

L'animal exotique comme vecteur historique : commerce, symbolique et exhibition d'animaux dans la France du XIX^e siècle

María Teresa LAJOINIE DOMÍNGUEZ

Universitat de València

maria.t.lajoinie@uv.es

ORCID: 0000-0001-6808-6734

Resumen

El objetivo del presente artículo es restablecer las dinámicas que condujeron a la constitución del imperio francés en el siglo XIX, este último entendido en cuanto espacio, así como una historia, todo ello desde una perspectiva animal. Se trata de reconstruir los desplazamientos, acontecimientos, símbolos e instituciones en los que el animal se inscribió y que lo hacen emerger como vector histórico. El trabajo analizará tres ejes principales, a saber, su valor político-diplomático, simbólico y comercial. En última instancia, lo que se busca es mostrar la participación activa y efectiva del animal en la edificación de la noción de imperio y así restituir su papel de actante en la historia industrial, científica, teatral, sino en la Historia misma.

Palabras clave: Animal exótico. Historia animal. Imperio. Espectáculos zoescenográficos.

Résumé

L'objectif du présent article est de retracer les dynamiques au cœur de la construction de l'empire français au XIX^e siècle, celui-ci compris en tant qu'espace et histoire, à partir d'une perspective animale. Il s'agit en outre de reconstruire les déplacements, événements, symboles et institutions au sein desquels l'animal s'est inscrit, émergeant de ce fait en vecteur historique. Le travail portera sur trois axes principaux, à savoir, sa valeur politique-diplomatique, symbolique et commerciale. Le but ultime est donc de montrer la participation active et effective de l'animal dans la construction de la notion d'empire et ainsi restituer son rôle d'actant dans l'histoire industrielle, scientifique, théâtrale, voire dans l'histoire tout court.

Mots clé : Animal exotique. Histoire animale. Empire. Spectacles zooscénographiques.

Abstract

The objective of this article is to establish the dynamics that led to the constitution of the French Empire in the nineteenth century, the latter understood as a space, as well as a history, from an animal perspective. We will reconstruct the displacements, events, symbols

* Artículo recibido el 14/10/2019, aceptado el 6/04/2020.

and institutions in which animals were registered and that make them emerge as a historical vector. The work will analyze three main axes, the political-diplomatic, symbolic and commercial value of animals. Ultimately, what is sought is to show the active and effective participation of animals in the construction of the notion of Empire and thus restore their role as actors in industrial, scientific and theatrical history, as well as in History itself.

Keywords: Exotic animal. Animal History. Empire. Zooscenographic spectacles.

L'intérêt porté sur l'animal est, à l'heure actuelle, dans son apogée. Traditionnellement abordé dès une perspective philosophique, biologique, puis ethnologique, le domaine des sciences sociales et humaines s'est ouvert, de nos jours, à l'analyse du rôle que les animaux ont occupé dans leurs respectifs espaces d'étude. Le droit, l'histoire ou la littérature se penchent sur l'animal dans des travaux ayant pour objectif de le restituer en tant qu'être agissant qui, avec ses innumérables déplacements, a participé activement à la construction de l'histoire. Ainsi, l'omniprésence de l'animal non-humain a été relevée par des auteurs comme Isabelle Martin (2007) qui souligne la variété d'espaces et de formats que le XVIII^e siècle a développé pour le (re)présenter. En ce sens, l'ouvrage résulte extrêmement intéressant dans la mesure où il évoque la valeur spectaculaire de l'animal, puis les degrés de théâtralisation dont il est objet, mais aussi parce qu'il met en évidence sa quotidienneté, puisque constamment côtoyé par l'humain. Cette tendance est héritée du XIX^e siècle où il est présent dans les ménageries, les jardins zoologiques et aquariums, dans les spectacles zooscenographiques, dans les premiers Muséums d'histoire naturelle, dans les livres de voyage, de zoologie, dans les rapports de spécialistes et/ou de sociétés spécialisées, voire dans la famille humaine elle-même. D'ailleurs, c'est l'assiduité de l'animal non-humain qui conduit Scott Miltenberger (2013 : 263) à créer le concept de « ville anthrozootique » avec lequel il entend définir « an urban environment, society, and culture defined by the interactions between humans and animals, a city made by the close interaction and interdependence of human and animals ». Cette notion permet donc de mettre en lumière une réalité historique, à savoir, la cohabitation interspèces. Bien qu'étant une constante tout au long des siècles, celle-ci s'intensifie notablement pendant le XIX^e siècle.

En effet, le XIX^e siècle s'affirme comme une des périodes les plus intéressantes pour l'étude du rôle de l'animal en tant qu'actant d'une histoire à la construction de laquelle il participe. Comme le souligne Éric Baratay dans *Le point de vue animal : une autre version de l'histoire* (2012), face à la profusion et profondeur des études visant à la compréhension de l'histoire considérée dès la perspective humaine, l'animal a été durant un long temps relégué à l'ostracisme. Cependant, toujours avec Baratay (2012 : 11), ce silence imposé ne correspond pas au rôle éminemment actif que les animaux ont eu dans les échanges d'ordre géopolitique, culturel et symbolique entre-

pris, dans le cas qui nous occupe, par la France du XIX^e siècle. De son côté, Ulrich Raulff dans son ouvrage *Das letzte Jahrhundert der Pferde : Geschichte einer Trennung* (2016)¹ conçoit espace et histoire comme le résultat des dynamiques qui s'établissent entre les différents éléments qui composent ces notions. L'histoire ne serait donc autre chose que le produit du mouvement des animaux humains, mais aussi des animaux non-humains et de la technique, qui agissent en agents modificateurs de l'espace (Raulff, 2018). En conséquence, la construction de la France, cette dernière comprise en tant qu'un territoire-espace fondé sur une histoire propre, exige l'inclusion de la perspective animale tant de fois oubliée.

Immergée dans le projet colonial, le XIX^e siècle français est marqué par la diversification des rapports entretenus avec les territoires extraeuropéens. Le processus d'industrialisation promeut l'amélioration des conditions techniques, puis des moyens de transport, et incite à la consolidation d'anciennes routes commerciales, voire à la création d'autres nouvelles. Ceci permet de rapprocher des espaces géographiques inconnus et inexplorés d'une France qui, se constituant en empire, cherche à les annexer. Dans le même temps, la période dix-neuviémiste reconfigure les paradigmes en vigueur pendant les étapes précédentes, parmi lesquels le statut de l'animal. Ce dernier, se heurte alors à une ambivalence ontologique qui permet sa caractérisation parallèle en tant qu'être doué de sensibilité, abandonnant progressivement le concept cartésien d'animal machine, puis en tant qu'objet au sein du système industriel, colonial et scientifique émergent. De ce fait, il est possible d'affirmer que l'animal, et plus particulièrement les animaux provenant de contrées lointaines, émergent en marqueurs historiques en mesure de dévoiler les événements ayant conduit à la construction de l'empire français pendant le XIX^e siècle.

L'objectif du présent article est donc de retracer la diversité des connexions qui se sont développées au XIX^e entre la France et autres pays, ceci au travers des déplacements dont les protagonistes ont été les animaux non-humains. Dans quelle mesure la présence d'animaux sauvages dans la scène française, et plus largement leur exhibition, permet de mettre en lumière des réseaux commerciaux ? Quelles sont les connexions existantes entre la demande croissante d'animaux et la consolidation d'une industrie réelle autour de l'animal exotique ? Pourrions-nous parler d'un usage politique et/ou diplomatique de l'animal ? Ces réseaux favorisent-ils la création d'espaces symboliques entre les territoires concernés ? Quelles réalités ont déterminé les nouvelles significations que les animaux revêtent ? Ces questions sont autant d'axes d'analyse sur lesquels se fonde cette étude. Pour ce faire, le travail abordera la présence de l'animal à partir de trois points différents. Dans un premier temps, il s'agira de reconstruire les réseaux politiques-diplomatiques mis en place par le biais du recours à l'animal non-humain, ainsi que les connotations qui en dérivent.

¹ La version consultée est la traduction à l'espagnol de Joaquín Chamorro Mielke : *Adiós al caballo. Historia de una separación*, parue en 2018 aux éditions Taurus.

L'étude se penchera alors sur les valeurs symboliques qu'il revêt au sein des spectacles, ainsi qu'autres formes de (re)présentations, qui le situent en tant que vedette principale. Finalement, les réseaux commerciaux et industriels surgis autour de l'animal, et notamment des espèces exogènes, seront abordés.

1. Animal politique : du pouvoir royal à l'empire colonial

Avant le XIX^e siècle, pendant lequel débute la période connue sous le nom de « seconde colonisation » ou « second empire colonial » (1830-1950), l'exploration et l'annexion de territoires de la part de la France est déjà une réalité. En effet, comme Gilles Manceron (2003 : 27) le souligne, « la colonisation des XIX^e et XX^e siècles se situe dans le prolongement de l'expansion européenne des trois siècles précédents ». Ceci vient en partie expliquer que la présence d'animaux dits exotiques puisse être constatée bien avant la période dix-neuviémiste², l'époque médiévale et ses ménageries royales³ se situant parmi l'un des exemples les plus paradigmatiques. Cadeaux de rois et pour les rois, la girafe des Médicis⁴, Hanno l'éléphant blanc⁵ ou le rhinocéros de Dürer⁶, les deux derniers offerts au pape Léon X par Manuel I de Portugal (qui à son tour les avait achetés et/ou reçus en présent d'autres monarques) attestent de l'ancienneté de cette pratique. En effet, pendant cette première période, les bêtes sauvages remplissent un rôle politique, et par extension symbolique, prééminent. En ce sens, l'échange d'animaux permet la création, réaffirmation ou reprise de relations

² L'on retrouve déjà des exemples de ménageries dans l'Égypte ancien où les animaux étaient apprivoisés dans des parcs, dans la Grèce antique qui développa les « parcs paradis » dans lesquels les animaux étaient gardés pour la chasse royale ou les défilés (Kalof, 2007 : 26) ou pendant l'époque romaine. Les romains continuent d'entretenir des ménageries, celle d'Auguste se situant comme la plus emblématique, bien que cette période soit principalement retenue par la popularisation des cirques, avec lesquels la théâtralisation et mise en scène de l'animal est définitivement confirmée (Grant, Ramos-Gay & Alonso, 2018 : 106).

³ Pour en savoir plus sur les ménageries au Moyen Âge, voir Buquet (2013).

⁴ La girafe est arrivée en Italie en 1486. Elle est envoyée par Al Ashraf Kait-Bey, sultan d'Égypte, à Lorenzo le Magnifique.

⁵ Hanno retrouve la cour papale en 1514. Utilisé pour les grands défilés dans lesquels il apparaît recouvert d'or, l'éléphant meurt par étouffement, précisément comme conséquence de cette pratique, en 1516 (Baratay, 2003 : 21).

⁶ Le rhinocéros de Dürer fait généralement allusion à une gravure en bois d'Albrecht Dürer représentant un animal de cette espèce débarqué à Lisbonne en 1515 et qui aurait été un cadeau du sultan de Cambay, Muzaffar Shah II, à Manuel I de Portugal. L'animal, qui fut postérieurement envoyé au pape Léon X à Rome, meurt dans le voyage à cause d'un naufrage. Cependant, le rhinocéros acquiert une grande popularité, étant le premier individu de cette espèce qui avait été vu en Europe dès l'époque romaine. D'autres rhinocéros seront alors exhibés, parmi lesquels Clara qui, au XVIII^e siècle, sera transportée à travers le continent européen, entreprenant son propre tour. Elle sera présentée en Allemagne, en Autriche ou en France. Ici elle se rend à la ménagerie de Versailles pour être montrée devant la noblesse du pays, le roi Louis XV inclus, mais aussi, comme Glynis Ridley (2005) l'affirme, à la populaire foire Saint-Germain où le Tout-Paris est attiré en foule.

personnelles entre les monarques. Ces rapports s'étendent métaphoriquement à l'ensemble de l'État seulement dans la mesure où les monarques en sont leur personification, idée que Louis XIV résuma dans la maxime : *L'État, c'est moi*.

Toutefois, la perception reste essentiellement individualiste, l'acquisition ou possession de ce type de spécimens étant généralement associée à l'institution monarchique, ainsi qu'aux classes aisées de l'époque, aristocratie et noblesse. L'exhibition de rhinocéros, éléphants ou girafes s'affirme donc comme mécanisme de mise en scène du pouvoir, éminemment individuel ou dynastique, car lié en première instance à la personne du roi. Avec l'appropriation de l'éléphant Hanno, ou encore des animaux de la ménagerie de Versailles au XVII^e siècle, les princes et monarques exhibent leur force. La spectacularisation de l'animalité devient ainsi le moyen de montrer au grand public la position privilégiée qu'ils détiennent à l'intérieur même de leurs respectives sociétés, en même temps qu'elle participe de la consolidation de leur pouvoir. Le commerce étant une réalité, il n'est cependant pas possible de parler encore d'une industrie pleinement consolidée d'animaux exotiques⁷.

L'utilisation à des fins diplomatiques continue durant le XIX^e siècle, comme le prouve l'arrivée en 1827 de la girafe Zarafa (nom qui lui fut donné *a posteriori*) offerte à Charles X par le vice-roi d'Égypte Méhémet Ali. Cependant, tout au long de la période dix-neuviémiste, la portée symbolique évoquée par l'animal exotique détenu atteint, et ce de manière explicite, l'ensemble de la nation. La première des raisons à l'origine de ce processus de glissement qui va de l'individuel au collectif, de la dynastie à la nation, s'explique du fait de la constitution des pays européens en États-nation, puis en empires, parmi lesquels ressortent la France mais aussi la Grande Bretagne. Avec la Modernité que la Révolution française inaugure, le concept de nation se substitue à celui de royaume, puis l'idée de citoyenneté et de peuple aux catégories de serfs et/ou vassaux. La notion de nation, qui se fonde sur la reconnaissance de la société dans cette entité abstraite qui est censée la définir, fait de la question identitaire, à savoir la mise en place d'un modèle de francité, une question cruciale qui trouve des échos aussi sur le plan géographique (établissement et/ou effacement de frontières). Rappelons à cet effet que la nation émerge en tant qu'élément qui agglutine les différents membres (ou individus) qui la composent, créant ainsi une conscience collective qui les unie (Ortiz, 1995 : 17). En conséquence, à partir de ce moment, la possession de telle ou telle autre espèce n'évoquera plus uniquement la domination de la figure royale et/ou impériale, mais également celle de la nation, à

⁷ Comme le relève bien Éric Baratay (2006) dans « *Ramenez-les vivants* » : *de la savane au zoo*, les espèces animales font partie des produits ramenés des territoires par les explorateurs de l'époque qui profitent des routes maritimes alors ouvertes, en même temps que des expéditions princières sont envoyées à ce propos. À cet égard, le spécialiste souligne le rôle capital du port d'Amsterdam, ainsi que de la Compagnie hollandaise des Indes orientales, qui, au XVII^e siècle, installe des étables dans le port pour y loger les animaux jusqu'à leur vente ultérieure.

l'occasion française, sur les colonies. Parallèlement, la valeur de marqueur déictique d'espace que les animaux véhiculent permet de les reconnaître comme symboles des territoires auxquels ils appartiennent, voire comme agents de l'empire (Cowie, 2014 : 72). Leur exhibition confirme la supériorité de l'homme sur la nature (Losano, 2017 : 131-132), de même que, par effet de synecdoque, le pouvoir de la France sur les lieux colonisés. Par ailleurs, cette transposition métaphorique est accompagnée d'une tendance généralisée pendant le XIX^e siècle à la démocratisation de la vision et mise en scène de l'animal sauvage. Ceci rend possible la participation de l'ensemble de la société – classes populaires incluses – dans l'appréhension de l'altérité exotique animale, et par extension, géographique et humaine.

En ce sens, la prolifération de jardins zoologiques et aquariums tout au long du siècle rejoint ce courant que nous pourrions définir de « collectiviste ». Considérons donc l'exemple de la capitale. Paris compte un des zoologiques européens les plus anciens, situé seulement après celui de Schönbrunn, en Autriche. La ménagerie du Jardin des Plantes est inaugurée en 1793 sous la Convention qui décide la fermeture de la ménagerie de Versailles, érigée en symbole synonymique du pouvoir absolutiste, et le transfert des animaux qu'elle détenait encore à ce nouvel emplacement qui acquiert un statut national. C'est à cette époque que ces institutions deviennent en France, dans une grande majorité des cas, des lieux dépendants de la municipalité et/ou de l'État (Baratay, 2002 : 31). Et, même lorsque les initiatives sont d'ordre privé, étant de ce fait plus proches des ménageries royales des périodes précédentes, dès la deuxième moitié du XIX^e siècle elles vont s'ouvrir progressivement au grand public, faute d'autres moyens efficaces de financement.

L'éclosion définitive des zoologiques se produit à partir de la décennie de 1850-1860 avec des villes comme Marseille, Lyon ou Mulhouse qui se procurent leurs propres établissements. C'est par ailleurs en 1860 que la capitale joint à la ménagerie du Jardin des Plantes un nouvel espace : le Jardin Zoologique d'acclimatation. Parmi les espèces présentées des kangourous, zèbres, girafes, guépards ou antilopes qui attirent le premier jour de son fonctionnement des personnalités comme Alexandre Dumas, Théophile Gautier ou Prosper Mérimée. Seulement un an après, en 1861, le Jardin d'acclimatation est enrichi d'un aquarium. Dans un premier temps, y sont exhibés des espèces de la zone tempérée – donc celle où se trouve la France – pour après y présenter aussi des espèces exotiques provenant de zones géographiques lointaines, retrouvant ainsi la logique qui régit les jardins zoologiques. Or, ce que les zoologiques et aquariums publics mettent en lumière est que la possession de ces animaux n'est plus exclusive des élites, se rapportant désormais à la totalité de la population qui peut également jouir et participer de leur exhibition. À cet égard, les propositions de tarifs réduits, lorsqu'il ne s'agit pas directement de gratuité des entrées comme dans le cas du zoologique de Lyon (Baratay, 2009 : 166), exemplifient à quel point la question animale était devenue un enjeu collectif conduisant à

l'élargissement des significations associées aux bêtes sauvages⁸. Ces dernières transposent et recréent les colonies favorisant leur connaissance de la part de la société française qui peut alors identifier ces territoires comme partie intégrante de l'empire, et par conséquent, de son identité. Dans cette ligne s'inscrivent également les expositions universelles qui s'étendent jusqu'au XX^e siècle et dans lesquelles la représentation des colonies s'avère une des principales attractions. Le pavillon de la section algérienne correspondant à l'exposition universelle de 1878 montre à quel point la présence animale – ici sous forme de reconstruction taxidermique – résulte de liens historiques, politiques, économiques et symboliques entre les deux pays. Ces espaces, qui émergent en succédanés des voyages, offrent à la totalité de la société française l'opportunité d'explorer, de découvrir puis de connaître les territoires, mais aussi la faune, la flore et les populations, ces dernières notamment avec la popularisation des exhibitions ethnographiques, qui composent la France de l'au-delà de l'hexagone.

Finalement, il est possible de relever une dernière valeur politique dans ces institutions publiques qui, comme dans le cas du Jardin Zoologique d'acclimatation parisien, sont nées autour de Sociétés spécialisées. Fondée en 1854 par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, la Société Zoologique d'Acclimatation – à l'origine du parc zoologique de 1860 – a pour objectif ultime l'appriovisoement d'espèces exotiques, qui adaptées au climat et à l'environnement français, contribueraient au développement de l'agriculture et de l'industrie de la métropole. Le caractère pragmatique que revêt la Société dès sa création se traduit dans un groupe hétéroclite d'adhérents : professeurs, naturalistes, commerçants, diplomates, aristocrates ou politiques figurent parmi ses membres. La volonté universaliste du projet, en écho avec le courant collectiviste plus haut mentionné, et qui rejoint également l'idée de bénéfice collectif cultivé par les milieux des élites bourgeoises, se laisse sentir dans la présence de membres étrangers qui, entre 1854 et 1860, représentent 17,4% du total (Aragon, 2005 : 174). Les connexions entre Sociétés se développent, la Société française désignant des délégués dans les principales villes européennes, parmi lesquelles Londres, Turin ou Madrid. Ceci permet également l'échange de spécimens qui viennent élargir leurs collections, tel le cas des espèces ibériques envoyées par la Sociedad española de aclimatación (1855) à son équivalent français.

Plus largement, la Société met en place des rapports avec les colonies *via* les membres qui y sont inscrits, des liens qui seront renforcés lors de sa dénomination comme entité d'utilité publique. Prise sous la protection de l'empereur Napoléon III

⁸ À cet égard, il est intéressant de noter que la création de la ménagerie du Jardin des Plantes se produit au milieu d'un débat politique et social autour de concepts comme ceux de domination et liberté, alors situés au centre du nouveau régime postrévolutionnaire. En ce sens, certaines voix s'élèvent en faveur d'une plus grande liberté pour les animaux détenus à la ménagerie royale, ces derniers étant identifiés à la population française dont les sujets se caractérisent, comme les animaux eux-mêmes, par leur statut d'opprimés.

en 1855, donc seulement un an après sa création, la Société est déclarée impériale et l'empereur lui-même la rejoint en tant que membre. La multiplication d'hauts dignitaires adhérant à la Société⁹ est en mesure de relever des rapports diplomatiques et/ou politiques qui rapprochent les institutions scientifiques, et par conséquent, les nations (ou territoires) qui y sont représentés par le biais de leurs respectives autorités. Ainsi le prouve l'envoi en 1857 de zébus du Soudan de la part du prince Halim d'Égypte, lui-même sociétaire. D'ailleurs, la superposition de missions diplomatiques aux intérêts de la Société reste pleinement exemplifiée, comme Robert Aldrich (2005 : 60) le souligne, par les figures consulaires de M. Delaporte ou Charles de Montigny. Consul au Caire et agent consulaire à Shanghai respectivement, ils obtiennent pour les collections gérées par l'institution que Saint-Hilaire préside des animaux africains et égyptiens, le premier, et des espèces du sud-est asiatique, puis l'inscription à la Société du roi de Siam, le second. En conséquence, il est possible d'affirmer qu'au cours des siècles, et surtout pendant la période dix-neuviémiste, l'animal sauvage permet l'exploration – physique ou figurée – de nouveaux territoires en même temps qu'il diversifie leurs rapports. Les animaux exotiques maintiennent la valeur politique et diplomatique qu'ils possédaient pendant les périodes historiques précédentes, le surgissement et postérieure popularisation de jardins et sociétés zoologiques mettant en lumière le passage du privé au public, donc au collectif. La question animale participe de ce fait de la consolidation et création de réseaux politiques qui, en dernière instance, sont à l'origine de la construction de l'entité qu'est l'empire colonial français et, plus largement, de l'histoire de la nation qu'ils intègrent.

2. Animal symbolique : exotisme, zooscénographie et mise en scène animale

Parallèlement à la valeur politique octroyée à l'animal sauvage, ce dernier émerge au sein de la société française du XIX^e siècle en signe porteur de significations multiples et variées. Cette valeur symbolique ressort notamment lors de son utilisation dans les représentations zooscénographiques présentées, entre autres, au boulevard du Temple dans lesquelles l'animal exotique devient protagoniste. Héritier des exhibitions d'animaux savants et autres spectacles forains très en vogue pendant l'Ancien Régime¹⁰, le Cirque Olympique est officiellement reconnu le 13 août 1811

⁹ Parmi les plus remarquables peuvent être cités : les rois de l'Espagne Isabelle II de Bourbon et Don Francisco de Assis (respectivement décorés par la Société en 1857 et 1858), le prince de Wurtemberg, l'empereur du Brésil, l'archiduc Ferdinand Maximilien d'Autriche, le roi des Belges, le prince Albert d'Angleterre ou les deux rois de Siam, tous s'ayant inscrits en 1857.

¹⁰ Les représentations zooscénographiques antérieures au XIX^e siècle se déroulent principalement aux foires situées aux alentours de la ville de Paris, parmi lesquelles les foires Saint-Germain, Saint-Laurent et Saint-Ovide. De son côté, à la capitale, c'est le Pont Neuf qui émerge en tant qu'espace, évidemment public, privilégié pour l'exhibition et la spectacularisation de l'animal. Cependant, une des principales différences réside dans le fait que, dans ces premiers temps, les espèces animales mobilisées étaient généralement facilement accessibles. Chiens, chats, chèvres, chevaux ou oiseaux se situent parmi les

en tant que « théâtre où l'on joue des pantomimes » (Lepic *et al.*, 1839 : 286). Fondé par Philip Astley en 1782, puis transféré à la famille Franconi lors de l'éclat révolutionnaire, cet établissement devient très rapidement une des salles les plus fréquentées par le public parisien, qui, au fil du siècle, sera élargi des spectateurs provenant de la province. Le nombre croissant de spectacles, puis la variété d'acteurs quadrupèdes engagés, prouvent le succès et du Cirque et des produits dramatiques qu'il propose à un public avide de nouveautés. À cet égard, un des concepts clés autour duquel s'articule la mise en scène de l'animal sauvage est, précisément, l'idée d'exotisme. Cette dernière est à mettre en rapport, d'une part, avec un contexte colonialiste qui découvre des réalités lointaines (dans le sens le plus ample du terme), puis avec une esthétique romantique en quête d'originalité, d'un ailleurs permettant d'échapper à la quotidienneté. Dans le même temps, les pantomimes zoologiques résultent de la constitution du théâtre en une industrie à part entière qui, de plus en plus, tend vers la prépondérance du visuel qui défie directement l'hégémonie du texte. En ce sens, les animaux s'affirment comme signes récurrents et privilégiés par une dramaturgie qui repose principalement sur la spectacularité et l'ocularité, le théâtre étant conçu comme un art fait autant de texte que d'images.

Traditionnellement érigé en contraire absolu de l'humain, l'animal connote *per se* les idées de rareté et d'inouï véhiculées par le concept d'exotisme. Ce dernier, en accord avec Lionel Gauthier (2008), est marqué par une connaissance seulement partielle de l'altérité qui permet de jouir de cette différence qu'elle représente. Les spectacles zooscénographiques situent alors « le public dans un face à face avec la différence morphologique, mais aussi psychologique des figures animales » (Lajoinie, 2019 : 301). Le recours à l'animal sauvage permet donc d'accroître cette sensation d'étrangeté car, comme dans le cas des jardins zoologiques, il s'affirme en symbole métonymique de l'espace géographique auquel il reste attaché. Ainsi, ce sont les lions, tigres et panthères Antony, Buridan, Mudarrha et Richard d'Arlington (*Revue de Paris*, 1839 : VIII, 227) qui permettent d'ancrer dans l'Orient colonial des œuvres comme *La Fille de l'émir* (1839) que Maillant et Jemma présentent au théâtre de la Porte Saint-Martin. L'exotisme de la pièce est de ce fait redoublé de la présence de ces fauves qui viennent apporter une touche exotique, non plus textuelle et/ou artificielle, mais vivante.

Par ailleurs, la mise en scène de bêtes exogènes au continent contribue à la consolidation et diffusion du projet colonial, et plus largement, de la pensée impérialiste. En ce sens, le recours aux mêmes valeurs définitoires, à savoir les idées de passé,

plus récurrents, bien que d'autres espèces comme les ours et les cerfs soient aussi requis. À cet effet, l'exception semble être le singe qui, exogène au continent européen, introduit une vraie touche exotique aux représentations foraines. En tant qu'exemples peuvent être cités : Fagotin, singe du montreur de marionnettes Jean Brioché, et Turco, singe appartenant à Jean-Baptiste Nicolet, tous deux ayant connu le succès au XVII^e et XVIII^e siècle respectivement.

d'infériorité ou de sauvagerie, favorisent l'établissement d'analogies entre l'altérité animale et humaine des spectateurs français. Cette identification, à la base des transpositions métaphoriques relevées par Diana Snigurowicz (1999), permet de reconnaître dans l'animal le symbole évoquant l'altérité humaine avec laquelle il partage caractéristiques et origines. Les numéros de dressage mettent en scène la domination humaine sur la nature sauvage que représentent ces animaux, mais aussi l'appréhension de l'espace colonial ainsi que des populations qui l'habitent. En conséquence, les éléphants Mademoiselle Djeck ou Miss Betzy, toutes deux engagées dans les représentations de la pièce à grand spectacle de *L'Éléphant du roi de Siam* (1829-1861) du Cirque Olympique, émergent en signe sémiotique relevant de nouveaux rapports entre la France et les pays qu'elle cherche à annexer ou à situer sous son influence.

Avec la disparition du boulevard du Temple en 1862, à la suite des travaux de réaménagement urbanistique entrepris par le baron Haussmann, la mise en scène de l'animal exotique continue de se produire dans les ménageries, parfois même dans les music-hall¹¹, mais surtout dans les hippodromes et les cirques. Ces derniers connaissent un vrai essor à partir de la seconde moitié du siècle avec la construction dans toute la France, et plus spécialement dans la capitale, de cirques en dur. En témoignent la création du Cirque des Champs Élysées (1840-1900), plus tard nommé Cirque d'Été, du Cirque Napoléon (1852), après connu comme Cirque d'Hiver, ou de l'Hippodrome de l'Alma (1877-1892). Ainsi, durant le dernier tiers du siècle, l'animal exotique abandonne définitivement l'emplacement du Boulevard et ses théâtres. Il est désormais transféré aux cirques, qui participent également du deuxième âge d'or que vit l'épopée napoléonienne sous le Second Empire. En ce sens, Nicole Wild (2010 : 381) affirme à l'égard du Cirque Napoléon que :

L'équitation tient une place privilégiée avec la grande figure de François Baucher [...] des dompteurs de toutes catégories font leur apparition : des numéros exotiques comme celui de Pauline Borelli qui présente un groupe d'animaux réunissant trois

¹¹ À cet égard, abordant les convergences existant entre le cirque et le music-hall, Patrick Désile (2011 : 17), affirme que la proximité entre les deux genres se traduit, entre autres, dans des tentatives de la part du music-hall de présenter des animaux dans ses scènes. En ce sens, l'iconographie populaire que représentent les affiches publicitaires, de plus en plus communes pendant la seconde moitié du siècle, viennent confirmer l'affirmation de P. Désile. En témoignent les nombreuses affiches du populaire établissement des Folies Bergère, inauguré en 1869 à Paris. En guise d'exemple seront citées diverses affiches correspondant à de différents spectacles s'ayant produit aux Folies Bergère, tels documents publicitaires datant tous de la période 1880-1890. Ainsi figurent *Les Lions de Bostock* (1880-1890), *La séance de magnétisme donné par Mr. de Torcy et Mlle. Lucia au milieu des Lions du dompteur Giacometti* (1880-1890) ou *L'orchestre des éléphants de Sam Lockart* (1890) dans lequel les pachydermes, debout sur leurs pattes arrière, jouent diverses instruments. Toutes les affiches sont disponibles dans le site web des Musées de la ville de Paris, qui situe ces documents dans l'institution du Musée de Carnavalet.

lions, un ours et une hyène ; les éléphants nains dressés par John Cooke, les chiens sauteurs de Leroy.

La notion d'exotisme subsiste donc dans les représentations de cirque dans lesquelles elle est toujours clé car permettant d'offrir au public un spectacle fondé sur les idées de nouveauté et d'originalité. Cependant, comme le fait noter Ariane Martínez (2002 : 14), face à la dramaturgie hybride et fortement théâtralisée des spectacles de boulevard avant mentionnés, le cirque traditionnel, quant à lui, répond à une logique fragmentaire ou séquentielle faite de micro-unités indépendantes. Dans ces cas, l'exotisme, et plus largement la pensée impérialiste sur laquelle il s'articule, perdure dans la musique et les costumes inspirés de contrées lointaines, mais surtout dans l'exhibition des différents animaux. Comme dans les représentations théâtrales, les animaux et les exercices de domptages dont ils sont protagonistes, renforcent la conception de la supériorité de l'homme – bien entendu de l'homme blanc, car modèle de l'humanité (Martin, 2007 : 119) – à l'égard de la nature, puis de tous ceux qui, comme les populations des colonies, se situeraient dans la *scala naturae* plus près de l'animal que de l'humain.

Toutefois, il est encore possible d'avertir à cette époque des spectacles maintenant la mixité générique entre le cirque et le théâtre qui avait auparavant caractérisée les représentations zooscénographiques boulevardières. Celle-ci permettait l'inclusion des numéros et exercices avec animaux à l'intérieure d'une trame prenant majoritairement place dans des espaces géographiques reculés, sinon directement dans des lieux objet de colonisation française. Tel est le cas de la pièce *La Jeunesse d'Abd-el-Kader* présentée en 1866 au Cirque du Prince Impérial. Notons que dans ce cas concret, l'exotisme et le caractère colonialisant de la pièce sont véhiculés, non pas tellement par les animaux eux-mêmes, car s'agissant ici de chevaux, mais par la figure protagoniste d'Abd-el-Kader, symbole de la résistance algérienne contre la colonisation du pays entreprise par la France entre 1830 et 1847. Néanmoins, la présence de fauves comme principal élément d'exotisation, s'apparentant plus de ce fait aux pièces théâtrales du boulevard du Temple, est constatable dans plusieurs pantomimes. Parmi les œuvres pouvant être citées figure *Une caravane dans le Désert*, présentée au Cirque d'Hiver le 21 novembre 1876, dans laquelle sont mêlés aux ballets et aux évolutions de chevaux, celles de dromadaires et deux girafes. Ressort aussi le spectacle *Boule de Siam* (1894) du Nouveau Cirque (1886-1926), qui a été décrit comme

Fiction « exotique » qu'alimente une actualité bienveillante pour les affaires coloniales et que le décorateur M. Ménessier dote d'un cadre généreux de plantes tropicales frémissant de créatures étranges, fakirs et « parias », ou inquiétantes comme un serpent colossal et des éléphants savants (Bibliothèque Nationale de France, 2009 : sn).

La question de l'exotisme est également capitale dans la composition des jardins zoologiques qui, comme nombreux spécialistes l'on déjà souligné, permettaient de réunir un des enjeux majeurs de l'époque propre à l'élite bourgeoisie, à savoir, la conjugaison du divertissement et de l'instruction, c'est-à-dire, des loisirs et de la culture, de la spectacularisation et de la science. Comme dans le théâtre, le rôle du spectateur-visiteur devient prééminent, arrivant à se constituer en un vrai moteur de création déterminant l'affiche pour le premier, la disposition et l'acquisition d'espèces de plus en plus rares pour le second. L'on voit donc comment,

Les directeurs multiplient les efforts pour bien montrer. Le milieu du XIX^e siècle voit l'abandon des palissades en bois, initiées à l'époque moderne, au profit des grillages en fils de fer qui paraissent libérer le regard. Puis, le verre remplace les barreaux dans les salles de visite des zoos des capitales. [...] Cela accentue la transformation de l'animal en tableau vivant et donne aux lieux une allure de musée des beaux-arts (Baratay, 2002 : 32).

Ainsi, la question oculaire se situe au centre des préoccupations même lorsqu'elle ne permet plus de garantir un classement en accord avec des critères scientifiques. De même, les espèces sont présentées en fonction de l'attrait qu'elles relèvent pour le public, les plus visitées occupant alors les espaces principaux et centraux du zoologique. Les jardins zoologiques émergent de ce fait en dispositif spatial visant à la mise en scène de l'animal exotique au point que, au cours du siècle, toute une scénographie sera développée pour (re)contextualiser les différentes espèces à partir d'un décor qui est censé reproduire les territoires d'origine. Cependant, les parallélismes théâtre-zoologique continuent. Cette reconstruction spatiale s'inscrit dans le paradigme impérialiste dominant qui, tel que relevé par Edward Said (1980), ne recherche pas l'exactitude et le réalisme, mais la reproduction, évidemment stéréotypée, de ce que les colonies étaient pour le public français de l'époque. La spectacularisation de l'animal dans les jardins zoologiques, tout comme dans les pièces théâtrales, se situent bien dans ce qu'Étienne Soriau a considéré comme une première variante d'exotisme. Cet exotisme est fait simultanément d'imaginaire et de réalité, notions qui se mélangent dans un vague syncrétisme, la réalité historique étant donc sacrifiée au profit de la bizarrerie, du splendide et du curieux (Soriau, 1998 : 550-551). En conséquence, il est possible d'affirmer que la mise en scène de l'animal sauvage – que ce soit dans un contexte théâtral ou au sein d'institutions *a priori* scientifiques comme les jardins zoologiques – relève plus des sociétés (humaines et occidentales) qui la construisent que de ceux qui y sont présentés. Ils participent pleinement de la pensée impérialiste, puis du projet colonial, qui ont caractérisé une partie de la pensée française et occidentale du XIX^e siècle.

De plus, ces critères de spectacularisation continueront d'être appliqués pendant le XX^e siècle, pouvant encore aujourd'hui relever l'omniprésence d'animaux exotiques, et parmi ceux-là de certaines espèces comme les fauves, dans les zoologiques. Reste à poser la question d'un exotisme inversé qui ferait présenter des espèces européennes dans les institutions se situant dans les anciennes colonies, ce qui, par ailleurs, ne se produit pas et montre combien le paradigme de zoologique s'est construit par rapport à la norme que constituait au XIX^e siècle l'Occident.

Finalement, la démarche qui vient d'être décrite peut s'appliquer aux aquariums qui, eux aussi, étaient « souvent perçu[s] comme un tableau, une composition de formes et de couleurs, toujours recrée par les mouvements des plantes et des animaux aquatiques dans le réservoir » (Lorenzi, 2009 : 259). Comme les zoologiques ou les pièces à grand spectacle du Cirque Olympique et autres établissements, l'aquarium s'avérait la porte d'accès à un monde inconnu, et de ce fait exotique, désormais ouvert à l'exploration (ou exploitation). La mise en scène se relève également importante comme le montre l'exposition universelle de 1867. Le réservoir est agrandi, par rapport à celui du Jardin d'acclimatation, en même temps que les espèces marines sont incluses dans un décor en forme de grotte qui invite le public à se submerger dans les profondeurs d'un océan contenu derrière les vitres pour être vu. Notons à cet effet que Jules Verne s'est inspiré précisément de cet aquarium pour son roman *Vingt mille lieues sous les mers* (1900), dans lequel le *Nautilus* et l'océan qui se déploie derrière sont comparés, à deux reprises, aux vitres d'un aquarium.

Or, les divers exemples de mise en scène de l'animal exotique permettent de mettre en lumière la convergence dans les stratégies utilisées. Indépendamment du contexte – scientifique ou théâtral – l'animal sauvage, de même que les poissons et autres espèces marines, rejoignent le concept d'exotisme auquel ils restent intimement liés. Élançée dans une politique impérialiste, la participation de l'animal dans le courant esthétique de l'exotisme rend compte des nouveaux paradigmes régissant les rapports entre la France et ses colonies, et plus concrètement entre leurs sociétés respectives. En conséquence, il est possible d'affirmer que la manière dont l'animal sauvage est présenté souligne les goûts de la société française du XIX^e siècle, voire début du XX^e siècle. Les connotations que revêtent les animaux sont également en mesure de relever la construction identitaire par laquelle transitait alors la France. Au cœur du système colonial, l'animal permet de représenter l'altérité puis, par opposition, de se représenter soi-même. Ainsi, les rapports politiques mis en lumière par les bêtes trouvent ici leur écho sur le plan symbolique.

3. Animal commercial : industrie

À la suite de l'omniprésence d'animaux exotiques que relèvent les divers dispositifs d'exhibition précédemment évoqués, ainsi que les échanges d'ordre politique et diplomatique, il est possible d'envisager une dernière valeur associée aux animaux

sauvages. Celle-ci est conçue en termes commerciaux, ce qui prouve définitivement leur rôle d'actants, puis leur participation active dans la construction de la France du XIX^e siècle. Symboles du pouvoir, agents impériaux, vecteurs de l'esthétique exotique, objet d'étude scientifique et de théâtralisation, voire spectacularisation, le recours incessant à l'animal suppose une hausse dans la demande qui doit être satisfaite. Or, la colonisation permet le contrôle de territoires, puis des matières premières susceptibles d'être utilisées dans le système industriel à l'hexagone, élargissant de ce fait le pouvoir de la métropole (capitale de l'Empire). À cet égard, il est important de noter que l'industrialisation, la croissance démographique expérimentée pendant le XIX^e siècle par les pays européens, parmi lesquels la France, puis les progrès dans les moyens de transport, ont à leur tour favorisé la démarche colonialiste. Ces modifications rapprochent physiquement les territoires « outre-hexagonaux » qui apparaissent, autant comme échappatoire pour les esprits aventuriers et/ou romantiques à la recherche de mystère, de couleurs et spectacles excitants, car lassés de la monotonie et du familier (Levin, 1986 : 271), que comme une opportunité de faire fortune.

La consolidation du nouveau système de production, voire système économique, suppose l'implantation d'un réseau industriel dont la survie passe, tel que relevé par F. W. J. Hemmings (1993) pour le cas du théâtre, par trois piliers fondamentaux. D'une part, l'existence d'un marché de consommateurs stable, ayant des perspectives de grandir. D'autre part, la disponibilité, aussi bien des matières, que de la main d'œuvre nécessaire pour donner réponse à la demande de production. Finalement, pour parler d'une industrie, des producteurs sont également nécessaires. En ce sens, la consolidation de la société bourgeoise, la généralisation des loisirs et de leur accessibilité – qui atteint finalement les classes populaires – assurent un marché consommateur de produits comme les spectacles zooscénographiques et jardins zoologiques qui se nourrissent principalement d'animaux exotiques. Ces derniers bénéficient, nous l'avons vu, de la vogue de l'exotisme, notamment par influence du mouvement romantique, mais aussi comme réaction au processus d'aliénation dans lequel se trouve alors enraciné l'homme industriel. L'implantation d'une administration coloniale intègre définitivement les colonies dans un système impérial commun dans lequel elles remplissent le rôle de fournisseuses de biens, parmi lesquels les bêtes sauvages. Les consommateurs et les animaux étant assurés, le nombre de personnes qui conçoivent l'animal en termes économiques, ce dernier apparaissant comme une niche de marché à exploiter, augmente exponentiellement.

La popularisation d'espèces étrangères s'avère alors une vraie opportunité commerciale comme le prouvent les figures de Carl et Wilhelm Hagenbeck. Ces entrepreneurs, qui suivent le chemin de leur père Claus Gottfried, construisent leur réputation dans le vieux continent grâce à la commercialisation et la spectacularisation d'animaux sauvages. Connu comme l'un des principaux fournisseurs de bêtes 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 samis. 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 par ailleurs dans un grand nombre de parcs zoologiques actuels, dont celui de Paris ou celui de Valencia (Espagne). Soulignons que la disparition des barreaux permet l'illusion de voir l'animal dans un milieu qui leur est supposé naturel. Ceci est à son tour à connecter avec la conception de mise en scène ou d'exhibition de la nature qui devient ainsi un tableau vivant. Comme il a été auparavant signalé, cette idée de tableau évoque, autant l'espace du muséum et/ou du cabinet de curiosités, que le genre théâtral lui-même qui, dès le XVIII^e siècle, inclut de la main de Diderot la notion de « tableau vivant », récurrente dans les spectacles zooscénographiques de la première moitié du XIX^e siècle.

Aux marchands d'animaux comme Hagenbeck, il faut aussi ajouter dompteurs (parmi lesquels le français Henri Martin), dresseurs et autres personnes chargées de leur capture, transport, apprivoisement et maintien, ainsi que les vétérinaires qui, avec la création en 1762 de l'École Vétérinaire de Claude Bourgelat, se substituent à la figure de l'expert, la clinique vétérinaire atteignant alors le degré de science (Raulff, 2018). Par ailleurs, les jardins zoologiques profitent directement de l'exhibition d'animaux, certains bien plus attrayants que d'autres, ce qui garantit l'assistance de visiteurs ou, en termes économiques, assure leurs recettes. Ces jardins ne sont plus (uniquement) des espaces scientifiques, mais bien des entreprises gérées en accord avec l'idée de bénéfice monétaire. L'animal devient donc au XIX^e siècle un vrai enjeu économique articulant des échanges commerciaux multiples et multilatéraux entre la France et les colonies. Il promeut, par ailleurs, le surgissement de professions directement connectées avec lui ; entrepreneurs, dompteurs ou vétérinaires subsistant grâce à l'animal. Sur ce point, il est nécessaire de souligner que la prise en considération des bêtes sauvages, et par extension de l'animal non-humain, en tant que bien ou possession met en lumière la réification à laquelle il était souvent assujéti. Il cesse ainsi d'être vu en tant qu'un être et devient un objet ou bien¹², rejoignant de ce fait, tel que relevé par Fanny Dupas (2005 : 13), le statut juridique de non-sujet de droit que les codes civil, pénal et rural lui accordent, au moins, durant toute la première moitié du XIX^e siècle¹³.

¹² Pour voir le processus d'objectification de l'animal sauvage dans les zoologiques, ainsi que la valeur économique qu'il en revêt, voir Estebanez (2014).

¹³ La première loi de protection contre les mauvais traitements envers les animaux est approuvée en 1850, sous le nom de « loi Grammont ». Cependant, la répression de la violence publique infligée aux animaux est encore conçue comme mesure préventive pour les humains, et plus particulièrement, pour les classes populaires qui, exclues du savoir et de la culture que les élites possèdent, peuvent reproduire ces comportements mais, cette fois, contre leurs propres congénères. L'animal ne sera reconnu explici-

Plus largement, cette valeur monétaire de l'animal sauvage est aussi repérable dans l'industrie manufacturière florissante autour des acteurs quadrupèdes exhibés dans les représentations zooscénographiques plus haut évoquées, notamment celles du boulevard du Temple. À cet égard, le caractère industriel s'étend au-delà de la figure de l'animal vivant en soi-même, c'est-à-dire de l'animal sauvage compris comme produit de consommation, et atteint aussi la création de marchandises qui, dans un premier temps, dérivent de leur succès sur les planches. Notons à cet effet, en écho avec Pierre-Henri Biger (2013), que la prolifération de produits, tels les éventails, émerge en moyen de médiatisation littéraire ou, autrement dit, en stratégie de propagation des œuvres théâtrales alors en vogue. Ceci montre que, non seulement l'animal était en train de générer un réseau commercial grandissant autour de lui, mais que l'art dramatique lui-même se trouvait au XIX^e siècle en pleine conversion en une industrie à part entière. Ainsi, ces produits sont un moyen de promouvoir et d'accroître la popularité des pièces animalières et de leurs protagonistes, et par extension, celle des établissements dans lesquels ils se produisent, voire des dompteurs, dresseurs et autres propriétaires auxquels les acteurs quadrupèdes sont associés.

Les éventails, pipes, chapeaux et robes « à la Jocko¹⁴ » s'inscrivent dans cette ligne d'objets surgis à la lueur du succès des pièces théâtrales mettant en scène des animaux. Il est également possible de souligner les dessins qui présentent des dompteurs comme Isaac Van Amburgh¹⁵ ou le français Henri Martin, celui-ci apparaissant généralement entouré de ses principaux fauves, parmi lesquels le lion Néron ou le tigre Atyr. Le cas d'Henri Martin reste spécialement emblématique puisqu'il sera immortalisé, non seulement sur un support papier, mais aussi dans des éventails ou dans des figurines de porcelaine¹⁶. Par ailleurs, suivant Jamie James (2016 : 77), son lion Néron inspirera Raden Saleh dans la peinture *Wounded Lion* ou *Lion blessé* (c.1838), actuellement exposée dans la National Gallery de Singapour. Fasciné par un

tement comme « être sensible » par la législation française qu'en 1976, puis en 2015 comme « être vivant doué de sensibilité » dans le code civil.

¹⁴ Le nom vient du personnage principal du drame à grand spectacle *Jocko ou le singe du Brésil* (1825) donné à la Porte Saint-Martin. Le protagoniste, un singe de l'espèce des orang-outans, est représenté par l'acrobate Charles-François Mazurier, le spectacle étant un succès immédiat en France, mais aussi en Grande Bretagne ou en Espagne où il sera traduit, puis mis en scène.

¹⁵ Le British Museum et le National Portrait Gallery, à Londres, possèdent, parmi leurs collections, des gravures et lithographies présentant le portrait de Van Amburgh, ainsi que certains des numéros qu'il exécutait dans les théâtres parisiens, et plus largement européens, où il se produisait. Quelques-uns de ces dessins peuvent être consultés dans les sites webs desdites institutions.

¹⁶ Un éventail présentant trois scènes différentes a été vendu aux enchères à la maison Drouot. Divisé en trois parties, l'éventail offre au centre une image d'Henri Martin allongé avec deux de ses fauves, le lion Néron et le tigre du Bengale Atyr (ou Atir, la graphie variant en fonction de la source consultée). Dans les parties gauche et droite sont reproduites des scènes de domptages d'une lionne et d'une hyène respectivement.

animal qu'il voyait pour la première fois, Saleh réalisera la peinture après avoir assisté à la représentation du spectacle *Les Lions de Mysore* (1831) au théâtre du Cirque Olympique. De plus, il convient ici de rappeler que le XIX^e siècle, notamment à partir de la seconde moitié, connaît l'essor de l'art animalier avec des peintres comme la française Rosa Bonheur, cette dernière possédant une ménagerie privée qui lui permet de côtoyer, voire de cohabiter avec les modèles qu'elle reproduit après dans ses tableaux. L'animal devient ainsi matière – dans le sens étymologique du terme – de création artistique et manufacturière, étant en conséquence pleinement intégré dans les mouvements et dynamiques d'ordre économique.

Finalement, les bêtes sauvages présentées sur les planches sont aussi l'objet d'estampes et lithographies qui reprennent différentes scènes des pièces théâtrales dans lesquelles elles apparaissent, comme dans le cas de *Les Éléphants de la pagode* (1845)¹⁷ ou *L'Éléphant du roi de Siam* (1829). Prenons l'exemple de ce dernier spectacle qui connaît deux reprises : la première en 1829 et la seconde en 1861. *L'Éléphant du roi de Siam* compte un recueil, composé d'un total de six estampes¹⁸, attribué aux lithographes Fauconnier et Jean Georges Frey puis édité par Osterwald aîné, Rittner & Goupil et Hautecoeur-Martinet en 1829, donc l'année même du début de la représentation. Lors de la reprise, c'est-à-dire en 1861, le spectacle, mais surtout l'éléphant qui remplit un des rôles principaux et donne le titre à la pièce, est de nouveau évoqué dans une lithographie reprenant une des scènes emblématiques de l'œuvre : la mise à table de l'animal. L'estampe est cette fois réalisée par le graveur Stock pour le journal *Le courrier de Paris*¹⁹. Cependant, parmi les dessins pouvant être cités, le plus intéressant est certainement l'estampe publiée à l'occasion de la première mise en scène de 1829 dans les *Annales dramatiques* (1829) et qui reprend explicitement la figure de Mlle Djeck. Cette « éléphant femelle », tel que précisé dans l'original, est qualifiée de « 1^{er} sujet du théâtre du Cirque Olympique [dans] le rôle de l'Éléphant du Roi de Siam »²⁰. Ce qui reste remarquable c'est que dans ce cas concret le support artistique de l'image focalise d'avantage l'individualité de l'animal que l'ouvrage dramatique. Il met ainsi en lumière que la publicité que les lithographies, gravures, figurines, peintures ou éventails supposent au XIX^e siècle s'intéresse également à l'être, à l'animal *per se*. Dépassant l'effacement que la catégorie d'espèce voue

¹⁷ La pièce théâtrale est représentée pour la première fois en 1845 au Cirque Olympique. Une estampe, dont l'auteur est le lithographe et dessinateur Alexandre Lacauchie, apparaît cette même année dans le recueil *Galerie dramatique* évoquant le déjeuner des éléphants, scène qui correspond au deuxième acte de l'œuvre. La lithographie est disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10541201t>.

¹⁸ Le recueil se trouve actuellement disponible dans le site web de la Bibliothèque Nationale de France, les estampes étant accessibles de manière individuelle et en noir et blanc. Elles sont également retrouvables dans le site du Musée de Carnavalet, où les lithographies en couleur peuvent être consultées, de même que la une de l'ensemble et l'explication des différentes scènes représentées.

¹⁹ Pour voir ladite lithographie, consulter : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437441c>.

²⁰ Pour consulter l'estampe, voir : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437440z>.

aux animaux, tel dans le cas des jardins zoologiques où ils sont majoritairement vus à l'intérieur du groupe, ces exemples prouvent que la singularité de chaque individu-animal est aussi à prendre en compte. Ils deviennent ainsi « 1^{ers} sujets », donc actants de plein droit dans la construction de l'histoire théâtrale, et par extension, de l'Histoire tout court.

4. En guise de conclusion

En accord avec ce qui vient d'être exposé, nous pouvons conclure que l'animal trouve une place prépondérante dans la naissance, mise en place et évolution de l'empire français, et plus largement de l'histoire de la France dix-neuviémiste. Parcourir de nouveau les chemins avant transités par les animaux exotiques et, en termes derridiens, suivre leur trace, permet de reconstruire les liens historiques, mais aussi économiques, politiques et symboliques au cœur desquels se trouve une présence animale à l'égard de laquelle l'histoire peut être relue. Ainsi, l'utilisation de l'animal exotique comme cadeau entre les monarques et/ou empereurs montre la valeur politique de laquelle il était revêtu, usage que le XIX^e siècle hérite de périodes précédentes. Les bêtes sauvages, nous l'avons vu, apparaissent alors comme le moyen de créer, de renforcer ou de restaurer des rapports entre monarchies, et par extension, entre les territoires que ces gouverneurs représentent. Par ailleurs, cette approche à l'animal dans son versant politique met en lumière les changements et bouleversements subis par la nation française, tout au long du XIX^e siècle. Des institutions comme les jardins zoologiques et aquariums que les administrations publiques, état et municipalité principalement, prennent en charge, émergent en symbole des transformations sociales alors en cours. La constitution de la France en un État-nation, se soutenant sur une identité et une histoire nationales fortement marquées par des principes hérités de la Révolution, promeut un courant collectiviste que les tarifs réduits, voire la gratuité de certains zoologiques, exemplifient de manière emblématique. La superposition de missions diplomatiques avec l'approvisionnement des jardins ou de collections privées de nouveaux animaux exogènes prouvant à quel point ces derniers se constituent en agents d'un empire qu'ils aident à créer, mais aussi à (re)présenter pour l'ensemble de la société française. L'animal est ainsi un moyen de rapprocher et d'appréhender un espace, une nature, voire une réalité impériale, aux contours autrement éphémères et intangibles. En tant que signe sémiotique, l'animal est aussi l'occasion de montrer, dans un premier temps, la puissance du roi, après l'avènement de la modernité, celle de la nation puis de l'empire sur l'altérité, que ce soit d'ordre géographique, ethnique ou d'espèce.

En ce sens, l'analyse de la symbolique associée aux bêtes sauvages dans le cadre des représentations et spectacles zooscénographiques confirme qu'elles doivent être considérées en signes porteurs de signification. Requis sur les planches ou dans la piste de cirque, l'animal exogène s'avère être la métaphore vivante d'une notion

d'exotisme que l'idéologie impérialiste, le mouvement romantique et l'entreprise coloniale répandent au XIX^e siècle en France. En conséquence, les animaux que le boulevard du Temple accueille, mais aussi ces autres que les cirques et zoologiques (re)contextualisent dans leurs différentes enceintes, s'affirment comme témoignages des goûts et préférences esthétiques d'une société déterminée. Leur étude est donc indispensable pour comprendre les raisons, de même que les événements, aux origines de ces nouveaux produits spectaculaires qui situent l'animal exotique au centre de leur dramaturgie. Par ailleurs, puisque produits artistiques destinés à la consommation plus ou moins massive, les représentations animalières, ainsi que les jardins zoologiques et aquariums, participent de la construction symbolique de l'empire. Finalement, il est possible d'affirmer que la consolidation des divers formats de mise en scène de l'animal exotique sus-cités prouvent la mise en place d'une industrie réelle et efficace d'importation d'animaux qui sont, en définitive, leurs principales attractions (Tait, 2016). Ces animaux sont importés des colonies et transportés jusqu'aux métropoles européennes, un échange qui aura aussi lieu entre les colonies elles-mêmes. L'estimation monétaire des bêtes sauvages, avec l'exemple des lithographies, gravures, éventails et autres produits manufacturiers, souligne, aussi bien la réification à laquelle est soumis l'animal exotique que l'extension de sa valeur commerciale qui prend des formes multiples et variées. Finalement, l'apparition de professions en rapport direct avec les animaux confirme qu'ils sont pris dans une chaîne de transactions économiques emblématique du XIX^e siècle (Tait, 2016 : XIII), celle-ci s'étendant au-delà de leur être.

L'analyse réalisée à partir de ces trois axes différents a finalement montré la perméabilité entre les aspects abordés, les uns ayant des conséquences directes et évidentes sur les autres, la réciprocité étant une caractéristique indubitablement clé. Les liens doivent donc être pris de manière globale, l'animal émergeant comme un vecteur multidirectionnel capable de relever les dynamiques qui ont construit l'espace et l'histoire de la France impériale du XIX^e siècle. En conséquence, il semble nécessaire de tirer de l'oubli l'empreinte animale d'une histoire qui fut édifiée par la participation de l'animal humain, mais aussi de l'animal non-humain car, comme il a été montré, Hanno, Zafara ou Mlle. Djeck sont, au même titre que Saint-Hilaire, Napoléon III ou Henri Martin, des acteurs au cœur des échanges qui ont forgé l'histoire française.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALDRICH, Robert (2005) : *Vestiges of the Colonial Empire in France. Monuments, Museums and Colonial Memories*. Londres, Palgrave Macmillan UK.

- ARAGON, Santiago (2005) : « Le rayonnement international de la Société zoologique d'acclimatation: Participation de l'Espagne entre 1854 et 1861 ». *Revue d'histoire des sciences*, 58/1, 169-206. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_2005_num_58_1_2242.
- BARATAY, Éric (2002) : « Le frisson sauvage : les zoos comme mise en scène de la curiosité », in N. Bancel *et al.* (dir.), *Zoos humains*. Paris, La Découverte, 31-37.
- BARATAY, Éric (2003) : « Le zoo, lieu politique, XVI^e-XX^e siècles », in Paul Bacot *et al.*, *L'animal en politique*. Paris, L'Harmattan, 15-36.
- BARATAY, Éric (2006) : « Ramenez-les vivants ! De la savane au zoo ». *Le bestiaire des voyageurs*, 13 (n^o spécial : *Chemins d'étoiles*), 82-89. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00624301>.
- BARATAY, Éric (2009) : « La visite au zoo. Regards sur l'animal captif, 1793-1950 », in Stéphane Frioux & Émilie-Anne Pépy (dir.), *L'animal sauvage entre nuisance et patrioisme. France, XVI^e-XXI^e siècle*. Lyon, ENS Éditions.
- BARATAY, Éric (2012) : *Le point de vue animal : une autre version de l'histoire*. Paris, Éditions du Seuil.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (2009) : *Encyclopédie des arts du cirque. Boule de Siam, pantomime nautique*. Affiche d'après un dessin de Pal (1855-1942), imprimée par Paul Dupont (Paris). Éditions multimédias. Disponible sur : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_3087.htm.
- BIGER, Pierre-Henri (2013) : « L'éventail, moyen de propagation des œuvres littéraires ou théâtrales », in F. Boulerie (éd.), *La Médiation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*. Tübingen, Narr Verlag, 277-292.
- BUQUET, Thierry (2013) : « Les animaux exotiques dans les ménageries médiévales », in J. Toussaint (éd.), *Fabuleuses histoires des bêtes et des hommes*. Namur, Trema-Société Archéologique de Namur, 97-121. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00905429>.
- COWIE, Helen (2014) : « Elephants, Education and Entertainment. Travelling Menageries in Nineteenth-Century Britain ». *Journal of the History Collection*, 1/25, 103-117.
- DÉSILE, Patrick (2011) : « “Cet opéra de l'œil”. Les pantomimes des cirques parisiens au XIX^e siècle ». *Memento hors les murs*, 4, 2-13. Disponible sur : http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/02/memento4_histoiresdecirque.pdf.
- DUPAS, Fanny (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 d'exercice en Vétérinaire sous la direction de Dominique-Pierre Picavet. Toulouse, Université Toulouse 3 Paul-Sabatier. Disponible sur : https://oatao.univ-toulouse.fr/1277/1/debouch_1277.pdf.
- ESTEBANEZ, Jean (2014) : « Des animaux-objets ? ». *Géographie et cultures*, 91-92, 125-152. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/gc/3364>.
- GAUTHIER, Lionel (2008) : « L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé ». *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148, 47-64.

- GRANT, Teresa, Ignacio RAMOS-GAY & Claudia ALONSO RECARTE (2018) : « Introduction: Real Animal on the Stage ». *Studies in Theatre and Performance*, 38/2, 103-112.
- HEMMINGS, Frederic William John (1993) : *The Theatre Industry in Nineteenth-century France*. Cambridge, Cambridge University Press.
- JAMES, Jamie (2016) : *The Glamour of Strangeness: Artists and the Last Age of the Exotic*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- KALOF, Linda (2007) : *Looking at Animals in Human History*. Londres, Reaktion Books.
- LAJOINIE DOMÍNGUEZ, María Teresa (2018) : *Zootextualité et zooscénographie : l'animal dans le théâtre de boulevard au XIX^e siècle (1800-1862)*. Thèse de Doctorat sous la direction de Ignacio Ramos Gay. València, Universitat de València.
- LA REVUE DE PARIS : *journal critique, politique et littéraire*. Tome VIII, Paris, Imprimerie de H. Fournier et Cie. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5805-224k>.
- LEPEC, Charles-Antoine *et al.* (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.
- LEVIN, Harry (1986) : *The Gates of the Horn. A Study of Five French Realists*. New York, Oxford University Press.
- LORENZI, Camille (2009) : « L'engouement pour l'aquarium en France (1855-1870) ». *Sociétés & Représentations*, 2/28, 253-271. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2009-2-page-253.htm>.
- LOSANO, Antonia (2017) : « Performing Animals/Performing Humanity », in L. Mazzeno & R. Morrison (ed.), *Animals in Victorian Literature and Culture*. Londres, Palgrave Macmillan, 129-146.
- MANCERON, Gilles (2003) : *Marianne et les colonies. Une introduction à l'histoire coloniale de la France. Texte inédit*. Paris, La Découverte/Poche.
- MARTIN, Isabelle (2007) : *L'animal sur les planches au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion.
- MARTÍNEZ, Ariane (2002) : « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales ». *L'Annuaire théâtral*, 32, 12-21. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041501ar>.
- MILTENBERGER, Scott A. (2013) : « Viewing the Athrozootic City: Humans, Domesticated Animals, and the Making of Early Nineteenth-Century New York », in Susan Nance (ed.), *The Historical Animal*. Syracuse – New York, Syracuse University Press, 23-38.
- ORTIZ, Renato (1995) : « Cultura, modernidad e identidades ». *Nueva Sociedad*, 137, 17-23.
- RAULFF, Ulrich (2018) : *Adiós al caballo. Historia de una separación*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Taurus.
- RIDLEY, Glynis (2005) : *Clara's Grand Tour: Travels with a Rhinoceros in Eighteenth-Century Europe*. New York, Grove Press.
- SAID, Edward W. (1980) : *Orientalism*. Londres et Henley, Routledge & Kegan Paul.

- SNIGUROWITCZ, Diana (1999) : « Sex, Simians and Spectacle in Nineteenth-Century France ; Or How to Tell a ‘Man’ from a Monkey ». *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d’histoire*, XXXIV, 51-81.
- SORIAU, Étienne (1998) : *Diccionario Akal de Estética*. Traduction d’Ismael Grasa Adé *et al.* Révision de l’édition espagnole par Fernando Castro. Madrid, Akal
- TAIT, Peta (2016) : *Fighting Nature: Travelling Menageries, Animal Acts and War Shows*. Sydney, Sydney University Press.
- WILD, Nicole (2010) : « Un nouveau cirque à Paris en 1852 : pour quoi faire ? », in Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, 378-396.