre, (2018) : « Le loup, créature du diable » In *Éthologie animale* [En ligne] mis en ligne le 5 mars 2018, consulté le 17 mai 2018, URL : <http://pierrejouventin.fr/2018/03/05/le-loup-creature-du-diable/>.
- Julaud, Jean-Joseph, (2015) : *Histoires extraordinaires de chats et autres animaux*. Paris, Éditions First.
- Kalof, Linda, (2007) : *Looking at Animals in Human History*. London, Reaktion Books.
- Kreilkamp, Ivan, (2007) : « Dying Like a Dog in *Great Expectations* » In Morse, Denenholz Deborah & Martin A. Danahay (eds.), *Victorian Animal Dreams. Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Aldershot, Ashgate Publishing, pp. 81-94.
- Lacépède, (1821) : « Homme » In *Dictionnaire des sciences naturelles*. Strasbourg, F. G. Levrault Éditeur, Tome vingt-et-unième, pp. 323-409.
- Lack, David, (1968) : *Ecological Adaptations for Breeding in Birds*. London, Methuen and Co.
- Lamarck, Jean-Baptiste Pierre-Antoine, (1809) : *Philosophie zoologique ou Exposition des Considérations relatives à l'histoire naturelle des Animaux ; à la diversité de leur organisation et des facultés qu'ils obtiennent ; aux causes*

physiques qui maintiennent en eux la vie et enfin, à celle qui produisent, les unes le sentiment, et les autres l'intelligence de ceux qui sont doués. Paris, Dentu, Tome 1.

- Landry, Donna, (2001) : « Horsy and Persistently Queer: Imperialism, Feminism and Bestiality », In *Textual Practice*, 15, 3, pp. 467-485.
- Larousse, Pierre, (1866-1877) : *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...* Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, T.9 H-K.
- Latour, G. & F. Caval (eds.), (1991) : *Les théâtres de Paris*. Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris ; Bibliothèque Historique de la Ville de Paris ; Association de la régie théâtrale.
- Launay, Marcel, (2008) : « Stratégie missionnaire et obstacles à l'évangélisation pendant le grand siècle missionnaire (XIX^e siècle) » In *Histoire et missions chrétiennes*, 3, n° 7, pp. 59-77.
- Laurent, Goulven, (1989) : « Idées sur l'origine de l'homme en France de 1800 à 1871 entre Lamarck et Darwin » In *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Tome 1, fascicule 3-4, pp. 105-129.
- Lavigne, Guillaume, (2014) : *Les chiens célèbres, réels et fictifs, dans l'art, la culture et l'histoire*. Raleigh, Lulu.
- Legrand, Stéphan, (2013) : « Langage ou communication ? » In *Labyrinthe*, n° 40, pp. 59-62.
- Leloup, Gaston (1987) : « Le Chien de Montargis : de la légende au faux littéraire » In *Bulletin de la S.E.M*, [En ligne], n° 44, consulté le 3 juillet 2018, URL : http://gatinais.histoire.pagesperso-orange.fr/Chien_de_Montargis.htm
- Lepec et alii., (1839) : *Recueil général des lois, décrets, ordonnances, etc., depuis le mois de Juin 1789 jusqu'au mois d'Août 1830*. Paris, Administration du journal des notaires et des avocats.
- Letellier, Robert Ignatius, (2010) : *Opéra-Comique : A Sourcebook*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

- Levin, Harry (1986) : *Gates of Horn. A Study of Five French Realists*. New York, Oxford University Press.
- Losano, Antonia, (2017): « Performing Animals/Performing Humanity » In Mazzeno, L. & R. Morrison, (eds.), *Animals in Victorian Literature and Culture*. London, Palgrave Macmillan, pp. 129-146.
- MacKenzie, Jonh M., (ed.), (2011) : *European Empires and the People. Popular Responses to Imperialism in France, Britain, the Netherlands, Belgium, Germany and Italy*. Manchester, Manchester University Press.
- Malthus, Thomas, (1798) : *An Essay of the Principle of Population. An Essay of the Principle of Population, as It Affects the Future Improvement of Society with Remarks on the Speculations of Mr. Godwin, M. Concorde, and Other Writers*. London, J. Johnson, éd. électronique 1998.
- Manceron, Gilles, (2003) : *Marianne et les colonies. Une introduction à l'histoire coloniale de la France : Texte inédit*. Paris, La Decouverte/Poche.
- Mangum, Teresa, (2007): « Animal Angst: Victorians Memorialize their Pets » In Morse, Denenholz Deborah & Martin A. Danahay (eds.), *Victorian Animal Dreams. Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Aldershot, Ashgate Publishing.
- Martin, Isabelle, (2007) : *L'animal sur les planches au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion.
- Martin, Isabelle, (2010) : « Question animale et théâtre comique » In *Dix-huitième siècle*, 1, n° 42, pp. 201-216.
- Martinez, Ariane, (2002) : « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales » In *L'Annuaire théâtral*, n° 32, pp. 12-21.
- McCarthy, Thomas (2004): « Political Philosophy and Racial Injustice: From Normative to Critical Theory » In Benhabib, S. & N. Fraser (eds.), *Pragmatism, Critique, Judgement. Essays for Richard J. Bernstein*. Cambridge, MIT Press, pp. 147-168.

- McCormick, John, (1993): *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*. Londres : Routledge.
- Mesnil, Marianne, (2012) : « Le rêve oriental ou la place d'un manque » In *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 60, 2, pp. 23-38.
- Miller, John, (2012) : *Empire and the Animal Body : Violence, Identity and Ecology in Victorian Adventure Fiction*. London, Anthem Press.
- Miltenberger, Scott A., (2013) : « Viewing the Anthrozootic City. Humans, Domesticated Animals, and the Making of Early Nineteenth-Century New York » In Nance, Susan (ed.), *The Historical Animal*. Syracuse - New York, Syracuse University Press, pp. 261-271.
- Morgado García, Arturo & José Joaquín Rodríguez Moreno, (eds.), (2011) : *Los animales en la historia y en la cultura*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Morse, Denenholz Deborah & Martin A. Danahay (eds.), (2007) : *Victorian Animal Dreams. Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Aldershot, Ashgate Publishing.
- Mouhoub, Yamina, (1997) : « Un 'parfum d'Orient' dans la littérature française du XIX^e siècle ». In *Brèves littéraires*, vol. 11, n° 3, pp. 104-110.
- Naugrette-Christophe, Catherine, (1991) : « Géographie des salles » In Latour, G. & F. Caval (eds.), *Les théâtres de Paris*. Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris ; Bibliothèque Historique de la Ville de Paris ; Association de la régie théâtrale, pp. 31-38.
- Nodier, Charles, (1842) : *Théâtre choisi de G. de Pixérécourt, précédé d'une introduction par Ch. Nodier, par des notices littéraires dues à ses amis, membres de l'institut de l'Académie Française, et autres hommes de lettres*. Paris, Tresse, Libraire-Éditeur, Tome III.
- Nora, Pierre, (1984-1992) : *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 3 Tomes.

- Nuño de la Rosa García, Laura, (2012) : *Le concept de forme organique dans la biologie contemporaine : un examen philosophique. El concepto de forma en la biología contemporánea: examen filosófico*. Tesis de doctor en filosofía teórica, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Ortiz, Renato, (1995) : « Cultura, modernidad e identidades » In *Nueva Sociedad*, n° 137, pp. 17-23.
- Outram, Alan K., *et alii.* (2009): « The Earliest Horse Harnessing and Milking » In *Science*, vol. 323, Issue 5919, pp. 1332-1335.
- Pandian, Anand S., (2001) : « Predatory Care: The Imperial Hunt in Mughal and British India » In *Journal of Historical Sociology*, Vol. 14, n° 1, pp. 70-107.
- Passion, Luc, (1991) : « Régime de l'exploitation au XIX^e siècle » In Latour, G. & F. Caval (eds.), *Les théâtres de Paris*. Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris ; Bibliothèque Historique de la Ville de Paris ; Association de la régie théâtrale, pp. 17-18.
- Pastoureau, Michel, (1984) : « Quel est le roi des animaux ? » In *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 15^e congrès, Toulouse, « Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XI^e - XV^e siècles) », pp. 133-142.
- Pastoureau, Michel, (2009) : *L'art héraldique au Moyen Âge*. Paris, Seuil.
- Pastoureau, Michel, (2012) : « Symbolique médiévale et moderne », In *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, 143, pp. 198-206.
- Paul-Marcetteau, Agnès, (1983) : « Les auteurs du théâtre de la foire à Paris au XVIII^e siècle » In *Bibliothèque de l'école des chartes*. Tome 141, livraison 2, pp. 307-335.
- Pénét, Martin, (2010) : « Le café-concert : un nouveau divertissement populaire » In Yon, Jean-Claude, (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, pp. 349-365.
- Pichot, André, (1993) : *Histoire de la notion de vie*. Paris, Gallimard.

- Piera, Josep, (2009) : *Grèce*. Rolland, J.-C. & Daría Rolland-Pérez (trad.), Valencia, Éd. Institució Alfons el Magnànim, Série Els Plécs del Magnànim, n°139.
- Puccini-Delbey, Géraldine, (2001) : « La femme dans les métamorphoses d'*Apulée* : une descente vers l'animalité ? » In *Anthropozoologica*, n° 33-34, pp. 85-92.
- Radick, Gregory, (2007): *The Simian Tongue: The Long Debate about Animal Language*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Ramm, Ben, (2005) : « Barking Up the Wrong Tree? The Significance of the chienet in Old French Romance » In *Parergon*, n° 1, vol. 22, pp. 47-69.
- Ramos-Gay, Ignacio, (2004) : *La dramaturgia de Oscar Wilde, ejemplo paradigmático de la influencia y recepción del teatro francés en Gran Bretaña (1880-1895)*. Thèse de Doctorat, Valencia, Universitat de València Servei de Publicacions.
- Ramos-Gay, Ignacio, (2014) : « 'Ça fait pas cher et ça émerveille...' : Mitografía y profesionalización del *phénomène* en Francia durante la primera década del siglo XX » In *Quaderns de Filologia : Estudis Literaris*, n° XIX, pp.109-127.
- Ramos-Gay, Ignacio (ed.), (2015a) : '*Curious about France*'. *Visions littéraires victoriennes*. Berne, Peter Lang.
- Ramos-Gay, Ignacio, (2015b) : « El actor animalizado en las culturas parateatrales victorianas » In *Bestiaris i metamorfosis a les literatures clàssiques i la seua tradició*. Navarro, Á. & J. J. Pomer (éd.), Classical and Byzantine monographs édité par Giangrande, G. & H. White. Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, pp. 175-187.
- Ramos-Gay, Ignacio, (2018) : « 'Des singes, c'était le narcisse': class, imitation and performing monkeys in late-eighteenth century Paris » In *Studies in Theatre and Performance*, [En ligne], vol. 38, 2, pp. 130-148.
- Renan, Ernest, (1870) : *La monarchie constitutionnelle en France*. Paris, Michel Lévy Frères Éditeurs.

- Renan, Ernest, (1882) : « Qu'est-ce que c'est qu'une nation ? » In Forest, Philippe (dir.), (1991), *Qu'est-ce que c'est qu'une nation ? Littérature et identité nationale de 1871 à 1914*. Paris, Pierre Bordas et fils Éditeur.
- Renneville, Marc, (2014) : « Quelle histoire pour la criminologie en France ? (1885-1939) », In *Criminocorpus* [En ligne], Histoire de la criminologie, 1. La revue et ses hommes, mis en ligne le 27 juin 2014, consulté le 15 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2752>
- Robbins, Louise E., (2002): *Elephant Slaves and Pampered Parrots. Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- Rousseau, Jean Jacques, (1780) : *Rousseau juge de Jean Jacques. Dialogues*. Londres, Dodsley & Cadell.
- Roux, Olivier, (2008) : *Monstres : Une histoire Générale de la tératologie des origines à nos jours*. Paris, CNRS Éditions.
- Said, Edward W., (1980): *Orientalism*. London and Henley, Routledge & Kegan Paul.
- Saint-Hilaire, Étienne Geoffroy & Serres (1828) : « Rapport fait à l'Académie des Sciences sur un mémoire de M. Roulin, ayant pour titre : Sur quelques changements observés dans les animaux domestiques transportés de l'ancien monde dans le nouveau continent » In *Mémoires du Muséum d'histoire naturelle*, Paris, A. Belin, Tome dix-septième, pp.201-208.
- Saint-Hilaire, Isidore Geoffroy, (1837) : *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez les hommes et les animaux*. Bruxelles, Établissement Encyclographique, Tome Premier.
- Salz, Arthur, (1931) : *Das Wesen des Imperialismus*. Leipzig, B. G. Teubner, In Steinmetz, George, (2008) : « Empire et domination mondiale », In *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris, Ed. du Seuil, n° 171-172, 1, pp. 4-19.
- Savev, Catherine, (2010) : « Le café-concert : un théâtre parallèle » In Yon, Jean-Claude, (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, pp. 366-377.

- Schmidt-Funke, Julia A., (2010) : « Lobbysme économique et mission politique. Les libraires-éditeurs allemands et l'émergence de la société civile au début du XIX^e siècle » In Rowell, Jay & Anne-Marie Saint-Gille, (eds.) : *La société civile organisée aux XIX^e et XX^e siècles : perspectives allemandes et françaises*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Schmitt, Stéphane, (2001) : « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme » In *Revue d'histoire des sciences*, Paris, Armand Colin, Vol. 54, n°4, pp. 495-521.
- Schoch, R. W., (2003): *Victorian Theatrical Burlesques*. Aldershot. Ashgate Publishing.
- Segalen, Victor, (1978) : *Essais sur l'exotisme. Esthétique du divers*. Montpellier, Éditions Fata Morgana.
- Séginger, Gisèle, (2011) : « Présentation. Penser et rêver le vivant » In *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 4, n° 154, pp.3-20.
- Seibel, Beatriz, (1993): *Historia del circo*. Buenos Aires, Biblioteca de cultura popular, Ediciones del Sol.
- Simon, Anne, (2014) : « Les études littéraires françaises et la question de l'animalité (XX-XXI^e siècles) : bilan et perspectives zoopoétiques » In *Épistémocritique. Littérature et savoirs du vivant*, n° 13.
- Snigurowicz, Diana, (1999): « Sex, Simians and Spectacle in Nineteenth-Century France ; Or, How to Tell a 'Man' from a Monkey » In *Canadian Journal of History/Annales canadiennes d'histoire*, XXXIV, pp. 51-81.
- Staszak, Jean-François, (2008) : « Qu'est-ce que l'exotisme » In *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, Tome 148, pp.7-30.
- Steinmetz, George, (2008) : « Empire et domination mondiale », In *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 171-172, 1, pp. 4-19.
- Stoddart, Helen, (2000) : *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Oxford-New York, Manchester University Press.

- Tait, Peta, (2016) : *Fighting Nature : Travelling Menageries, Animal Acts and War Shows*. Sydney, Sydney University Press.
- Thérenty, Marie-Ève, (dir.), (2012) : « Autour de Vallès : Littérature et Cirque » en *Revue de lectures et d'études vallésiennes*. Saint-Étienne Cedex 2, Association Les Amis de Jules Vallès, Université Jean-Monnet.
- Thom, Martin, (2002): « Tribes within Nations: The Ancient German and the History of Modern France » In Bhabha, Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, Londres-New York, Routledge.
- Thomas, Nicholas, (2000): « Technologies of Controversion: cloth and Christianity in Polynesia » In Brah, Avtar & Annie E. Coombes (ed.), *Hybridity and Its Discontents. Politics, Science, Culture*. London and New York, Routledge.
- Thomasseau, Jean Marie, (1984): *Le Mélodrame*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Todorova, Maria, (1997): *Imagining the Balkans*. New York, Oxford University Press.
- Tombal, Dominique, (1993) : « Le polygénisme aux XVII^e et XVIII^e siècles : de la critique biblique à l'idéologie raciste » In *Revue belge de philologie et d'histoire*, Vol. 71, Fasc. 4, pp. 850-874.
- Topinard, P., (1872) : « Sur les races indigènes de l'Australie ». In *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*. 2e sér., VII, pp. 11-327.
- Tourre-Malen, Cathérine, (2016) : « L'art des écuyères de haute école au XIX^e siècle. Transgression ou reproduction de stéréotypes de genre ? » In *Ethnologie française*, n° XLVI, 1, pp.59-70.
- Trélat, U., (1870) : « Anthropophagie » In *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, V, pp. 301-305.
- Tresidder, Jack, (2008): *Diccionario de símbolos y sus significados. Guía ilustrada de más de mil símbolos con sus significados tradicionales y actuales*. Barcelona, Blume. Enrique Herrando Pérez (trad.).

- Vega, María José, (2003): *Imperios de papel. Introducción a la crítica colonial*. Barcelona, Crítica.
- Vignais, Pierre, (2001) : *La biologie des origines à nos jours. Une histoire des idées et des hommes*. Grenoble, EDP Sciences.
- Vilcot, E., (2003) : *Quel espace architectural pour quel projet artistique ?* Thèse pour obtenir le Diplôme d'Études Supérieures Spécialisées, Université Lyon II.
- Vinson, David, (2004) : « L'orient rêvé et l'orient réel au IX^e siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français » In *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1, Vol. 104, pp. 71-91.
- Waldau, Paul, (2013) : *Animal Studies : An Introduction*. New York, Oxford University Press.
- Wild, Nicole (2010) : « Un nouveau cirque à Paris en 1852 : pour quoi faire ? » In Yon, Jean-Claude, (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, pp. 378-396.
- Yacine, Tassadit, (2003) : « Image de soi et altérité coloniale », In *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 66, mis en ligne le 21 juillet 2005, consulté le 01 août 2016. URL : <http://cdlm.revues.org/115>
- Yon, Jean-Claude, (2005) : « Le Cirque-Olympique sous la Restauration : un théâtre à grand spectacle » In *Orages. Le Boulevard du crime : le temps des spectacles oculaires*, n° 4, pp.83-98.
- Yon, Jean-Claude, (dir.), (2010) : *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin.
- Yon, Jean-Claude (2012) : « Du Cirque-Olympique au Cirque d'hiver, une mutation décisive dans le Paris des années 1840 et 1850 » In Thérenty, Marie-Ève, (dir.), « Autour de Vallès : Littérature et Cirque » n *Revue de lectures et d'études vallésiennes*. Saint-Étienne Cedex 2, Association Les Amis de Jules Vallès, Université Jean-Monnet, pp. 23-31.
- Young, Robert J.C., (1995): *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londres : Routledge London and New York.

RESUMEN EN ESPAÑOL

Desde el inicio de la historia de la humanidad es posible constatar la presencia recurrente de la animalidad en la realidad humana. El animal aparece pues como la primera alteridad frente a la cual el hombre construye su propia identidad. Así, las pinturas rupestres, los “parques paraíso” de las primeras civilizaciones del Mediterráneo, las creaciones estatuarias con motivos animales, la veneración de deidades zoomórficas o la momificación de especies divinizadas, evidencian la profunda relación existente entre animales humanos y no humanos. La cohabitación entre especies continúa durante la Edad Media. Los bestiarios o las exhibiciones de animales con habilidades en las ferias de las principales ciudades europeas confirman la omnipresencia de la animalidad en las sociedades humanas de la época. Esta tradición permanece durante los periodos históricos posteriores si bien el siglo XVII supone un punto de inflexión respecto al estatus del animal. Este cambio marcará de forma determinante su uso tanto en las tablas como fuera de estas. Y es que, si hasta entonces las diferentes, a veces opuestas, definiciones sobre la animalidad habían coexistido, el racionalismo cartesiano se impone a partir de ese momento de forma generalizada en el mundo occidental.

En este sentido, la teoría del animal-máquina desarrollada por el filósofo francés termina con cualquier otra interpretación sobre la alteridad animal que no sea la de un ser autómatas. Desprovistos de alma, y por ende de consciencia y/o razón, así como de capacidad de sentir y/o sufrir, Descartes recude al animal no humano al estatus de mero instrumento al servicio de la humanidad. La noción de animal-máquina, que entronca con la lectura más literal del relato bíblico de la creación, abre un abismo entre lo humano y lo animal estableciendo unos límites infranqueables entre ambos. En consecuencia, la consideración en torno al *otro* animal se construye principalmente en términos utilitarios, relegando a la marginalidad las concepciones de orden afectivo. El uso, sino abuso, de los animales no humanos queda pues legitimado por la propia filosofía que justifica una organización en la que la animalidad está al servicio de la humanidad. La espectacularización de la alteridad animal, que se mantiene en los formatos ya descritos, se beneficia de la reificación de los *otros* animales que son

concebidos no como seres sino como cosas propiedad del único ser que existe, el hombre.

Sin embargo, durante el siglo XVIII la Ilustración propone nuevas lecturas y reflexiones sobre el estatus de una animalidad que la época precedente había erigido en contrario absoluto de la humanidad. Los acercamientos se hacen no solo desde la esfera filosófica sino también desde el mundo científico. La taxonomía linneana o los estudios del conde de Buffon, los cuales prefiguran el transformismo lamarckiano sino el evolucionismo darwiniano que revolucionarán el panorama naturalista decimonónico, participan del cuestionamiento de los paradigmas en vigor. Del mismo modo, los debates epistemológicos, especialmente en torno a la noción de especificidad humana determinada por conceptos como la razón, el alma, el lenguaje o la cultura, son clave en la redefinición de las relaciones hombre-animal. Teorías como el mito rousseusista del “buen salvaje” son la prueba del viraje progresivo hacia una imagen más positiva de la alteridad. En el caso del *otro* animal el resultado es el paulatino abandono de la noción cartesiana hacia una concepción que reconoce la capacidad sintiente del animal no humano que cesa así de ser una simple máquina. En este contexto, las artes visuales y espectaculares continúan poniendo en escena, ahora de forma más recurrente si cabe, dicha animalidad.

Esta tendencia culmina en el siglo XIX con la presencia iterativa, casi obsesiva, de animales vivos en los escenarios. Se retoman, pero también se diversifican, los formatos escénicos anteriores en los que los animales aparecen como verdaderos actantes de un producto espectacular creado *exprofeso* para ellos. La presencia de la animalidad atestigua no solo las citadas transformaciones sociales en curso y que habían comenzado un siglo antes, sino también una reconceptualización de las artes escénicas, y más concretamente del género teatral, en pleno periodo industrial. No obstante, el *otro* animal se reviste de nuevas connotaciones que surgen con el advenimiento de la Modernidad, así como de la organización social que se deriva de aquella. El contexto histórico y social decimonónico marcado por ideologías como la imperialista, por la construcción de los Estados-nación, por la reconfiguración del orden natural o por el surgimiento de la clase social burguesa permite la resignificación de la(s) animalidad(es). La alteridad animal emerge en consecuencia como un signo con

significación(es) propia(s) cuyos valores únicamente pueden ser abordados en consonancia con la realidad sociocultural en los que toman pleno sentido. En definitiva, su presencia en la performance teatral va más allá de su requerimiento en aras de un realismo escénico que, indudablemente, se veía también reforzado.

Fuera de los cánones teatrales más clásicos, *bulevar* y animales constituyen sin embargo uno de los productos de la industria dramática decimonónica más consumidos por el público de la época. Herederos de las ferias dieciochescas, de artistas como Nicolet y su mono Turco, el *bulevar* del Temple se afirma durante las primeras seis décadas del siglo como el lugar de referencia de la diversión en la capital francesa. El papel del patio de butacas, erigido en verdadero motor de creación, prefigura al *bulevar*, a la vez espacio físico y género teatral, como uno de los ejemplos más ricos y más directos para trazar una historia del animal (o *zoohistoria*) en los escenarios del siglo XIX. Su presencia en las diferentes salas de este enclave parisino es pues la primera de las pruebas que permite afirmar y confirmar la importancia de la animalidad a lo largo de la Historia y más concretamente durante el citado periodo. Del mismo modo, el rastreo de dicha figura pone de manifiesto las modificaciones que estaban teniendo lugar en el seno del género teatral tanto en la praxis de este cuanto en su concepción teórica.

Así pues, el presente trabajo persigue dos objetivos principales, a saber, la revalorización del teatro de *bulevar* y el estudio de los resortes culturales, históricos y sociales que explican el recurso al animal textual y escénico en estos establecimientos. Se trata pues de devolver a la animalidad la importancia y el lugar preeminente que ocuparon en los escenarios hasta, al menos, la década de 1860 y que la historiografía literaria tradicional ha relegado a un plano secundario, cuando no silenciado. En última instancia, cuanto aquí se persigue es desgranar las distintas construcciones identitarias que atravesaron esta etapa clave de la Historia que vio la aparición de nuevos paradigmas (científicos, filosóficos, económicos, sociales, etc.) con, y respecto a, los que definir la realidad surgida a raíz de la caída del Antiguo Régimen.

Bajo el paraguas de los estudios culturales del animal o *animal studies*, el proyecto se caracteriza por su marcado carácter ecléctico. La variedad de teorías y corrientes de estudio requeridas para el análisis del corpus teatral resultan en primer

lugar de la asunción de las premisas establecidas por autores como Anne Simon. Como ella, compartimos la necesidad de un acercamiento literario al texto desde la imbricación con otras corrientes propias de las ciencias sociales y/o naturales. En segundo lugar, esta heterogeneidad es fruto del proceso de construcción identitaria en el que la sociedad decimonónica se encontraba inmersa. Así pues, la redefinición de valores, estructuras y nociones durante este periodo no solo operaba en el plano de lo social, con el surgimiento, por ejemplo, de nuevas clases sociales como la burguesa o la construcción antagónica de la masculinidad y la feminidad. En este sentido, lo biológico juega igualmente un papel fundamental. Este se encuentra en el centro de la reestructuración de la naturaleza, así como en la reconsideración de las relaciones entre las distintas sociedades. Así pues, la aplicación de paradigmas más propios de las ciencias naturales se explica en la medida en que sólo estos pueden dar cuenta de los cambios producidos por la proclamación del origen animal de la humanidad. Del mismo modo, la proliferación de las teorías raciales y las consecuencias que de ellas se derivaron encuentran su origen en este ámbito científico que parece alejarse más de lo habitual de lo humanístico. El resultado es el tratamiento del texto literario y del espectáculo visual, vertientes ambas capitales en toda representación teatral, desde una perspectiva múltiple y potencialmente enriquecedora. La conjunción de diferentes esferas del saber en el análisis de las representaciones zooescenográficas del siglo XIX permite trazar la complejidad del fenómeno, así como sus implicaciones más allá del ámbito estricto de la textualidad literaria.

En consecuencia, el trabajo se estructura en torno a cuatro capítulos, cada uno de ellos centrado en un valor concreto vehiculado por la animalidad en esta búsqueda identitaria a la que nos venimos refiriendo. El primer capítulo tiene por objetivo poner de relieve los antecedentes directos tanto del *bulevar*, entendido este en su sentido más amplio, cuanto del uso de animales vivos con fines espectaculares. Esta primera parte, concebida a modo de elemento contextualizador de los ulteriores capítulos, se aleja de la acumulación sistemática de datos y aboga, al contrario, por un acercamiento propio de la sociología teatral. Así pues, se analizan las representaciones feriales y otros géneros paralelos eminentemente populares para con ello comprender su constitución por oposición a los teatros y *troupes* subvencionados. Este recorrido permite comprender los mecanismos que llevaron a la institucionalización de circuitos dramáticos oficiales y

secundarios (de acuerdo con el propio sistema de privilegios), así como sus principales características definitorias. Estos epígrafes desgranar los elementos que determinaron la posterior inclusión de las representaciones zooescenográficas en el espacio (y género) del bulevar. El primer capítulo se cierra con un estudio de los principales zoogéneros teatrales del siglo XIX cuyo denominador común fue la presencia de animales vivos sobre los escenarios, además de las causas que condujeron a la desaparición del espacio del bulevar del Temple cuanto de la zooescenografía teatral bulevardiense.

El segundo capítulo se articula en torno a la participación de la animalidad en la construcción del concepto de imperio, y por ende de la idea de nación. Los análisis de las veinte obras que conforman el corpus de este apartado siguen los postulados enunciados desde las teorías postcolonialistas. En este sentido, la presencia animal es abordada tanto en su vertiente textual cuanto en su vertiente escénica. Con ello, se pretende ofrecer un estudio lo más exhaustivo posible de la presencia del animal no humano en las obras y espectáculos que acogió el bulevar del Temple durante sus años de funcionamiento. Autores como Edward Said (1980), pero también otros como Éric Baratay (2004) o Jonh MacKenzie (2011), son claves para entender la estrecha relación que une animalidad, imperio y nación.

Así pues, la primera parte del capítulo se centra en la estética del exotismo por cuanto elemento esencial en la construcción y transmisión del imperialismo. Se analiza aquí el papel del animal no humano como principal instrumento a partir del cual los teatros bulevardienses vehicularon hasta 1862 las nociones de exotismo y de orientalismo. Los elefantes, leones, tigres y panteras de obras como *L'Éléphant du roi de Siam* (1829-1861) o *Les Lions de Mysore* (1831), en cuanto actantes teatrales, ponen en escena dicha realidad exótica a través de su función de déictos espaciales y temporales. Asimismo, se aborda su valor de renovador de la puesta en escena teatral. Este permite dar respuesta a las expectativas de un público ávido de novedades en la medida en la que el animal no humano es asociado en estos espectáculos a las nociones de extrañeza, de originalidad y de espectacularidad.

En un segundo momento, el capítulo atiende a la construcción de tres imágenes prototípicas de la alteridad oriental durante gran parte del siglo XIX francés. El carácter orientalista de los retratos, tanto positivos como negativos, ofrecidos por obras como

Dgenguiz-Kan ou la conquête de la Chine (1837) o *Les Massacres de la Syrie* (1860) evidencia el espacio central que ocupa la noción de animalidad, a partir de la cual aquellos se articulan. En este apartado se estudian, pues, la composición textual de la alteridad por medio de conceptos como los de salvajismo y subdesarrollo, que los identifican con la animalidad. Por otro lado, se analiza la participación del animal vivo en escena tanto en la caracterización del *otro* oriental, prestando especial atención al valor simbólico de dominación de Oriente que revisten los ejercicios y exhibiciones de doma que se presentan en *La Fille de l'émir* (1839) o *Le Lion du désert* (1839).

Por último, se aborda la construcción de la identidad y la historia nacionales, íntimamente ligadas a la noción de imperio. En este punto se analiza la conjunción de características y rasgos definatorios idénticos entre la alteridad oriental y la alteridad occidental, esto es, de todos aquellos que se constituyen como el *otro* europeo de Francia. Los héroes nacionales en escena ahondan en la identificación entre la nación y la sociedad que la compone, esta última representada por el público. En este sentido pueden ser citadas las piezas de *La Prise de la Bastille et le Passage du Mont Saint-Bernard* (1830) o *Austerlitz* (1837), en las que la figura animal participa de la narración de la historia nacional y, por ende, de la propia identidad nacional. Del mismo modo, se incide en el papel del animal como elemento clave en la construcción de un espectáculo que se fundamenta sobre el patetismo y el heroísmo. Tal y como lo muestran *La Pucelle d'Orléans* (1813) o *La Barrière de Clichy* (1851), es la presencia sustantiva del o los animales la que crea esa “sensation” prototípica de estas obras teatrales.

La tercera sección del presente proyecto se construye sobre un acercamiento biológico al texto literario y al espectáculo visual. Este apartado resulta clave en la medida en que se erige como base para comprender las representaciones e imágenes desgranadas en el capítulo anterior, así como para aquellas otras que articularán la sección ulterior del proyecto. Así pues, el estudio de la decena de obras aquí analizadas tiene en cuenta el impacto de las teorías transformistas y/o evolucionistas que surgieron durante la primera mitad del siglo XIX. Del mismo modo, parte de este capítulo se centra en la transposición de aquellas al plano cultural, principalmente a través de la proliferación de las teorías raciales. Se puede concluir que las representaciones zoescenográficas del bulevar, en consonancia con los trabajos de autores como

Georges Canguilhem (1960) o Daniel Becquemont (1992; 2004), se afirman como testimonio directo de la reorganización biológica y taxonómica de animales humanos y no humanos.

El capítulo comienza con un primer apartado en el que se analizan los mecanismos a partir de los que la animalidad traduce en escena la multiplicidad de puntos de vista sobre los orígenes de la humanidad, a partir de la eclosión del debate transformista en 1825. Por cuanto los simios son el ancestro animal por excelencia, su presencia física en las tablas se populariza en los escenarios bulevardenses desde principios del siglo XIX. Así pues, el recurso a esta figura animal se advierte tanto en obras como *Lapeyrouse* (1810), que se caracteriza por la puesta en escena de la hegemonía del hombre, cuanto en obras como el drama de Edmond Rochefort *Jocko ou le singe du Brésil* (1825). Esta última destaca por ser la primera aparición del personaje liminal de Jocko, representado por el acróbata Mazurier, y que se constituirá en arquetipo teatral del híbrido humano-animal, en ejemplo del eslabón que confirma el origen animal de la humanidad.

La segunda parte del capítulo se articula en torno a la incorporación del hombre a la realidad animal y, en consecuencia, a la aplicación de los mismos paradigmas y/o premisas en el estudio de ambos. En este sentido, se abordan los mecanismos a partir de los cuales se ponen en equivalencia la alteridad animal y las alteridades humanas de la sociedad burguesa de los tres primeros tercios del siglo XIX. Entre los más destacados se sitúan el establecimiento de analogías entre la evolución natural, esto es aquella entendida en términos de especie, con el desarrollo del individuo y de las sociedades en las que se compone. La animalidad se confirma, así, como noción inherente a la alteridad, no solo en el plano biológico, como en *Les Deux Jockos* (1825), sino también racial y de clase, pudiendo ser citado en este último caso la obra *Le Bal des Variétés* (1835).

Para finalizar, el origen animal del hombre afirma su parentesco con una animalidad que cesa de serle ajena. Una vez más, la figura de Jocko se consolida como el principal instrumento en la puesta en escena del peligro de la involución contenido por la animalidad. Con los debates surgidos con la propuesta de la filiación entre animal humano y no humano aparece también la preocupación por la regresión en la escala

evolutiva. En consecuencia, la cuestión del hibridismo, tanto en su vertiente biológica y racial, como de clase, se desvela crucial. Esta última parte del capítulo se centra pues en el estudio de estas nociones especialmente a través de la figura de Jocko, pero también por medio de la expresión, sino materialización, textual y/o escénica de la pareja mixta en los tres ámbitos anteriormente citados.

El proyecto concluye con un cuarto capítulo en el que, siguiendo postulados marxistas, la figura animal es analizada como corolario semiótico de una clase social determinada. En este caso también el corpus estará compuesto por diez obras teatrales esencialmente dominadas por dos especies animales: los perros y los pájaros. De acuerdo con los trabajos de Donna Haraway (1989) y de Martin A. Danahay (2007), este apartado propone el estudio de nociones o constructos culturales, tales como clase y género, a partir de las figuras animales anteriormente mencionadas. La reconfiguración del estatus del animal, iniciada al menos un siglo antes, es pues capital en la activa participación de la animalidad en los conceptos de clase y género. Al mismo tiempo, esto evidencia la integración, cada vez más generalizada, del animal no humano en el seno de la familia humana que lo considera en tanto que miembro de esta.

De acuerdo con lo expuesto, el último capítulo comienza por abordar una revisión de los principios burgueses vehiculados por las figuras animales, concretamente por perros y pájaros. Entre los principales valores se sitúan el culto al trabajo, la importancia de la propiedad privada o la afirmación del matrimonio como institución constitutiva de la familia, y, por extensión, de la propia sociedad burguesa postrevolucionaria. Por una parte, el animal emerge como la figuración escogida para simbolizar todos aquellos estados y/o principios que se desvían de la norma burguesa. Tal es el caso de *L'Oiseau de paradis* (1856) en el que la negativa de Djina a casarse se traduce en la obra con su transformación en ave del paraíso. Por otro lado, la animalidad desempeña el papel de protector de la unidad familiar como así lo muestran personajes como el perro Émile en *Les Chien des Pyrénées* (1842). Por su parte, la capitalidad de la propiedad privada en el seno de la sociedad burguesa constituye uno de los elementos centrales de la trama de *La Pie voleuse ou la servante de Palaiseau* (1815). Por último, los animales de trabajo, ya sea como actantes principales o secundarios, incluso como

elementos accesorios, atestiguan la participación de la animalidad en la construcción y puesta en escena de una cultura del trabajo propiamente burguesa.

La segunda parte del capítulo se concentra en la participación de las distintas figuras animales en la edificación del sistema patriarcal imperante en la sociedad burguesa de la época. Este se traduce en la popularización de la teoría de la domesticidad y/o de la separación de esferas que aboga por la construcción de las identidades de género, es decir de la feminidad y la masculinidad, como contrarios absolutos. La oposición plaza pública *versus* esfera privada será representada por el binomio animales domésticos y animales salvajes que representan, respectivamente, cada uno de los elementos de la oposición primera. Del mismo modo, el animal vehicula la construcción dicotómica de la masculinidad, a partir de las nociones de agentividad o autosuficiencia, y la feminidad, asociada a las ideas de pasividad o fragilidad. Como lo muestran las obras *Les Éléphants de la pagode* (1845) o *Les Chiens du Mont Saint-Bernard* (1838), tanto perros como pájaros vehiculan la imagen del hombre como sujeto activo al contrario de la mujer que se confirma como sujeto pasivo, cuando como objeto.

Para finalizar, el final del cuarto capítulo aborda la emergencia y consolidación de la burguesía como nueva élite, principalmente durante la primera mitad del siglo XIX, así como de la sociedad de clases que esta promueve. La confrontación entre personajes de la aristocracia, representativos del Antiguo Régimen, y burgueses que simbolizan la Modernidad se lleva a cabo por el recurso a la animalidad. Son pues perros como Moustache en *Le Chien du régiment* (1825) o los cuervos protagonistas de *Les Corbeaux accusateurs* (1816) los que permiten la restitución de los valores y principios propios a una burguesía que se impone definitivamente. Paralelamente, las múltiples figuras animales se afirman como uno de los mecanismos privilegiados para la puesta en escena del poder creciente de la nueva élite burguesa. En este sentido, las escenas de caza como la evocada en *Le Chien de Montargis* (1814) se constituyen como uno de los principales recursos en la representación del concepto de dominación. Del mismo modo que en capítulos precedentes, el valor simbólico de estas referencias textuales y escenas radica en que sustentan la identificación entre alteridad animal y alteridad humana, en este caso entendida en términos de clase.

De acuerdo con los ejes expuestos, es posible concluir que las primeras seis décadas del siglo XIX son el escenario de un panorama zooescenográfico extremadamente vital, creativo y productivo. Los distintos acercamientos propuestos en esta tesis doctoral permiten comprender la importancia de la literatura en la elaboración de un discurso simbólico que apoya y legitima las ideas dominantes de un periodo concreto de la Historia. La deconstrucción de los estereotipos e *idées reçues* que lo sustentan confirma pues el subyacente carácter arbitrario de este sistema el cual se fundamenta sobre la asimetría de fuerzas y que resulta, inevitable e invariablemente, en la dominación de una de las partes. Sin embargo, la presencia recurrente del animal no humano en las tablas del París decimonónico es la prueba de la participación de aquel en la edificación de una Historia generalmente considerada desde el prisma del animal humano. Es precisamente esta idea el mensaje principal que se extrae de este estudio, a saber, la necesidad de reconsiderar la figura del animal no humano por cuanto su ausencia de *nuestra* Historia no es más que el resultado de una interpretación concreta de la realidad.