

**L'animal sur les tréteaux forains au siècle des Lumières :
émergence d'une sensibilité consciente
dans *La Mort du bœuf gras* de Taconet**

Ane FERNÁNDEZ SAN MARTÍN

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

anefernandez95@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-9322-107X>

Resumen

Este estudio analiza el alcance de la zootextualidad y la zoescenografía en las representaciones dramáticas de feria y de bulevar durante el Siglo de las Luces. A partir de la tragedia cómica *La Mort du bœuf gras* de Toussaint-Gaspard Taconet, conocido como «el Molière del bulevar», proponemos explorar la polifonía de la metáfora animal, a través de la figura del buey y otros ejemplos coetáneos como los *animaux savants*, planteando una reflexión sobre cómo el teatro popular puede ser considerado un vector de toma de conciencia emergente de la alteridad, en un periodo donde los cuestionamientos sobre el ser humano y, por extensión, sobre los animales, resultan fundamentales.

Palabras clave: zootextualidad, espacios de representación, alteridad

Résumé

Cette étude analyse la portée zootextuelle et zooscénographique dans la représentation dramaturgique foraine et boulevardière au siècle des Lumières. S'appuyant sur la tragédie comique *La Mort du bœuf gras* de Toussaint-Gaspard Taconet, surnommé jadis « le Molière du boulevard », nous cherchons à explorer la richesse polyphonique de la métaphore animalière à travers la figure du bœuf et d'autres exemples de cette période tels que les animaux savants, invitant à une réflexion sur la manière dont le théâtre populaire peut constituer un des vecteurs de la prise de conscience, alors émergente, de l'altérité. Cette réflexion s'inscrit dans une période où les questionnements sur la nature de l'Homme et, par extension, de l'animal, deviennent fondamentaux.

Mots clés : zootextualité, espaces de représentation, altérité

Abstract

This study analyses the significance of zootextuality and zoescenography in drama representations of Parisians fairs and boulevards during the Enlightenment. Drawing on the comic tragedy *La Mort du bœuf gras* by Toussaint-Gaspard Taconet, known as «the Molière of the boulevard», we propose to explore the polyphony of the animal metaphor through the

* Artículo recibido el 25/11/2024, aceptado el 10/03/2025.

figure of the ox and other contemporary examples such as the *animaux savants*. This invites reflection on how popular theatre can be seen as a vector for an emerging awareness of alterity, at a time when questions about human nature and, by extension, animals, are becoming fundamental.

Keywords: zootextuality, spaces of representation, alterity

1. Introduction

Entre raison et tradition populaire, le XVIII^e siècle se distingue comme une période historique inédite. Les profondes mutations sociales trouvent un écho dans la littérature, forme d'expression reflétant la diversité des pensées et des mœurs de son époque. Le goût pour l'esthétique baroque, prédominant au siècle précédent, contraste avec les nouveaux courants et les idées innovatrices qui se répandent à travers l'Europe. La théâtromanie, qui imprègne alors la vie artistique parisienne, stimule l'activité dramaturgique et apporte au spectacle une richesse et une diversité exceptionnelles. En dehors du cadre institutionnel et des scènes officielles, le théâtre populaire des Foires et des Boulevards connaît un essor inégalé dans les faubourgs, suscitant un vif engouement auprès d'un public hétérogène issu de toutes les classes sociales :

Dans ce lieu de pur divertissement au sens pascalien du terme, lieu fantasmatique des avatars du désir, où charlatans, maquereelles, mauvais garçons et prostituées côtoient les « personnes de qualité », venues goûter le frisson que donne la promiscuité de la « canaille », où l'observance des règles sociales menace à chaque carrefour de voler en éclats (Lurcel, 1983 : 7).

Dans cette période prolifique d'émulation artistique, il existe un lien indéniable entre le théâtre et le tissu social qui lui est associé. Claude Roy (1947 : 124), dans son ouvrage *Lire Marivaux*, souligne le corporatisme ainsi que la fonction collective et sociétale du théâtre au siècle des Lumières :

Le théâtre au XVIII^e siècle n'était qu'un épisode de cette conversation infinie, la vie sociale. Jamais une époque ne réalisa si parfaitement une certaine forme du plaisir dramatique qui, s'éloignant de ses origines religieuses et culturelles, et de la notion de cérémonie, devient dialogue, échange, conversation entre les auteurs et le public, les comédiens et le parterre (Roy, 1947 : 124).

Un tel contexte artistique et social stimule l'effervescence dramaturgique, l'inscrivant dans une dynamique de mutation perpétuelle, où se tisse une trame complexe de réalités entrecroisées (Aguilà, 1992). Cette vitalité trouve un écho dans les principes fondamentaux du théâtre populaire, où la participation des animaux aux représentations revêt un caractère essentiel. En effet, la zooscénographie des foires, tout comme la zootextualité, occupe une place centrale dans une création artistique et sociale qui

cherche à éveiller une sensibilité particulière à travers l'usage du *topos* animal. Cette présence du monde animal ne se limite pas aux foires, mais s'ancre également dans l'univers carnavalesque, auquel elle est profondément liée. Ainsi, le théâtre de Foire et de Boulevard s'intègre naturellement dans la tradition du Carnaval, où la mise en scène animalière, omniprésente dans les festivités et les rites païens, constitue une source d'inspiration majeure pour les spectacles populaires (Martin, 2002).

Cette contribution vise à analyser la présence animalière sur les tréteaux forains et boulevardiers comme un vecteur de l'éveil d'une sensibilité éclairée qui s'opère au tournant des Lumières ; non seulement sous un angle humaniste, mais également à partir d'une perspective plus largement « humanimale » (Segarra, 2022). Pour ce faire, nous proposons de (re)découvrir, à travers une approche esthétique, littéraire et axiologique, l'un des ouvrages phares de la dramaturgie foraine du XVIII^e siècle, ayant sans doute contribué au succès incontestable du théâtre de Nicolet : *La Mort du bœuf gras*, tragédie comique de Toussaint-Gaspard Taconet. Publiée en 1767 et représentée pour la première fois à la Foire de St Germain, cette œuvre s'articule autour de la festivité du Bœuf Gras, un animal hautement symbolique qui peuplait autrefois le carnaval parisien ainsi que celui de nombreuses villes de province. Dès l'instant inaugural de la scène, le destin tragique de cet animal est irrévocablement scellé : les bouchers et les marchands se livrent à un affrontement où les premiers, conduits par Monsieur Merlin à la tête d'un cortège macabre, plaident en faveur de sa mise à mort, tandis que les seconds, représentés par Monsieur Poissy, se posent en ardents défenseurs de la vie, tant humaine qu'animale. Ce cadre dramaturgique nous offre l'opportunité d'explorer la zootextualité théâtrale et, par conséquent, la zooscénographie, à travers diverses perspectives, tout en mettant en lumière le rôle de l'animal dans l'œuvre de Taconet qui devient élément catalyseur d'une conscience populaire naissante. Cette dynamique textuelle constitue une actualisation du *topos* classique que nous tenterons d'élucider sous le prisme de la raison hégémonique, où l'animal humain se révèle, paradoxalement, plus sauvage et plus cruel que l'animal non humain.

2. Espaces de représentation, restrictions et présence animalière sur les tréteaux forains et boulevardiers

Sous le règne de Louis XV, la société française se distingue par la prolifération d'espaces dédiés à la représentation théâtrale et par une diversification des genres dramatiques, témoignant ainsi d'un véritable engouement pour l'art scénique. Cependant, l'essor du théâtre populaire, en concurrence avec les productions de la Comédie-Française et d'autres scènes officielles, ne s'opère pas sans difficulté. Les auteurs et comédiens subventionnés revendiquent des privilèges ainsi que l'imposition de restrictions à l'égard des spectacles forains qui se déroulent à l'écart des salles officielles (Rubellin, 2005).

Tout au long du premier tiers du siècle, la censure institutionnelle et les interdictions se multiplient, conduisant les artistes de la foire à faire preuve de ténacité, mais surtout d'une capacité extraordinaire d'adaptation et d'ingéniosité pour pallier les

contraintes imposées par les autorités (Albert, 1900). L'espace forain développe un instinct de survie singulier, nourri par l'émergence de langages alternatifs et d'expressions parathéâtrales astucieuses, offrant une expérience qui élève le spectateur vers une dimension métathéâtrale. Selon Dominique Lurcel (2014 :12) le sort des représentations théâtrales à la foire est désormais entravé dès ses débuts :

Le destin du théâtre de la Foire est donc scellé dès sa naissance : toute son existence, celui-ci aura à se confronter aux monopoles de la censure. Pour survivre, face aux menaces multiples dont il sera l'objet, il lui faudra puiser en lui-même des trésors de ruse, de souplesse et d'invention.

En février 1699, deux arrêtés de police, renouvelés en juin 1702, interdisent aux forains de représenter toute comédie ou farce. Dès 1703, la censure les empêche de présenter des pièces dans leur intégralité, seules les « scènes détachées » leur restent autorisées. Cependant, les commissaires constatent rapidement que ces scènes présentent des liens évidents entre elles, ce qui conduit à de nouvelles mesures en 1704. À partir de 1705, une censure préventive est instaurée et confiée au lieutenant général de police, qui examine les pièces avant leur représentation et élargit son champ d'action à toutes les œuvres imprimées. Le 22 février 1707, suite à l'intervention de la Comédie-Française, un arrêt de la Cour interdit aux forains tout usage de dialogue. Le recours au monologue s'installe alors rapidement, bien que celui-ci soit conçu de manière souple, comme en témoigne un procès-verbal dressé le soir du 30 août 1707 par un commissaire :

Ayant pris place dans une loge, nous avons observé qu'après que les marionnettes ont été jouées sur le théâtre, il a paru un Scaramouche et plusieurs acteurs au nombre de sept, qui ont représenté une comédie en trois actes ayant pour titre *Scaramouche pédant scrupuleux*. Que presque à toutes les scènes, l'acteur qui avait parlé se retirait dans la coulisse et revenait dans l'instant sur le théâtre, où l'acteur qui était resté parlait à son tour, et formait ainsi une espèce de dialogue. Que les mêmes acteurs se parlaient et répondaient dans les coulisses, et que d'autres fois l'acteur répétait tout haut ce que son camarade lui avait dit tout bas (Parfaict, 1743 : 63).

En 1709, alors que même les monologues sont frappés d'interdiction, émergent les comédies muettes et les comédies à écriteaux. Dans les premières, la parole s'anéantit, laissant place à une accentuation de l'aspect sémiotique et au renforcement des éléments parathéâtraux. Dans les secondes, la parole est remplacée par la dimension textuelle, à travers des panneaux suspendus en toile roulée, composés de grands caractères qui défilent au plafond de la salle (Mazzoleni, 2020). Entre 1703 et 1710, dans le but de faire prévaloir la loi, la violence et les sanctions institutionnelles deviennent d'autant plus fréquentes : « les loges seront plus d'une fois détruites à la hache, et les comédiens

se retrouveront parfois dans un “cul-de-bas-fosse”. Mais les entrepreneurs forains vont s’opposer à cette violence de l’État » (Lurcel, 2014 : 15).

Malgré les restrictions imposées et la répression exercée par les autorités, le théâtre de Foire, suivi ultérieurement par celui de Boulevard, s’affirme comme un espace d’émulation créative et artistique d’une grande prolifération. Cet espace se distingue par son caractère transversal, favorisant l’hybridité et l’expression d’activités hétérogènes. La marge réunit des formes artistiques variées qui, ne trouvant pas leur place dans les programmes officiels, s’épanouissent sur ces tréteaux initialement périphériques dont la popularité ne cesse de croître au cours de la période des Lumières. Les entrepreneurs forains parviennent à réaliser d’importantes recettes grâce à des spectacles à la fois comiques et diversifiés (Viala, 2017). Un public hétérogène, issu de toutes les couches sociales, prend un immense plaisir à « s’encanailler » à la foire, où l’admiration théâtrale attire une foule avide de divertissements en rupture avec la norme établie (Lagrave, 1972).

L’usage de procédés scéniques novateurs et efficaces contribue au caractère distinctif du théâtre populaire. En effet, la singularité et l’originalité des spectacles forains constituent sans doute les deux piliers essentiels qui ont assuré la pérennité de ce théâtre. Initialement marginal, celui-ci évolue progressivement vers la consécration de l’art boulevardier, se réinventant sans cesse pour s’adapter aux transformations sociales et artistiques de cette époque. C’est précisément de cette marginalité que le théâtre forain et boulevardier, puise sa grandeur. Les adversités et l’exclusion de la sphère dramaturgique institutionnelle ne font que renforcer ce théâtre alternatif, lequel, par ses réinventions incessantes, passe d’une position périphérique à un rôle central dans la vie artistique des Lumières. À mesure que l’infrastructure matérielle et logistique de la foire se développe, celle-ci se sédentarise et se consolide progressivement, passant d’un espace temporaire et éphémère à une institution plus stable et durable. Les représentations, initialement présentées en plein air dans des « loges », évoluent progressivement vers de véritables salles de spectacle, à l’instar de l’Opéra-Comique, érigé sous l’impulsion de Jean Monnet en 1752, à l’occasion de la Foire Saint-Laurent (Cucuel, 1913). Toutefois, cette transformation structurelle, bien qu’importante, ne suffit pas à garantir à elle seule la survie de ce théâtre alternatif. C’est avant tout grâce au soutien indéfectible d’un public¹ passionné par des pièces qui se trouvent à la marge des codes hégémoniques que le théâtre forain parvient à assurer sa pérennité :

¹ À la Foire Saint-Germain comme à la Foire Saint-Laurent les entrepreneurs tirent parti de l’expulsion des comédiens italiens en 1697 et, dès 1711, parviennent à attirer le même public que la Comédie-Française. Ils alignent alors le prix de leurs entrées sur celui de cette dernière et établissent un répertoire prestigieux, avec des œuvres d’auteurs tels que Lesage, Piron, Favart et Panard, entre autres. Ainsi, la foule populaire se mêle progressivement à un auditoire aisé, animé de velléités populistes (Rubellin, 2022).

Le monde de la « bâtardise » joue avant tout sur le visuel et le rire, saisonnier de foire en foire, sans subventions, sans salles officielles, le plus souvent sans le relais de la librairie. Seul le succès de la pièce assure sa relative pérennité, sa publication éventuelle ne reproduisant qu'un texte expurgé pour satisfaire la censure royale (Bourdin, 2004 : 201).

Les principales foires de la capitale, telles que celles de Saint-Germain², de Saint-Laurent³ et de Saint-Ovide⁴, constituent des lieux privilégiés pour la représentation théâtrale, animée par un esprit populaire et un ton poissard qui imprègnent les loges (Fournel, 1887). Dans ce cadre, le *topos* animal apparaît tantôt comme un élément inhérent au paysage, tantôt comme un objet littéraire et artistique. Dans *Séjour de Paris*, Joachim Christoph Nemeitz (1727 : 169-170), propose un portrait détaillé des principales foires parisiennes à l'aube du siècle des Lumières :

Il y a tous les ans deux grandes foires à Paris : celle de Saint-Laurent et celle de Saint-Germain. La première ouvre au commencement d'août et tire son nom à la fois du saint fêté dans ce mois et du lieu où elle se tient qui s'appelle le faubourg de Saint-Laurent. Les boutiques y sont disposées en forme de rues. Derrière ces boutiques, surtout derrière celles des traiteurs et derrière les cafés, il y a des jardins avec des jolies maisons de plaisance où l'on se repose et où, lorsqu'il fait chaud, on se rafraîchit en buvant toutes sortes de liqueurs. Dans cette foire qui dure six semaines et quelque fois plus, on voit surtout des campagnards et des gens qui demeurent aux environs. Elle n'est guère fréquentée par les personnes de condition, soit parce que Saint-Laurent est un peu éloigné de la ville, soit parce qu'en été on préfère se promener : celui qui a une maison de campagne y passe volontiers l'été. D'ailleurs, cette foire est couverte de tentes remplies de toutes sortes de marchandises exquises, et les danseurs de corde, les marionnettes et autres bateleurs n'y manquent pas.

La Foire Saint-Germain est plus importante, elle commence le 3 février et ne se termine que quinze jours avant Pâques. Elle compte parmi les plus grands plaisirs de Paris. Elle se tient dans

² La Foire Saint-Germain fut fondée dans le faubourg de Saint-Germain, à proximité de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Ce faubourg, qui constituait une agglomération « hors-les-murs » de Paris, s'étendait au-delà de l'abbaye et allait jusqu'à l'École militaire.

³ La Foire Saint-Laurent se tenait hors des murs, dans le nord de Paris, dans l'actuel 10^e arrondissement, à proximité de la Gare de l'Est.

⁴ La Foire Saint-Ovide fut installée pour la première fois en 1764 sur la place Louis XIV, aujourd'hui place Vendôme. En 1772, elle emménagea sur la place Louis XV, actuellement place de la Concorde. Bien que de petite envergure, cette foire se révéla néanmoins concurrente de la Foire Saint-Laurent, se tenant à peu près durant la même période estivale.

le faubourg Saint-Germain, non loin de l'abbaye dont elle porte le nom. Son emplacement est formé par des balustrades de bois, et elle est garantie de la pluie par une espèce de toit. Les tentes y sont disposées de telle façon qu'elles forment des rues, comme dans le faubourg Saint-Laurent. À la foire Saint-Germain, on trouve les plus belles denrées, les plus riches vêtements des fabriques de Paris ; seuls, les livres ne s'y vendent pas, et la plus grande partie des marchandises consiste en galantries, confitures et café. La foule n'y arrive pas avant huit heures du soir, alors que les spectacles et les danses de corde sont finis. Toutes les boutiques sont éclairées par des chandelles très bien rangées, et à ce moment la presse est si grande qu'on a de la peine à se frayer un passage. Là, tout est pêle-mêle, maîtres, valets et laquais ; filous et honnêtes gens se coudoient. Les courtisans les plus raffinés, les filles les plus jolies, les filous les plus habiles sont comme entrelacés ensemble (Nemeitz, 1727 : 169-170).

L'effervescence artistique des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent rassemble une riche diversité d'artistes : acrobates, voltigeurs, jongleurs, danseurs de corde, marionnettistes, saltimbanques, funambules, montreurs d'animaux, dresseurs d'animaux savants, musiciens, ainsi qu'une multitude de baladins (Heulhard, 1878). Les différentes expressions artistiques cohabitent harmonieusement dans une atmosphère vibrante, ponctuée par les cris des colporteurs et le commerce du bétail. La foire s'affirme ainsi comme un lieu d'échange interspécifique, un point de confluence, mais aussi un espace de transversalité sectorielle et de remarquable hybridité artistique (Dumont, 2021).

La tradition animalière sur la scène foraine et boulevardière revêt une importance indéniable, se positionnant au cœur d'une création dramaturgique qui fait de l'expérience humanimale l'une de ses approches principales sur les tréteaux. Le théâtre populaire urbain, agrémenté de singes acteurs et acrobates dont les prouesses fascinent un public issu de toutes les classes sociales, se transforme en vitrine pour ces animaux, les intégrant dans l'intimité des foyers en tant que symboles de distinction. Il sert également de laboratoire public où s'observent les avancées de la connaissance zoologique, tout en renforçant les récits populaires construits autour de certaines espèces. La scène foraine et boulevardière offre un panorama particulièrement riche en zoomorphisme, mettant en scène une variété d'animaux dressés, de créatures chimériques, d'animaux carnavalesques et d'animaux savants (Nougaret, 1778). Ces êtres, véritables acteurs des tréteaux, se mêlent intimement aux figures humaines, créant ainsi une fusion inédite entre l'homme et l'animal. Ce mélange devient ainsi partie intégrante de ces spectacles dramatiques, où s'opère une véritable convergence humanimale (Segarra, 2022). De cette rencontre émerge une nouvelle conception des relations entre les espèces, redéfinissant la manière dont l'humain se perçoit et interagit avec le règne animal, et ouvrant

la voie à une réflexion profonde sur la coexistence et la connivence interespécifique (Ramos, 2022).

Le cas des animaux savants est particulièrement notable ; ils animent les tréteaux forains et incarnent l'expression vivante de l'engouement du théâtre populaire pour des représentations humanimales. Tout au long du XVIII^e siècle, émerge une nouvelle sensibilité qui tend à humaniser l'animal, en lui attribuant des traits de personnalité similaires à ceux de l'humain. Cette approche repose sur un ensemble de représentations et de récits qui confère à l'animal une individualité presque humaine. La troupe volatile d'oiseaux qui égaye les spectacles de la Foire Saint-Germain, le cerf savamment dressé par Philippe-Jacob Nast, exhibant des manières d'une exquise sophistication, rappelant les comportements des élites de la haute société, ou encore les rats acrobates dansant gracieusement sur les cordes, composent un répertoire d'animaux occupant une place stratégique sur les tréteaux du théâtre populaire (D'Auriac, 1878).

Parmi les cas les plus retentissants figurent sans doute ceux du chien Caraby et du singe Turco, célèbre vedette du Théâtre des Grands Danseurs de Corde, dirigé par Jean-Baptiste Nicolet sur le boulevard du Temple, devenu « le pied-à-terre de tous les plaisirs » (Albert, 1902 : 5). Entraîné par le dresseur et acrobate Laurent Spinacuta, Turco acquiert une renommée légendaire grâce à son talent exceptionnel pour l'imitation. Son interprétation particulièrement fidèle de François René Molé⁵, acteur éminent et sociétaire de la Comédie-Française, laissa une empreinte indélébile dans l'esprit du public de la scène foraine, brouillant une fois de plus les frontières entre l'humain et l'animal.

Cette représentation animale sur scène évoque le regard singulier que portait l'époque sur les échanges interespèces, et soulève des questionnements sociaux et philosophiques présents dans les œuvres et les discours de cette période (Ramos, 2022). Dans *Anecdotes dramatiques*, les abbés Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph De la Porte (1775 : 384) mettent en lumière l'attachement du public parisien au célèbre singe du théâtre de Nicolet. À sa mort en 1768, Turco fut pleuré comme une véritable vedette, suscitant une émotion collective comparable à celle que l'on réserve habituellement aux grands artistes :

Ci-gît le Singe à Nicolet
 Qui plaisoit à plus d'une Actrice Passans,
 Montrez votre regret ;
 Ci-gît le Singe à Nicolet :
 Il étoit grand, poli, bien fait ;
 Des singes, c'étoit le Narcisse :

⁵ Au sujet de la légendaire imitation de Molé réalisée par Turco plusieurs articles sont parus dans la presse au cours du siècle suivant prouvant ainsi sa popularité (Ramos, 2022) : « Le Spectateur », 6 avril 1826; « La Chronique musicale », 15 juin 1876; « Le Réveil républicain », 2 septembre 1894; « La Justice », 23 août 1880 et 17 mai 1895; « Le Matin », 13 avril 1898, et la contribution de Dumersan intitulée « Le théâtre de Nicolet » pour *Le Monde dramatique*, 1837.

Ci-gît le Singe à Nicolet :
Hélas ! Pourquoi faut-il qu'il gisse ? (Clément & De la Porte,
1775 : 384).

La présence animalière en tant que sujets actanciels dans les espaces de représentation forains et boulevardiers apparaît comme un précurseur artistique essentiel dans l'exploration de la relation entre l'homme et l'animal. Ces représentations confèrent une visibilité notable aux interactions interespèces (Haraway, 2008), transformant cette confluence en un phénomène social à part entière. À travers leur mise en scène, ces spectacles ont non seulement offert au public une réflexion sur cette dynamique humanimale, mais ont également influencé durablement l'évolution des performances circassiennes. Ainsi, la foire et, ultérieurement le boulevard, jouent un rôle déterminant dans la construction de la perception artistique de l'animalité au sein du spectacle vivant, posant les bases d'une esthétique qui influencera profondément la dramaturgie, et dont s'inspire également l'œuvre de Taconet.

3. Toussaint-Gaspard Taconet : « le Molière du boulevard »

Toussaint-Gaspard Taconet naît à Paris, rue de la Harpe, le 3 juillet 1730⁶, et meurt à l'Hôpital de la Charité de la capitale française le 29 décembre 1774. Artiste d'une polyvalence rare, il se distingue dans de nombreux domaines, occupant tour à tour les rôles de dramaturge, poète, comédien, machiniste et souffleur, parmi tant d'autres. Auteur et interprète de pièces grivoises et populaires, il attire un large public aux représentations du théâtre de Nicolet, contribuant ainsi de manière notable à sa prospérité. Fils de Louis Taconet, maître menuisier, et d'Anne Vallot, Taconet est l'aîné d'une fratrie de dix enfants. Ses jeunes années ne laissent guère présager son talent, car il se distingue essentiellement par les facéties qu'il réserve à ses camarades les plus espiègles. Toutefois, comme le souligne son biographe Jean-Baptiste Artaud (1775 :13), cet esprit de malice et de créativité se retrouve chez nombre d'hommes de génie :

L'enfance de Taconet ne fut remarquable par aucun de ces événements singuliers qui annonçaient autrefois la célébrité future des jeunes sujets ; cet usage s'est aboli tout d'un coup sans qu'on ait su trop pourquoi : les grands Hommes ont été depuis des enfants comme les autres. Les prodiges de collège sont restés dans la sphère ordinaire ; et si des circonstances particulières les en ont quelquefois tirés, on peut dire aussi que des sots de collège sont devenus souvent des hommes illustres dans le monde (Artaud, 1775 : 13).

⁶ L'extrait de l'acte de baptême de Toussaint-Gaspard Taconet est conservé dans les registres de la paroisse de Saint-Côme à Paris et s'énonce ainsi: « Le 4 juillet fut baptisé Toussaint-Gaspard, fils de Louis Taconet maître menuisier et Anne Vallot, sa femme, demeurant rue de la Harpe » (Archives de Paris, 1730 : 91).

Dès son plus jeune âge, la rue devient pour Taconet une véritable école de la vie. Chaque jour, il traverse le Pont-Neuf, où se rassemblent des individus de toutes sortes : marchands ambulants, charlatans et escrocs, offrant aux passants des spectacles effrénés. Curieux par nature, le jeune Taconet s'attarde devant ce théâtre vivant, absorbant avec avidité cette source inépuisable d'inspiration artistique. En observant minutieusement ce microcosme vibrant, il acquiert une connaissance profonde de l'âme humaine et de l'esprit populaire, qui deviendra le socle de son univers dramaturgique futur.

Ce goût pour l'imitation mène à l'esprit d'observation et le temps que le jeune Taconet employait à observer était surtout celui de l'allée et venue au collège ; le Pont-Neuf était pour lui la scène du monde, c'est là que chacun, occupé de son affaire, lui montrait l'activité que les passions ou le besoin donnent à l'homme en général ; tandis que quelques charlatans montés sur des tréteaux arrachent adroitement aux oisifs le prix de la peine qu'ils ont à les soustraire à leur ennui. La mobilité du tableau attachait ses yeux et son cœur. Chaque jour lui fournissait une observation neuve ; les faits se plaçaient dans sa mémoire et c'était dans la classe, où il n'avait plus rien à observer qu'un péda-
gant ennuyeux, toujours le même d'un bout de l'année à l'autre, qu'il combinait, qu'il résumait en silence les observations de la journée (Artaud, 1775 : 14-15).

Outre l'influence du Pont-Neuf, l'engouement de Taconet pour le théâtre se nourrit intensément de l'environnement de son enfance. Grandissant à proximité de la Foire Saint-Germain, il évolue dans un univers animé par les représentations des loges foraines. Par ailleurs, la proximité entre ses parents et ceux de Nicolet aurait facilité une rencontre précoce entre les deux hommes⁷. Au fil du temps, leur collaboration devient incontournable, formant un binôme triomphant. Taconet s'impose alors comme la pierre angulaire du Théâtre de Nicolet, contribuant de manière décisive à sa célébrité et à sa renommée.

La dualité de Taconet, à la fois auteur et acteur, est chaleureusement saluée par Nicolet. Sa plume prolifique engendre une succession de pièces remarquables, tandis que sa réputation d'acteur ne cesse de croître et d'attirer un large public à ses représentations. Son talent et son génie dans ces deux rôles suscitent l'admiration unanime de ses contemporains. Dans *Le tableau de Paris*, Mercier (1788 :16) rend hommage à la dextérité de Taconet en tant qu'acteur et déclare même le préférer à Préville :

Je n'ai point connu d'acteur plus naturel que Taconet ; je l'ai
toujours préféré à Préville. O Taconet ! Tu n'es plus ; ta gloire

⁷ Le père de Toussaint-Gaspard Taconet, Louis Taconet, établit sa menuiserie à partir de 1741 dans la rue des Quatre Vents, située dans l'actuel 6e arrondissement, où résidait également à l'époque la famille Nicolet, plus précisément dans la rue du Cœur Volant (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1872 : 1166).

est décédée, ainsi que celle du fameux comédien dont je n'ai jamais aimé le jeu en comparaison du tien ; j'ai vu souvent Prévaille grimaçant, bredouillant, et toi, tes grâces étoient vraiment originales (Mercier, 1788 : 16).

En 1877, Émile Campardon dresse une liste des acteurs boulevardiers qu'il qualifie « de talent », plaçant Taconet en tête de son énumération :

La liste générale des acteurs de talent qui parurent sur les théâtres du boulevard, de 1759 à 1791, serait trop longue à donner ici ; il faut citer seulement le plus connu : Toussaint-Gaspard Taconet, Étienne Thomas Constantin, Jean-Baptiste Nicolet, Jean-François de Brémond de la Rochenard dit Beaulieu, François bordier, François Marie Mayeur de Saint-Paul, Jean Thomas Talon et surtout Maurice-François Rochet dit Volange, le célèbre *Janot* des Variétés Amusantes ; parmi les femmes : Anne-Antoinette Desmoulin, devenue Madame Nicolet, Françoise Catherine Sophie Forest, Julie Diancour, Louise-Joséphine-Masson, Geneviève Henriette Tabraize, etc. (Campardon, 1877 : 40)

La remarquable polyvalence scénographique et artistique de Taconet, ainsi que sa bivalence en tant qu'acteur et qu'auteur, font de lui un « homme de tréteaux »⁸. Dans ce climat d'effervescence artistique des foires et des boulevards parisiens, l'œuvre de Taconet émerge, se présentant comme celle d'un artisan de l'ombre au génie éclatant, autrefois surnommé « Le Molière du boulevard » (Bachaumont, 1777). Son travail transcende les limites de la notoriété et tisse ainsi les mailles d'une renommée, malheureusement éclipsée de nos jours. De son vivant, un public hétérogène issu de toutes les classes sociales se rassemblait à ses représentations, avide de spectacles vivants et captivants. Dans son ouvrage *Personnages célèbres dans les rues de Paris depuis une haute antiquité jusqu'à nos jours*, Jean-Baptiste Gouriet (1811 : 117) relate avec précision le succès rencontré par Taconet au sein du théâtre de Nicolet, particulièrement grâce à ses parades :

Ses parades attiraient une foule immense sur le Boulevard du Temple ; non seulement la multitude y courait, mais les personnes de qualité s'y rendaient dans leurs voitures, de manière que sur tous les points d'où il était possible d'apercevoir la porte du Théâtre de Nicolet, ce n'était qu'affluence de peuple et rangées de riches équipages, stationnés comme devant l'hôtel d'un ministre (Gouriet, 1811, t. II : 117).

Taconet devint dès lors un des plus fermes soutiens du nouveau théâtre. Les pièces se succédèrent sous sa plume avec une fécondité qui paraît moins étonnante, il faut le dire, lorsqu'on les lit ;

⁸ Sur son lit de mort, Taconet exprime un dernier souhait à son camarade de chambre, un menuisier : « camarade, va-t'en chez Pluton dresser le théâtre pour ce soir afin d'y jouer *La Mort du bœuf gras* » (De Manne & Ménétrier, 1869 : 29).

mais qui, grâce au jeu de leur principal interprète, de son camarade Constantin & de Madame Nicolet, faisaient courir le *tout Paris* d'alors au Boulevard du Temple et aux Foires Saint-Germain, Saint-Laurent et Saint-Ovide (De Manne & Ménétrier, 1869 : 25).

La dramaturgie populaire, dans toutes ses variantes, se caractérise par une écriture vertigineuse, car ce genre, notamment sur la scène foraine, est soumis aux modes et aux événements quotidiens. L'effet d'immédiateté et la promptitude régissent ces pièces théâtrales, si bien qu'une « comédie vieillissait aussi vite qu'une robe » (Caraccioli, 1759 : 11). Les pièces taconetiennes se distinguent par une écriture audacieuse, une composition rapide, un langage à la fois fleuri et saisissant, ainsi que par la précision dans la représentation des archétypes des personnages :

Quant à son style, il était plus naturel que recherché ; mais il avait cet avantage d'être analogue au genre, et les gens de goût prétendent que cette analogie fait une partie essentielle de l'art de la Comédie. Un petit-maître de la Courtille ne doit point s'exprimer comme un petit-maître du Palais-Royal, et l'affection du beau langage est dans certains gens d'un ridicule que Taconet a poursuivi avec chaleur. Les caractères de charge étaient la partie brillante de ses rôles et, content de cet effet, Taconet se bornait, pour le dénouement de ses pièces aux mariages ou aux coups de bâtons (Artaud, 1775 : 40).

Son langage satirique et hyperbolique vise souvent à faire l'apologie du ridicule et de l'absurde comme moyen de transgression. Sa plume rend le ridicule si naturel qu'il devient une caractéristique intrinsèque de l'état ordinaire de l'homme. Taconet défend avec ferveur l'absurdité comique et le ridicule, car il les considère comme des principes de vraisemblance dramaturgique :

Ridicule vraiment comique si l'on rapprochait la grandeur des moyens d'un ambitieux subalterne avec la petitesse de l'objet qu'il se propose d'atteindre, ce ridicule est de tous les états (Artaud, 1775 : 34).

« Le Molière du boulevard » cherche continuellement la symbiose avec son public. Selon lui, la plus grande vertu d'un auteur ne réside pas dans son érudition, mais dans sa capacité à atteindre et à rassembler les spectateurs. Dans la logique théâtrale boulevardière, l'objectif primordial des acteurs et des auteurs repose sur leur aptitude à divertir le public, en lui offrant une forme de satisfaction, tout en apportant un éclairage raisonné. Le dramaturge n'hésite pas à interpeller son public, à stimuler son esprit et à solliciter sa finesse de compréhension. Dans cette optique, les pièces dans lesquelles l'auteur forain rend hommage à son public sont nombreuses. Le genre théâtral du « compliment », amplement exploité par ce dramaturge populaire, constitue une forme théâtrale propice pour s'adresser à son public, considéré comme le meilleur des « juges »

d'une pièce : « il n'est, Messieurs, qu'un seul et unique jugement vrai, des ouvrages de théâtre, et ce jugement est celui du Public assemblé lors de la représentation : première vérité incontestable » (Artaud, 1775 : 46-47).

L'existence de Taconet est écourtée car, à son mode de vie licencieux et à son penchant pour les plaisirs bachiques, s'ajoute un accident pour lequel il est hospitalisé à la Charité. Inquiet à l'idée de perdre son acteur préféré, le sieur Nicolet verse une somme de cent louis aux frères de l'hôpital afin qu'ils redoublent leurs soins à l'égard de « son Taconet », comme il l'appelait. Malgré les soins médicaux, l'état du dramaturge forain s'aggrave et la médecine se retrouve bientôt impuissante :

Ainsi finit misérablement sur un lit d'hôpital un homme qui, né avec des talents naturels, avait su conquérir une véritable popularité dans un genre de bas étage, sans doute ; mais qui, s'il eût tenu une ligne de conduite mieux réglée, aurait pu lui assurer une existence moins précaire (De Manne & Ménétrier, 1869 : 29-30).

La reconnaissance dont bénéficiait Taconet de son vivant s'est lentement évaporée au fil des décennies suivant son décès, reléguant son œuvre à un ostracisme littéraire et entraînant l'effacement d'une légende auctorielle qui avait jadis été embellie par une reconnaissance fervente.

Tout le monde connaît Préville ; sa réputation et ses succès sont dans la mémoire de tous les amateurs de la scène française ; il n'en est pas de même de Taconnet ; tout Paris s'est amusé, il y a 50 ans, de ses lazzis et de ses parades, mais peu de gens se souviennent même de son nom. Il n'est que dans le souvenir des anciens habitués des théâtres de la Foire et des Boulevards (Merle & Brazier, 1817 : 1).

La postérité, souvent embellie par la splendeur des talents, se trouve parfois anéantie dans le silence. Taconet était un artiste complexe, fait d'ombres et de lumières, un homme confronté à ses faiblesses tout autant qu'à ses dons exceptionnels. Cette ambivalence, qui caractérise profondément ce dramaturge forain et boulevardier, représente un véritable *exemplum* de la morale selon Jean-Baptiste Artaud (1775 : 3), qui souligne les apprentissages à tirer du caractère taconetien :

Vous y verrez ses mœurs pour les fuir, ses talents pour les imiter [...]. D'ailleurs, était-il décent que Taconet, tant de fois occupé de vos plaisirs, lui qui y consacra tous les instants de sa vie, qu'il dérobaux siens, fut privé des honneurs funéraires ? Le Nécrologue l'a oublié et on a voulu réparer cette injustice (Artaud, 1775 : 3-4).

4. Une approche formelle de l'œuvre de Taconet : le cas du « bœuf gras »

La controverse autour de la sensibilité et de l'âme animalière divise la société des Lumières et suscite des prises de position hétérodoxes qui révèlent une volonté de remettre en question les principes établis de la pensée dominante. Dès les premiers instants de cette période, la reconnaissance croissante de l'altérité et de la raison ouvre la voie à une nouvelle considération de l'animal. La scène théâtrale, jusque-là exclusivement réservée à l'humain et à l'acteur, commence à revendiquer la présence de l'animal et encourage la création de nouveaux espaces artistiques spécialement dédiés à sa présence. Cette cristallisation théâtrale coïncide avec le moment où des penseurs comme Voltaire et Bentham parviennent à exprimer leur compassion pour la condition animale (Martin, 2010). Dans cette période de profondes mutations sociales, le postulat aristotélicien selon lequel les animaux seraient dotés de la simple *phōnē* (voix) sans pour autant posséder le *logos* (raison) commence à être renversé, permettant ainsi l'intégration de nouvelles conceptions de la sensibilité et une perception renouvelée de l'altérité vivante. C'est dans cet esprit que Rousseau (1755 : 58), dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, met en évidence la sensibilité animale et pose les premiers jalons d'une réflexion novatrice sur la reconnaissance de sa condition :

Il semble, en effet, que si je suis obligé de ne faire aucun mal à mon semblable ; c'est moins parce qu'il est un être raisonnable que parce qu'il est un être sensible ; qualité qui étant commune à la bête et à l'homme, doit au moins donner à l'une le droit de n'être point maltraitée inutilement par l'autre (Rousseau, 1755 : 58).

Ces interrogations sur les frontières humanimales (Segarra, 2022) se déploient également dans la dramaturgie populaire, où la figure du bœuf revêt une signification particulière. Sa présence au cœur de l'imaginaire carnavalesque, conjuguée à son statut d'animal domestique dans les sphères d'activité humaine, fait de cet animal symbolique un objet d'étude privilégié dans les domaines de la zootextualité et de la zooscénographie foraine et boulevardière.

4.1. La représentation animalière dans l'espace forain et boulevardier : héritage d'un substrat carnavalesque

La foire, événement central de la vie urbaine et de l'identité parisienne, se présente comme un espace hybride réunissant non seulement l'activité économique, mais également des dimensions sociales, folkloriques, littéraires et artistiques qui lui sont propres. En effet, les foires et les boulevards incarnent une confluence spatiale et une frontière poreuse entre les mondes urbain et rural, matérialisées par un espace transitoire où les présences humaines et animales circulent librement. Une liaison indissociable unit la représentation zoologique foraine à l'univers carnavalesque. Le théâtre de Foire entretient une symbiose manifeste avec la tradition du carnaval, la mythologie

animalière, les traditions païennes et l’imaginaire littéraire de la fable, richement peuplée par le *topos* animal.

Dans l’œuvre taconetienne l’argument se révèle étroitement lié à un événement spécifique de la tradition carnavalesque populaire qui est enraciné dans les rites d’origine païenne. La « Promenade du bœuf gras », également appelée « Cavalcade du bœuf gras », ou « Fête du bœuf viellé⁹ ou violé », représente un événement typique, non seulement du carnaval parisien, mais également de plusieurs villes de province. Cette célébration a lieu le jeudi gras, en prélude au mardi gras, annonçant ainsi le début du Carême dans la tradition chrétienne. Attestée dès le XIII^e siècle, cette festivité demeure en vogue durant les XVIII^e et XIX^e siècles. Au Moyen Âge, les références à la fête du bœuf gras sont nombreuses : le bœuf devient l’épicentre festif, aussi bien dans les cortèges que dans les banquets. Dans cette optique, l’article « Carnaval et société urbaine XIV^e-XVI^e siècles : le royaume dans la ville » (Grinberg, 1974) met en lumière l’importance du bœuf durant le mardi gras de 1462 à Abbeville, à l’occasion d’un banquet financé par l’échevinage.

À Abbeville, la collation a lieu chez le maieur (1462) le jour du Mardi-Gras, elle est aux frais du corps des échevins. Les échevins sont d’ailleurs associés aux diverses fêtes. À Amiens, l’échevinage donne au Blanc Bœuf le mardi premier jour dudit mois janvier, pour II kanes de vin a III s le kane présent à messeigneurs le maieur d’Amiens qui digna avec le prince des Soz a leur Puy qui se fait ledit jour chacun an (Grinberg, 1974 : 222).

Quant au cortège carnavalesque du bœuf gras, il est composé de maîtres bouchers ainsi que de garçons bouchers qui défilent solennellement, en présentant des bœufs ornés de somptueuses parures et de guirlandes fleuries. Accompagnés des envoûtantes mélodies des violes (Fournier, 1860), ils rendent hommage à la corporation des bouchers par cette procession. La tradition veut qu’un défilé majestueux s’organise au cœur de Paris pour mettre en scène le plus majestueux des bœufs, destiné à l’abattoir : « le boucher est indissociable de la bête qu’il s’appête à tuer [...], on remarque que la proximité entre le boucher et la bête dépasse le moment de l’abattage » (Ruimi, 2024 : 369).

Le cortège, véritable spectacle vivant, symbolise non seulement l’accomplissement d’un cycle agricole, mais également la fierté des bouchers, rassemblés pour célébrer leur savoir-faire et leur identité professionnelle : « Les deux plus belles cornes. / Vous que cet ornement a toujours décoré, / Et qui de vos voisins êtes le mieux paré, » (Taconet, 1767 : 2).

Durant tout le XVIII^e siècle, la festivité du bœuf gras s’impose comme un événement incontournable des célébrations parisiennes. Cependant, à la fin de ce siècle, elle est interrompue par la Révolution. Ce n’est qu’au début du siècle suivant, sous l’Empire, que cette tradition sera restaurée par une ordonnance de police datée du 23

⁹ Lors de la cavalcade le bœuf était promené au son de la vielle ou de la viole (Fournier, 1860 : 66).

février 1805. Ce texte réglementaire détaille minutieusement chaque aspect de la cérémonie et met en exergue la richesse ornementale et l'exotisme qui caractérisaient jadis cette festivité :

Les marchands bouchers coiffés et poudrés en tresses, devaient porter le chapeau Henri IV avec panache aux couleurs nationales ; gilet, pantalon et veste en basin rayé : bottes à la hussarde avec glands d'or et d'argent, manteau écarlate brodé d'or, gants à la crispin noirs piqués de blanc ; le cortège devait se composer de six chevaux montés, dix mamelucks, six sauvages et six Romains, quatre Grecs cuirassés et six chevaliers français, quatre Polonais, quatre Espagnols, deux coureurs, huit Turcs, un tambour-major de à garde, six tambours costumés en gladiateurs, deux fifres en Chinois, dix-huit musiciens en costumes de caractère, douze garçons bouchers portant tous les attributs de la boucherie. Le bœuf devait peser treize à quatorze cents, être richement panaché et décoré, porter un enfant en amour, soutenu par deux sacrificateurs ornés de haches et de massues (Berthelot, Derembourg, Dreyfus et Giry, 1885 : 61).

Ainsi, cette réinstauration témoigne non seulement d'un désir de renouer avec les traditions d'antan, mais aussi d'une volonté de restaurer le faste et la splendeur qui avaient autrefois contribué à la renommée de cet événement. Les ornements et les décorations du cortège sont présentés comme des éléments essentiels de cette célébration et illustrent la manière dont l'art et la culture populaire s'entremêlent au cœur de la vie parisienne (Fournier, 1860).

Par ailleurs, les marchands de bœufs occupent une place prépondérante dans le cadre de cette festivité car ils agissent en tant qu'intermédiaires privilégiés entre l'animal et l'homme. Ils propulsent une synergie unique dans ce lien humanimal qui trouve également sa transposition dans la pièce étudiée. Dans l'œuvre de Taconet, ce lien se manifeste par l'un des personnages principaux, Monsieur Poissy, un marchand de bœufs. La sémantique anthroponymique est particulièrement significative, renvoyant directement au toponyme de la ville de Poissy, autrefois réputée pour l'accueil de l'un des marchés les plus renommés de la région parisienne, constituant le principal endroit de ravitaillement en viande des alentours.

Poissy vivra toujours dans toutes nos annales
Des temps anciens des temps nouveaux.
Aux cours des souverains ont succédé les halles,
Les marchés des bœufs et des veaux ;
Poissy, c'est aujourd'hui la reine de la viande,
C'est elle qui nourrit Paris,
C'est elle qui reçoit cette immense commande
Que chaque jour commande

Pour cent mille estomacs robustes ou flétris¹⁰ (Bories, 1901 : 138).

4.2. Hybridation et travestissement de l'identité humanimale : personnification et animalisation des archétypes

Le théâtre de Foire témoigne d'une nouvelle conception de l'être humain et de l'être animal, redéfinissant les frontières qui avaient jusqu'alors séparé l'identité humaine de l'identité animale. Cette œuvre ne fait pas exception à cette dynamique et fait émerger par la typification des personnages ainsi que par la dimension satirique et burlesque, une nouvelle perception de la réalité sociale. Il apparaît donc essentiel d'explorer les phénomènes d'hybridation et de travestissement identitaire présents dans l'œuvre, motifs mythiques et ritualisés qui touchent à l'ensemble des cultures humaines, allant de la personnification de l'animal à l'animalisation de l'humain. Cependant, avant d'arriver à la transformation ou même à l'interposition de traits identitaires entre humains et animaux, Taconet, dans un premier temps, s'attache à réaliser un travail exhaustif sur les archétypes de ses personnages, ce qui lui permet d'établir une certaine polarité avant de tendre vers une fusion humanimale.

La Mort du bœuf gras répond à un principe de binarisme chez les personnages, fonctionnant avec un classement par archétypes. Au caractère sanguinaire et cruel de Monsieur Merlin (Ruimi, 2024), maître boucher, secondé par le cortège des garçons bouchers, s'oppose, de manière frappante, celui de Monsieur Poissy, marchand de bœufs, qui met en lumière l'humanité du bœuf par la sacralisation et la mythification de ce dernier :

M. Merlin sanguinaire boucher : vous me priez en vain, l'arrêt est confirmé. Le bœuf gras est coupable et doit être assommé [...] Le bœuf gras chez moi va laisser sa fressure [...]. Ce gros vilain bœuf gras que l'on devra saigner (Taconet, 1767 : 1).

Ces vers prononcés par Monsieur Merlin diffèrent considérablement de la vision que Monsieur Poissy porte sur l'animal. Ce dernier encense sans hésitation, par un discours élogieux, la vertu du mammifère, mettant en exergue la beauté de ses cornes ainsi que l'élégance des ornements et de la parure du bœuf. L'anoblissement du bœuf, représentation animale amplement sacralisée par de nombreuses cultures et peuples antiques, est reflété à maintes reprises dans l'œuvre par l'emploi récurrent d'adjectifs qualificatifs visant à sublimer la stature de cet animal. De même, Monsieur Poissy dénonce, par l'adjectif « inhumain » (Taconet, 1767 : 5), la subalternité de l'animal en tant qu'être vivant, ce dernier se voyant relégué à une place de sous-être (scène III), permettant faire émerger un premier élan de sensibilité dans la pièce. Néanmoins, la typification laisse place à quelques transgressions. L'invocation du bœuf, à qui pourtant aucune réplique en

¹⁰ Vers écrits par M. Bertrand en 1756 dans une épître rimée qui visent à donner au lecteur un aperçu d'un voyage sur la Seine au XVIII^e siècle au bord du bateau *Théodore*, qui faisait le service de voyageurs de Paris à Rouen (Bories, 1901).

discours direct n'est octroyée, met en place des mécanismes d'enchâssement identitaires qui confrontent, en quelque sorte, le personnage humain à celui de l'animal.

L'œuvre se distingue par l'omniprésence de la figure du bœuf, qui constitue le principal déclencheur des actions composant la pièce théâtrale. Bien que le bœuf ne prenne pas la parole, contrairement à d'autres œuvres de la même époque où les animaux dits « savants » s'expriment à l'instar des personnages de fables, il apparaît, d'un point de vue diégétique, que cet animal s'impose face aux personnages humains. À cet égard, Anne Simon, dans son essai de zoopoétique *Une bête entre les lignes*, souligne la récurrence de l'animalisation de l'humain face à l'humanisation de l'animal :

C'est que l'humain lui-même se développe sur fond d'une animalité primordiale qui peut être sa gloire comme sa damnation [...]. La domestication contemporaine, mal nommée puisque le rapport à la *domus* s'y trouve malmené, s'oppose à celle qui a débouché sur l'humanisation ; elle conduit non seulement à désanimer les animaux, mais à déshumaniser l'humain, selon un processus de retour « vengeur » familier des anthropologues (Simon, 2021 : 159 et 275).

Cette apparente confrontation entre l'homme et le monde animal, attisée par un sentiment de vengeance de la part des bouchers, conduit progressivement à une symbiose du monde humanimal. Cette fusion s'incarne dans les nombreuses personnifications du bœuf, lesquelles peuvent être interprétées comme une hybridation identitaire tendant vers une condition humaine, initiée par le travestissement biologique intrinsèque de cet animal. Les exemples abondent tout au long de l'œuvre : « Seigneur faites-lui entendre la raison » (Taconet, 1767 : 4). Cependant, l'ensemble des lecteurs et des spectateurs sont témoins d'un phénomène d'inversion qui, de prime abord, pourrait sembler dichotomique. En effet, à mesure que le bœuf revêt des traits humains de plus en plus manifestes, le comportement des personnages humains tend à se bestialiser, invitant ainsi à réfléchir sur le processus d'animalisation, voire de bestialisation, de l'être humain.

Certains personnages de l'œuvre sont dépeints comme des figures sanguinaires et cruelles, entièrement dépourvues d'humanité (Ruimi, 2024). La brutalité avec laquelle les bouchers traitent l'animal, ainsi que leur acharnement dans le crime, les réduisent à des êtres animalisés, guidés par l'instinct et les pulsions, bien loin d'un esprit humain conscient et raisonnable. Ainsi, l'homme en vient à remplacer la bête et se bestialise dans un espace partagé par l'animal et l'humain où règnent sauvagerie et barbarie, et où l'on s'interroge : qui, finalement, est véritablement humain, et qui est animal ? En effet, le soliloque de Monsieur Merlin incarne pleinement cette brutalité et cette barbarie dont il se vante avec fierté :

Mes amis, dit Merlin d'un air plein de grandeur, je veux être aujourd'hui grand sacrificateur [...]. Il frappe, et le bœuf gras tombe tout étourdi. Un second coup le rend encore plus ahuri.

Un troisième l'accable, et d'un pas il recule. Au quatrième enfin
il ploye la rotule et tombe en présentant la gorge au fer vainqueur
(Taconet, 1767 : 14).

En effet, celui qui se prétend humain se proclame ici sacrificateur. La condition humaine de Monsieur Merlin se trouve ainsi associée à la violence et à la brutalité par la description minutieuse de la scène du crime, témoignant d'une sauvagerie humaine qui contraste nettement avec la nature pacifique du bœuf. Cette représentation, qui pourrait à première vue sembler manichéenne, s'érige comme un outil littéraire destiné à faire émerger une prise de conscience en parfaite adéquation avec l'esprit de raison et de progrès promulgué durant la période des Lumières.

4.3. La zootextualité et la zooscénographie comme pierre angulaire dans la genèse d'une conscience émergente

La symbolique inhérente à la diversité des espèces animales représentées dans les spectacles forains et boulevardiers permet de naviguer subtilement entre un socle de traditions ancestrales et la transmission de valeurs nouvelles. Dans le cas du bœuf, la mise en scène d'animaux dotés d'une forte charge symbolique, conjuguée à l'emploi d'éléments non verbaux, enrichit la dimension sémiotique de la représentation théâtrale. Par conséquent, les archétypes rustiques du monde rural s'effacent progressivement, laissant place à un lien fondamental entre l'homme et l'animal, où ce dernier, par la médiation de la voix humaine, s'érige progressivement en porteur d'une pensée éclairée, destinée à sensibiliser les spectateurs.

Le portrait d'un héros animal, dont le marchand refuse d'accepter la mort en raison de leur profond attachement réciproque, révèle que les sentiments envers la bête peuvent transcender une simple empathie instinctive. La notion de sacrifice et de barbarie primitive apparaît de manière explicite, en particulier dans la seconde moitié de la pièce, où le public est confronté à une représentation plus sanglante de la part de la corporation des bouchers, coutumière de l'immolation du bœuf : « on le pare, on le promène dans Paris, puis on l'immole » (Taconet, 1767). Le récit minutieux de l'égorgeage, abordé comme une formalité, ainsi que les dialogues prosaïques des bouchers responsables de cette mise à mort, détournent le regard des spectateurs du personnage carnavalesque et festif, les plongeant dans une perspective sceptique, quasi « proto animaliste », avant l'heure. Dans cette parodie, les spectateurs peuvent ainsi discerner une critique de la modernisation d'un sacrifice, d'un rite où l'animal était jadis sacralisé, alors même que les acteurs, dans leur allégresse, semblent avoir perdu de vue le sens originel et brutal de l'événement (Martin, 2010).

Dans cette perspective, les représentations foraines se présentent comme des œuvres qui, sur le plan de l'esthétique théâtrale, exploitent assidûment des ressources extralinguistiques telles que l'ironie, le sarcasme, l'hyperbole et la typification d'archétypes. Ces procédés exolittéraires jouent un rôle crucial en tant que catalyseurs pragmatiques destinés à encourager la réflexion chez le spectateur. Ainsi, bien que le théâtre

forain se situe aux antipodes du théâtre des Lumières d'un point de vue formel, il partage cependant de nombreuses affinités en matière de contenu thématique, d'intentionnalité et de fondement idéologique des idées véhiculées (Lurcel, 2014).

Dès le péri-texte auctorial, nous lisons le vers suivant : « Continuez mon cher, oui, tuez, égorgez » (Taconet, 1767 : 1). À travers cette épître dédicatoire, Taconet cherche à éveiller l'attention de ses lecteurs et à susciter un positionnement collectif, employant pour ce faire l'ironie et le sarcasme afin de sensibiliser son auditoire à la cruauté des relations des rapports des animaux humains envers les animaux non humains. En effet, le destin tragique mais inéluctable du bœuf agit dans la pièce comme un déclencheur de brutalité qui mène à une revendication de justice. Dès lors, il devient possible d'interpréter cette œuvre, en apparence légère et dénuée de gravité, comme une fable animalière où le bœuf gras, se rebellant jusqu'à son dernier souffle contre son sort fatal, symbolise le peuple en tant que force naturelle s'opposant à son exploitation. Anne Simon (2021 : 17-18) explore cette figure animale comme un vecteur de métamorphose dans la relation à l'altérité : « Les bêtes procurent à la littérature une altérité digne de la fable et de l'affabulation, une altérité qui déploie ses tentacules dans nos synapses, et son encre dans nos matières grises, une altérité intrusive, raptrice et métamorphosante ».

Ainsi, l'allégorie opposant le taureau et le bœuf, développée dans la scène finale de la pièce, suggère que le bœuf, à l'instar de l'ensemble des animaux domestiques, recouvrera sa férocité originelle pour combattre l'injustice et les forces oppressives. Dans son article publié dans l'ouvrage collectif *L'Animal des Lumières*, Isabelle Martin (2010 : 203) éclaire la nouvelle conception littéraire et artistique de l'animal ainsi que de son rapport à l'humain, qui commence à se dessiner au XVIII^e siècle :

Il prend alors la parole en son nom, sous forme de prosopopée ou de substitution. En tant que suppléant de l'animal, il lui octroie aussi à cette occasion la possibilité de juger les actions de l'homme à l'égard de son espèce. Au siècle des Lumières, cette posture hétérodoxe qui inverse les fonctions permet à l'animal vivant ou figure 4 de conquérir progressivement un espace scénique jusque-là exclusivement réservé à l'homme et à l'acteur humain, mais aussi de générer de nouveaux espaces artistiques qui lui sont dédiés.

En somme, *La Mort du bœuf gras* met en exergue l'idée de l'éveil de l'esprit, portée par le didactisme et des valeurs universelles. Cette idée atteint son apogée dans le vers prononcé par Monsieur Poissy, qui prend la forme d'une sentence exemplaire : « tu veux donner la mort à qui soutient ta vie » (Taconet, 1767 : 14). Par ce ton solennel, Poissy s'érige en précepteur et porte-parole de la conscience, révélant l'incongruité de la profession de boucher ainsi que les relations complexes qu'elle entretient avec la vie, la mort, et les mondes humain et animal.

5. Conclusions

La présence animalière dans le théâtre populaire souligne l'éclectisme propre aux espaces forains et boulevardiers, où s'entremêlent les sphères urbaine et rurale. Ce mélange singulier confère à ces lieux une identité marquée par la cohabitation de l'humain et de l'animal, donnant lieu ainsi à une expérience humanimale qui transcende les frontières entre les espèces. La fusion des comportements, des symboles et des rituels empruntés tant au monde animal qu'à la culture humaine engendre un univers scénique singulier, où règne la nature interespécifique. En brouillant les frontières conventionnelles de l'humanité, cette fusion scénographique interroge les fondements de l'être et confère au théâtre une profondeur à la fois mythologique et presque mystique.

Dans *La Mort du bœuf gras*, tragédie comique, l'animal transcende la figure humaine pour se présenter en tant que détenteur de la raison et comme figure d'exemplarité et de vertu légitimée par le discours dramaturgique. La pièce met en scène une inversion saisissante des rôles traditionnellement établis : ici, la rationalité est incarnée par l'animal, en l'occurrence le bœuf, qui s'oppose à la force aveugle et à la brutalité de l'homme. Ce dernier, dépouillé de sa prétendue supériorité, devient le vecteur de l'impulsivité et de la violence, tandis que l'animal, devenu figure de sagesse, s'érige en guide moral. Le bœuf se transforme en porteur de didactisme conforme au précepte horatien de *prodesse et delectare* (*Ars Poetica*, vers 333), principe essentielle de la fable. Ce renversement de perspectives, tout en s'inscrivant dans la tradition populaire, confère à la pièce une profondeur exemplaire qui fait écho aux idéaux des Lumières (Taconet, 1767). De ce fait, le théâtre forain et boulevardier puise dans la symbolique animalière, mais également dans un répertoire culturel riche incluant le carnaval, les traditions folkloriques et les coutumes populaires. Une perspective « animaliste » commence ainsi à émerger au tournant des Lumières, trouvant une voie de diffusion dans la littérature populaire, et tout particulièrement dans le théâtre forain parisien, dont Taconet est un représentant éloquent. Par ce biais, l'œuvre de Taconet instruit le public, l'initiant à une pensée humanimaliste où l'animal s'impose comme un miroir révélateur de l'humanité, mettant en exergue une conjecture fascinante : celle de l'animal se révélant plus humain que l'homme lui-même.

Dans l'actualité, la littérature interespèces en anthropologie remet en question la conception dualiste d'un humain souverain face à un non-humain assujéti. En mettant en lumière les modes sensoriels de communication structurant ces échanges, Donna Haraway (2008) révèle la complexité des relations entre espèces. S'inscrivant dans cette perspective, elle explore la dynamique du *response and regard* (réponse et regard) au sein des interactions humanimales. Son approche met en évidence les enchevêtrements éthiques qui lient l'humain au non-humain, rendant caduque toute tentative de distinction univoque entre l'agent de l'influence et celui qui en est affecté : « To hold in regard, to respond, to look back reciprocally, to notice, to pay attention,

to have courteous regard for, to esteem: all of that is tied to polite greeting, to constituting the polis, where and when species meet » (Haraway, 2008: 19).

Le théâtre populaire, marqué par sa métamorphose artistique et son émulation créatrice, s'adapte à un public hétérogène, de plus en plus avide d'expériences théâtrales accessibles, reposant sur la simplicité formelle de l'exercice dramaturgique et la représentation récurrente de la vie quotidienne (Martin, 2010). La foire, en tant qu'espace de représentation hétéroclite et subversif, devient un véritable creuset où se mêlent les genres et les styles, permettant l'émergence, grâce à l'hyperbolisation, au ridicule comique et à la satire, d'un message profondément ancré dans la pensée collective. Ces procédés artistiques ne se contentent pas de divertir ; ils questionnent les normes sociales, offrant une critique à la fois mordante et ludique qui cherche à imprégner la pensée collective :

La foire rencontre l'esprit frondeur d'une société trop longtemps corsetée et avide d'émancipation, assoiffée de plaisirs et de liberté, au point de s'enivrer jusqu'à l'autodestruction. On rit, et l'on se rit de tout. D'où ce phénomène d'osmose, rare dans l'histoire du théâtre, entre les spectacles forains et leur public (Lurcel, 2014 : 32).

Dans ce contexte artistique et dramaturgique de dissidence, le théâtre de Foire et de Boulevard se manifeste comme une forme de transgression singulière face aux codes hégémoniques, tout en s'affirmant comme une tentative de transformation sociale (Lurcel, 2014). En intégrant des éléments populaires et en adoptant un télescopage comique, il interroge les hiérarchies sociales et propose une revalorisation des voix marginalisées. Ainsi, le théâtre forain devient un espace d'expression où l'impertinence et la contestation se conjuguent, favorisant un dialogue dynamique avec le public et participant à l'émergence de nouvelles perspectives sur la société.

La double dimension propre au théâtre, à la fois visuelle – l'expérience spectaculaire – et écrite – le texte dramaturgique –, ainsi que le lien que ce dernier tisse entre représentation et vie réelle, nous conduit à concevoir l'acte dramaturgique comme, d'une part, un miroir de la société et, d'autre part, une révolte émanant de l'intimité de l'être (Kristeva, 1997). Longtemps éclipsé par le théâtre officiel, le théâtre populaire propose un nouvel espace d'expérimentation et de transformation propice à l'émergence d'idées novatrices et transgressives. Cette étude met en exergue cette dynamique d'innovation à travers la liaison humanimale. La représentation du bœuf dans l'œuvre de Taconet, ainsi que son rôle en tant qu'animal récurrent dans l'univers artistique forain, permet d'explorer les échanges interspèces à travers l'optique animalière.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGUILÀ SOLANA, Irene (1992) : *Temas y formas dramáticas en el « Théâtre de la foire » français del siglo XVIII*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- ALBERT, Maurice (1900) : *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*. Paris, Hachette.
- ALBERT, Maurice (1902) : *Les Théâtres des Boulevards (1789-1848)*. Genève, Slatkine reprints.
- ARCHIVES DE PARIS (1730) : *État Civil, naissances, mariages et décès*. Paris, s.n.
- ARTAUD, Jean-Baptiste (1775) : *Taconet ou Mémoires historiques pour servir à la vie de cet homme célèbre*. Paris, s.n.
- BACHAUMONT, Louis Petit de (1777) : *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*. Londres, J. Adamson.
- BERTHELOT, Marcellin ; Hartwig DERENBOURG ; Ferdinand-Camille DREYFUS & Arthur GIRY (1885-1902) : *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*. Paris, H. Lamirault.
- BORIES, Edmond (1901) : *Histoire de la ville de Poissy*. Paris, Chez Honoré Champion.
- CAMPARDON, Émile (1877) : *Les Spectacles de la Foire*. Paris, Berger-Levrault.
- CARACCIOLI, Louis-Antoine de (1759) : *Le livre à la mode*. Paris, Imprimerie du Printemps.
- CLÉMENT, Jean Marie Bernard & Joseph DE LAPORTE (1775) : *Anecdotes dramatiques*. Paris, Chez Duchesne.
- CUCUEL, Georges (1913) : « Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France ». *L'Année musicale*, 3, 247-282.
- D'AURIAC, Eugène (1878) : *Théâtre de la foire : recueil de pièces représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, précédé d'un essai historique sur les spectacles forains*. Paris, Garnier frères.
- DE MANNE, Edmond-Denis & Charles MÉNÉTRIÉRIER (1767) : *Galerie historique des acteurs français, mimes et paradistes qui se sont rendus célèbres dans les annales des scènes secondaires depuis 1760 jusqu'à nos jours, pour servir de complément à « la troupe de Nicolet »*. Lyon, N. Scheuring.
- FOURNEL, Victor (1877) : *Le Vieux Paris. Fêtes, jeux et spectacles*. Tours, Alfred Mame et fils.
- FOURNIER, Édouard (1860) : *Enigmes des rues de Paris*. Paris, E. Dentu.
- GRINBERG, Martine (1974) : « Carnaval et société urbaine XIV^e-XVI^e siècle : le royaume de la ville ». *Ethnologie française*, 3, 215-244.
- HARAWAY, Donna Jeanne (2008) : *When species meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HEULHARD, Arthur (1878) : *La Foire Saint-Laurent. Son histoire et ses spectacles*. Paris, Alphonse Lemerre.
- JAL, Auguste (1872) : *Dictionnaire critique de biographie et histoire. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*. Paris, Henri Plon.

- JOLIVET, Vincent (2019) : *Le Singe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*. Paris, Hermann.
- KRISTEVA, Julia (1997) : *La Révolte de l'intime*. Paris, Fayard.
- LAGRAVE, Henri (1972) : *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris, Klincksieck.
- LURCEL, Dominique (1983) : *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*. Paris, Union Générale d'Éditions.
- LURCEL, Dominique (2014) : *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique*. Paris, Gallimard.
- MARTIN, Isabelle (2002) : *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*. Oxford, Voltaire Foundation.
- MARTIN, Isabelle (2010) : « Question animale et théâtre comique ». *L'Animal des Lumières. Dix-huitième siècle*, 42, 201-216.
- MAZZOLENI, Elena (2020) : « Les Fourberies de la foire : une révolution sociopolitique et théâtrale ». *Romanica*, 67, 159-170.
- MERCIER, Louis-Sébastien (1781-1788) : *Tableau de Paris*. Paris, s.n.
- NEMEITZ, Joachim-Christoph (1727) : *Séjour de Paris, c'est à dire instructions fidèles, pour les voyageurs de condition, comment ils doivent se conduire s'ils veulent faire bon usage de leurs tems d'argent, durant leur séjour à Paris*. Leyde, Jean Van Abcoude.
- NOUGARET, Jean-Baptiste (1778) : *Les Spectacles des foires et des boulevards de Paris et des principales villes de l'Europe, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres forains avec le catalogue général des pièces, farces, parades et pantomimes, tant anciennes que nouvelles, qu'on y a jouées; l'extrait de quelques-unes d'entr'elles; des anecdotes plaisantes et des recherches sur les marionnettes, les mimes, farceurs, baladins, sauteurs et danseurs de corde, anciens et modernes*. Paris, de la Foire. Paris, Chez Duchesne.
- PARFAICT, Claude (1743) : *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*. Paris, Chez Briasson.
- RAMOS GAY, Ignacio (2022) : « Le "singe de Nicolet" : animalité, féminité et voyeurisme interspécifique dans le théâtre de la foire (1760-1768) ». *Studi Francesi*, 196, 106-116.
- RUBELLIN, Françoise (2005) : *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites, 1712-1736*. Nantes, Espaces 34.
- RUBELLIN, Françoise (2022) : *Marionnettes du XVIII^e siècle. Anthologie de textes rares*. Nantes, Espaces 34.
- RUIMI, Jennifer (2024) : « Spectacles sanglants, regards littéraires sur les bouchers et les tueries à Paris au XVIII^e siècle ». *Professions et métiers du sang dans l'Europe romane des XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éditions Orbis Tertius, 363-379.
- SEGARRA, Marta (2022) : *Humanimals*. Barcelone, Galaxia Gutenberg.
- SIMON, Anne (2021) : *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique. Des tréteaux aux boulevards*. Paris, Wildproject.
- TACONET, Toussaint-Gaspard (1767) : *La Mort du bœuf gras*. Paris, chez Claude Hérissant.