

L'huître a-t-elle droit à la parole?

Le discours de l'animal dans le théâtre comique du XVIII^e siècle

Isabelle Martin

Number 130 (1), 2009

Animaux en scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1307ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martin, I. (2009). L'huître a-t-elle droit à la parole? Le discours de l'animal dans le théâtre comique du XVIII^e siècle. *Jeu*, (130), 94–101.

ISABELLE MARTIN **L'HUÎTRE A-T-ELLE
DROIT À LA PAROLE ?**

Le discours de l'animal dans le théâtre comique du XVIII^e siècle

De tout temps, comme en atteste l'archéologie, l'animal est présent dans les différents types de spectacles proposés au public, qu'ils soient somptuaires ou ludiques. Dès les débuts de la littérature et des arts du spectacle en France, il occupe une place de choix, due en particulier à son importance à la fois économique et dans la vie quotidienne. Citons pour mémoire quelques exemples pris au hasard comme les épreuves sportives, les courses ou les tournois de chevaux, et les jeux cruels tels les combats d'animaux, qui rencontraient un vif succès. Dans son ouvrage *Les animaux ont une histoire*¹, Robert Delort ne traite malheureusement presque pas des animaux de divertissement ; néanmoins, il insère une très belle illustration représentant un ours dressé, acrobate :

L'ours est bien connu de l'Occident médiéval, surtout grâce aux baladins qui arrivent à le faire marcher sur des cordes raides ou sur d'étroites poutres. Il a bonne réputation dans notre folklore, par son anthropomorphisme encore plus que la rareté de ses ravages et son manque d'agressivité².

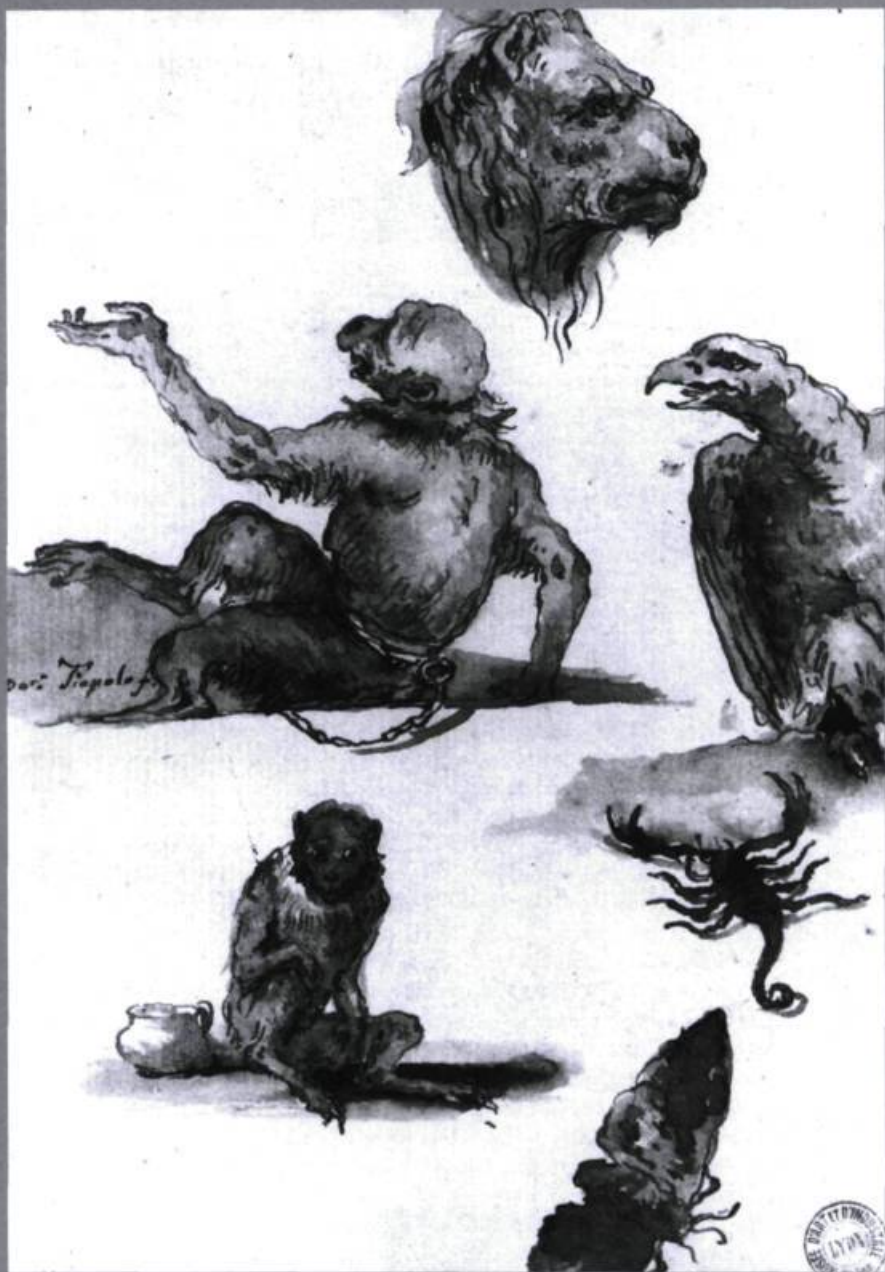
Il convient de rappeler que l'animal tenait également un rôle non négligeable dans les fêtes et les rituels qui accompagnaient le carnaval et les fêtes patronales populaires. Léon Chancerel signale déjà quant à lui le cas des « jardins foisonnants en plein air », décors construits pour les entrées royales, précurseurs des zoos, dans lesquels étaient enfermés des animaux, surtout des oiseaux, livrés à la contemplation dans des mises en scène originales. Il nous apprend également que la première apparition du cheval à la Comédie-Française³ en 1682, dans *Andromède* de Corneille, présentée pour rivaliser avec l'Académie Royale de Musique, étonna alors considérablement⁴.

1. Paris, Seuil, 1984.

2. *Ibid.*, *Heure du Nord*, vers 1280. Commentaire de l'illustration, p. 111.

3. On sait cependant depuis que les chevaux apparaissent fréquemment dans le genre des mystères. Voir à ce propos l'article « Chevaux et mystères » de Mario Longtin et Camille Salatko Petryszcze, à paraître dans la *Revue d'histoire du théâtre* en 2009.

4. D'après Donneau de Visé, cela n'avait jamais été fait en France auparavant.



Giovanni-Domenico Tiepolo, *Une tête de lion, deux singes, un aigle, une écrevisse et un papillon* (XVIII^e siècle).
Plume et encre brune, lavis brun (Lyon, Musée des arts décoratifs).
Reproduction tirée du catalogue de l'exposition *l'Animal miroir de l'homme. Petit Bestiaire du XVIII^e siècle* du musée Cognacq-Jay,
Paris-Musées, 1996, p. 40.

L'ANIMAL DANS LE THÉÂTRE DU XVIII^e SIÈCLE

En dépit de toute cette matière, la métaphore que développe la nouvelle *la Lettre volée* de Edgar Allan Poe à propos de la missive que personne ne trouve alors qu'elle est exposée à la vue de tout le monde peut se révéler pertinente, par analogie, non seulement à propos de la présence d'animaux dans le théâtre du XVIII^e siècle dont je traite ici spécifiquement, mais aussi pour les siècles qui précèdent. Concernant les Lumières, il suffit en effet de parcourir la liste des titres des comédies pour se rendre compte du nombre et de la portée des apparitions de l'animal dans le répertoire de cette période. Or ces manifestations, pourtant régulières dans leur importance dramaturgique et idéologique, n'ont été ni repérées dans leur ensemble ni analysées dans leurs particularités ; cependant, elles modifient profondément et façonnent une image inédite du panorama théâtral parisien d'alors et des us et habitudes des personnages qui y évoluent. Cette cécité, volontaire ou non de la part des historiens et des commentateurs, pour un phénomène qui témoigne à la fois du côté scène et du côté public des représentations mentales que l'on avait de l'animal, correspond sans doute à une résistance (entretenu par la critique savante et relayée par les manuels scolaires et l'enseignement en général⁵) à « voir » autrement et sous un autre angle le paysage théâtral. Le changement de point de vue peut en effet déranger la conception dichotomique qui prévaut et érige, pour des raisons historiques plus que littéraires, une séparation étanche entre les scènes officielles au répertoire « sérieux » et les scènes non privilégiées, au répertoire souvent jugé « futile » ; en gros, entre théâtres savants et théâtres « populaires ».

Néanmoins, les avancées effectuées dans la recherche théâtrale ces vingt dernières années sont prometteuses, et commencent à esquisser une autre perspective de la perception que partagent critiques et historiens de la complexité des échanges qui se produisaient entre les théâtres du centre et ceux de la périphérie. Toutefois, on ne peut nier que ces derniers offrent un champ d'expression plus permissif, plus hospitalier à la polémique, et en particulier un espace dramaturgique privilégié à l'animal. Le plus grand nombre d'occurrences animalières, même si l'on considère l'apologue dramatique, apparaît chez des auteurs dont on rencontre les noms plutôt dans le répertoire des théâtres des foires, des boulevards ou sur les scènes privées. Le voisinage des entrepreneurs des troupes foraines avec les dresseurs et montreurs d'animaux, qui profitent les uns et les autres du public constitué par les chalands pour exhiber des numéros savants de singes, de chevaux ou de chiens, expliquent sans doute en partie ce phénomène. Mais ce choix thématique ou décoratif répond certes aux ambitions mercantiles des entrepreneurs qui exploitent cette veine et l'engouement qu'elle suscite, et correspond aux attentes des spectateurs qui veulent jouir de la dimension toujours « spectaculaire » de l'apparition animale. En outre, l'exhibition des aptitudes d'apprentissage et de « l'intelligence » animale interpelle le public cultivé et le prépare à accepter la présence au théâtre de ces acteurs d'un nouveau genre. Enfin, la réflexion que mènent les auteurs, observateurs attentifs de ces prouesses animales qui ne peuvent être uniquement les résultats de réflexes ou de ressorts cachés, les conduit à s'interroger sur l'éventualité de considérer l'animal comme un partenaire, un protagoniste à part entière dans une dramaturgie à venir. L'évolution du rapport entre l'homme-spectateur et l'animal-acteur heurte la représentation mentale classique, héritée du dogme, que l'on a du « monde animal » qui, bien que n'étant pas identique dans toutes les classes sociales, diffère pour le noble et le roturier, le riche et le pauvre, et se base sur les mêmes préjugés théologiques. Au Siècle des lumières, dans tous les cas, l'animal est présent, voire omniprésent dans la vie quotidienne des deux classes, mais le bestiaire tant réel qu'imaginaire n'est pas équivalent. En gros, s'il est plus symbolique, plus somptuaire et plus hiérarchique dans l'aristocratie, il est plus utilitaire et plus terre à terre pour le tiers état. La condition dramaturgique de l'animal, quel que soit le spectacle, reflète ces distinctions. Le statut de gibier ou de favori, d'animal de boucherie ou de compagnie, s'accompagne d'une série de préconceptions dont l'animal est prisonnier et que les meilleurs auteurs tenteront de contourner pour révéler l'unité non seulement de l'animalité mais encore de son analogie avec certains aspects de la condition humaine.

5. Les « classiques » enseignés dans les écoles.



Alexis Peyrotte, *la Partie de cartes* (1740-1750). Gouache sur carton (Carpentras).

Reproduction tirée du catalogue de l'exposition *l'Animal miroir de l'homme. Petit Bestiaire du XVIII^e siècle* du musée Cognacq-Jay, Paris-Musées, 1996, p. 67.

LE RENOUVELLEMENT DU RÉPERTOIRE ET DE LA PERCEPTION DE L'ANIMAL

On peut donc relever, selon les théâtres où l'animal est représenté, des différences dans les espèces exhibées, imitées ou évoquées, en fonction des nécessités de l'argumentation de l'auteur. Selon qu'il s'attaque à la cruauté de l'homme-chasseur dans ses tueries inutiles, il donnera évidemment la parole au cerf, ou qu'il veuille faire une satire de l'oisiveté d'une classe sociale et une apologie du travail, il mettra en scène la ruche ou la fourmilière. Une étude attentive reste à faire sur le répertoire théâtral français d'alors pour établir des constantes et s'assurer qu'elles correspondent bien à des scissions sociales qui se doublent, à leur tour, de scissions dramaturgiques aux enjeux parfois ambigus. Le théâtre qui commence à mettre en scène les animaux « réhabilités » doit, de plus, tenir compte d'une longue tradition de la fable et de l'apologue qui a enfermé les animaux dans des rôles et des psychologies souvent arbitraires, et s'y opposer au besoin au nom de l'observation et des nouvelles découvertes scientifiques.

Paradoxalement, c'est donc le public composite des foires ou des boulevards qui réussit à s'homogénéiser face à la présence animale par l'attrait qu'il trouve à sa mise en scène. En dépit de ces démarcations, les auteurs et les entrepreneurs semblent par contre être contraints de choisir avec soin les espèces animales en fonction des préjugés du public, du genre, du répertoire, ou plus trivialement encore de l'offre, comme la facilité d'un comédien à imiter un animal ou les talents particuliers d'un singe à personnifier un acteur. Alexis Piron n'écrit-il pas une pièce inspirée par les talents d'un comédien à imiter l'âne... et qui braie à merveille⁶ ?

Ainsi, bienséance oblige, l'animal à la Comédie-Française et à l'Opéra occupe des fonctions qui relèvent davantage de l'accessoire, du décor, de l'attribut ludique, souvent en rapport, bien entendu, avec la mythologie (Pégase, Actéon, etc.). À la Comédie-Italienne, au Théâtre de la Foire ou sur les boulevards, elles relèvent davantage de la mise en évidence de l'habileté de l'acteur (lazzi, masques, costumes) ou de la recherche de l'inédit, que les auteurs forains appellent « la nouveauté », ou de la poursuite du pur spectaculaire, conformément aux influences réciproques et aux rivalités qui modèlent les unes et les autres. Pour ce qui est des textes cependant, en conséquence de leur relative liberté, il ressort bien que ce sont sur les scènes dites « secondaires » que les animaux prennent la parole et occupent l'espace scénique. En particulier, ce sont sur ces scènes que résonne l'écho du débat qui oppose cartésiens et sensualistes à propos de l'animal-machine, de l'âme des bêtes, de leur langage. Ce débat y trouve sa meilleure illustration et sa plus belle traduction. Singulièrement, des scènes sont le meilleur miroir de la polémique, même si le reflet se déforme en caricature ou se schématise par souci de vulgarisation. Les auteurs s'appuient effectivement davantage sur des arguments qui leur semblent, pour eux et pour leur public, plus percutants et plus accessibles, comme ceux que leur souffle le banal bon sens ou l'observation des animaux au quotidien, tout en se saisissant des nouvelles idées.

6. *L'Âne d'or d'Apulée*, opéra-comique, 1725.

7. « Mais La Mettrie comme Diderot, Maupertuis comme Buffon appartiennent à l'ère du laboratoire, l'ère de "cette insatiable passion de connaître armée du fer". Craintes et tremblements se mêlent à la certitude du bon droit et à l'optimisme scientifique, quand ceux-ci justifient l'institution de l'"examen si douloureux et même cruel", "violence licite" faite "à ces victimes de la philosophie naturelle qu'il est permis de se procurer, à bon compte, les chiens, afin de s'assurer de ce qui ne pouvait se faire sur l'homme sans crime" ». Elisabeth de Fontenay, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 1987, p. 83.

En effet, les opposants à la théorie classique disposent bien, dans les sociétés savantes ou les salons, d'une tribune philosophique et scientifique où l'on essaie de comprendre ce qu'est l'animal à travers des expériences⁷ méthodiques qui étonnent aujourd'hui encore par leur cruauté et l'indifférence qu'elles suscitent dans ce siècle qui se veut éclairé. Mais cette expérimentation, aussi discutable soit-elle, présente l'avantage de trouver son expression dans des essais qui circulent et prennent comme sujet le philosophème de l'animal, tout en diffusant des méthodes de connaissance plus rationnelles. Évidemment, ce moyen ne concerne qu'une frange infime de la société, et la tribune qu'offrent les théâtres, même secondaires, est bien plus efficace socialement. Quelques auteurs prolixes, esprits curieux au fait de ces démarches et souvent polygraphes, s'impliquent et défendent les convictions des anticartésiens. Ils prêtent enfin leur parole à l'animal en tant qu'animal qui, par procuration pour ainsi dire, a l'opportunité de défendre sa condition et d'échapper à son usage en tant que simple décor ou métaphore. Citons les noms de Pierre Jean-

Baptiste Nougaret⁸ et Toussaint-Gaspard Taconnet⁹ ou de Restif de la Bretonne, auteurs de pièces étonnantes, tous d'origine modeste¹⁰.

DISCOURS ANIMALIER ET DISCOURS ANIMAL

Ces derniers ne renoncent pas pour autant aux avantages de l'utilisation traditionnelle de la métaphore de l'animal au théâtre, comparable à son usage dans le genre de la fable, qui présente de gros avantages. Elle permet bien sûr un recul, une prise de distance vis-à-vis de l'univers social et accepté dans lequel l'individu évolue d'une manière similaire au « point de vue de Sirius », si fréquemment exploité, et avec l'efficacité que l'on sait, par des auteurs tels que Voltaire et Montesquieu. Le recours à l'analogie ou à la métaphore animale facilite alors la critique sociale sans risque majeur de censure pour l'auteur ou le théâtre pour lequel il travaille. Ce n'est encore qu'un procédé, au-delà duquel ce qui intéresse nos auteurs est d'obliger aussi l'auditeur, par ce détour, à se poser des questions sur le statut qu'il occupe parmi les êtres vivants, dans l'échelle des êtres, puis à opérer un réajustement, en quelque sorte une mise au point, sur les limites de l'humain. Leur confrontation avec celles de l'animal (qui fluctuent idéologiquement les unes et les autres constamment) stimulent sa conscience et modifient à son tour le comportement du spectateur.

Quel discours prêter alors à l'animal pour qu'il soit « vraisemblablement » un discours animal ? Comment faire « parler son silence », donner une signification à son mutisme obstiné ? Que nous dit-il dans son idiome qui le relie à ceux de son espèce, aux autres espèces et aux hommes ? Qu'exprime-t-il par la voix, les bruits, ou encore gestuellement qui ne puisse être exprimé autrement ? Que pourrait-il, que devrait-il nous dire si nous lui donnions la parole sur une scène ? Que nous apprendrait-il sur sa condition et sur la nôtre ? Peut-on croire que l'empathie de l'auteur, du comédien, du public soit suffisante pour que l'animal mis en scène, qu'il soit réel, imité, décor ou marionnette, apporte quelque chose à la compréhension du monde animé dans lequel nous vivons ? Qu'est-ce qui, dans cette expression, serait intrinsèque à l'animal ? En effet, non seulement on peut se servir de son *logos* pour énoncer et parfois dénoncer et traduire ce qui ne peut pas être formulé directement, mais qui surtout doit annoncer et éclairer quelque chose d'original. En quelque sorte, il doit obliger le spectateur à tenir compte d'une vérité (en grande partie due à son incapacité à dissimuler par la parole) qui lui appartient en propre, que l'on pourrait qualifier d'« animale ». Une vérité animale qui s'exprimerait en contournant, par la magie du contrat de représentation, son « langage privé ». Car comme l'indique Wittgenstein : « Si un lion pouvait parler, nous ne le comprendrions pas. » En effet, l'animal au théâtre dit quelque chose que l'« animétaphore¹¹ » ne saurait traduire. Ce qui est ajouté au langage de l'animal par l'animal, à l'aide de l'étude et de l'imitation (au sens de mimésis) de son comportement, de ses actes, de sa mimique, de ses codes, est fondamental à la compréhension de ce qu'il est et de ce qu'il représente, de son essence même d'animal. L'intuition par une identification que permet l'empathie de ce que seraient ses prises de position ou ses jugements sur les hommes et sur le monde, est fondamentale pour celui qui veut écrire et jouer en son nom, et éviter la simple métaphore. Certains textes du XVIII^e siècle font dialoguer de façon convaincante Newton avec une huître¹² !

Introduit au théâtre comme un « cheval » de Troie, le rôle que tient l'animal en tant que métaphore ou allégorie de l'homme ou de ses travers informe peu sur sa condition ou sur son essence, et n'est qu'un leurre. En revanche, quand il prend la parole en son nom propre, même déguisé sous une allégorie animale, comme dans la comédie-apologue *l'Assemblée des animaux* (un acte), en prose, représentée sur le théâtre de l'Ambigu-Comique en 1772¹³ de Nougaret, il mérite beaucoup d'attention. L'auteur campe résolument ses personnages animaux dans un champ animalier. Ceux-ci se soustraient à la simple métaphore ou à l'allégorie élémentaire et s'accrochent au comparant. En devenant plus vrais, ils deviennent moins vraisemblables, puisqu'ils renoncent à

8. (1742-1823). Il fut l'un des auteurs attitrés du théâtre de Nicolas-Ménard Audinot, l'Ambigu-Comique.

9. (1730-1774). D'abord machiniste à la Comédie-Française, puis acteur au Théâtre de la Foire où il se fait applaudir avec un grand succès dans les rôles d'ivrogne, il devient auteur dramatique.

10. Voir à ce propos notre ouvrage *l'Animal sur les planches au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2007.

11. Akira Mizuta Lippit, « L'animal magnétique » dans *l'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, sous la direction de Marie-Louise Mallet, Paris, Gallilée, 1999, p. 185-186.

12. Voir Delisle de Sales, *le Drame raisonnable*, non représenté, dans *la Philosophie de la Nature*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1770, 3 vol.

13. Dans *Théâtre à l'usage des collèges*, Paris, s. n., 1789.



une partie de la convention littéraire dans laquelle ils sont habituellement enfermés. Au moment précis où ils énoncent sur scène leur point de vue supposé en tant qu'animaux, ils se dérobent et transgressent le premier niveau du pacte de représentation classique, puisqu'ils sont censés se représenter eux-mêmes. Nougaret inverse la condamnation traditionnelle d'une conduite ou d'un travers tempéramental, par sa caractérisation grâce à un personnage animal. En mettant derrière la peau de bête un acteur (humain), avocat de son substitut animal, il provoque une double interrogation. Il réussit ce retournement global grâce à l'attribution provisoire et conditionnelle du langage aux représentants des animaux. Le pacte implicite de représentation est alors amendé par un accord explicite passé avec les dieux, et donc avec le public, que les acteurs, s'ils ont investi leurs masques, réussissent à convaincre du bien-fondé des griefs que font les animaux au genre humain.

Sans sous-estimer la part de divertissement ludique qui règne dans ces pièces animalières, garant de leur réussite, les quelques pièces du XVIII^e siècle qui campent distinctement un discours animal sur l'animal au cœur de l'action favorisent dans le public le sentiment de « pathocentrisme », « à savoir une centralité de subir ou de souffrir commun à tous les vivants¹⁴ ». En ce sens, un courant non négligeable du théâtre, qui rencontrait alors un succès considérable et drainait un public important, a réussi avec beaucoup de clairvoyance à formuler et à mettre en lumière des philosophèmes animaliers qui seraient restés affaire de spécialistes. Ces interrogations essentielles quant à notre condition et au statut des animaux sont malheureusement relativement négligées sur les scènes d'aujourd'hui. Concours de circonstances, facteurs économiques, simple mode, timidité ou ignorance de la part des auteurs ? Je ne sais. Ce qui est clair en revanche, c'est que l'animal du XVIII^e siècle bénéficia sur scène d'un silence bavard et attentif, alors qu'il est devenu presque totalement victime d'une logorrhée sourde et médiatique de nos jours.

Peu engagé dans la cause animale alors qu'il y a tant à instaurer sur le plan des droits et de la protection, face aux épizooties, aux massacres, à l'incarcération des animaux, etc., le discours de la « vérité animale » semble avoir disparu de notre horizon dramatique, au profit d'un discours compassionnel. De nouveau, l'avons-nous égaré, dans notre réalité cette fois-ci, comme la fameuse lettre de Poe, alors qu'il est si pesamment présent sur nos écrans de télévision, de cinéma, dans notre actualité quotidienne. Nous regardons, hébétés, des images de destruction massive de gallinacés, d'élevage en batterie, sans même réaliser que ce que nous leur faisons subir reflète ce que nous sommes devenus, et constitue des signes avant-coureurs de réelles menaces. ■

Isabelle Martin, docteure ès lettres de l'Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), est maître de conférences à l'Université de Haifa (Israël) et spécialiste du théâtre du XVIII^e siècle. Elle a fondé la *Société d'études de l'animal en littérature et dans les arts du spectacle* (dite Séalac, Paris, 2005) et est l'auteur de deux ouvrages (*Le Théâtre de la foire : des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2002 ; *l'Animal sur les planches au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007), ainsi que d'une trentaine d'articles.

CI-CONTRE

Anonyme, *Louis-Antoine de Gontaut, duc de Biron (1700-1788), représenté en paon faisant la roue* (après 1740 env.).

Huile sur toile (Versailles, Musée national du château).

Reproduction tirée du catalogue de l'exposition *l'Animal miroir de l'homme. Petit Bestiaire du XVIII^e siècle* du musée Cognacq-Jay, Paris-Musées, 1996, p. 97.

14. Élisabeth de Fontenay, *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 114-115.