

« Le singe hors de sa cage » : Mazurier-Jocko au théâtre de la Porte Saint-Martin

« The Monkey out of its Cage » : Mazurier-Jocko at the Théâtre de la Porte Saint-Martin

Ignacio Ramos-Gay

Volume 51, numéro 3, 2023

Franchir le « quatrième mur » en France au XIX^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1097185ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1097185ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ramos-Gay, I. (2023). « Le singe hors de sa cage » : Mazurier-Jocko au théâtre de la Porte Saint-Martin. *Études littéraires*, 51(3), 37–54.

<https://doi.org/10.7202/1097185ar>

Résumé de l'article

Cet article se propose d'analyser l'interprétation de Charles-François Mazurier du primate protagoniste de la pièce *Jocko, ou le singe du Brésil*, de Gabriel Lurieu et Edmond Rochefort (1825), au théâtre de la Porte Saint-Martin de Paris. À partir des chroniques de l'époque, nous entreprendrons l'étude de la transgression du « quatrième mur » que fit l'acteur par le biais de ses acrobaties : ce dernier agissait tel un singe en liberté, bondissant de l'avant-scène aux loges, se promenant à quatre pattes sur le balcon, interagissant directement avec son public, ou dérobant leurs objets personnels. Nous éluciderons donc la transformation sémiotique et symbolique de la salle qu'engendrent ces manoeuvres. Devenu une ménagerie improvisée, le théâtre de la Porte Saint-Martin permit aux spectateurs d'entrer en contact avec un animal exotique incarné par un homme, dont le jeu rend compte des discours scientifiques et populaires du premier tiers du dix-neuvième siècle sur la nature sauvage des quadrumanes, et des tentatives de l'humain pour les maîtriser.



« Le singe hors de sa cage » : Mazurier-Jocko au théâtre de la Porte Saint-Martin

IGNACIO RAMOS-GAY

La présence d'animaux sauvages incarnés par des hommes est pratique courante dans les théâtres français du premier tiers du XIX^e siècle. Des pièces comme *L'Ours et le Pacha* (1820), d'Eugène Scribe et Joseph-Xavier Boniface, *Le Bénéfice de Minette, ou les Bêtes dramatiques* (1827), d'Emmanuel Théaulon et Espérance Hippolyte Lassagne, ou la cohorte de parodies interprétées par des singes à la suite du succès de la pièce *Jocko, ou le singe du Brésil*, de Gabriel Lurieu et Edmond Rochefort (1825), font assidûment appel à des acteurs qui, revêtus de déguisements d'animaux exotiques, exécutent face au public les acrobaties et autres prouesses physiques qui les caractérisent. « En province, comme à Paris, les bêtes font fureur », écrira *Le Journal du commerce de la ville de Lyon*, le 19 juin 1825, faisant référence non seulement aux animaux vivants, protagonistes des grands mélodrames orientalistes ou exotiques de l'époque, mais aussi aux acteurs qui les incarnaient avec une grande agilité physique jusqu'à en faire oublier au public l'homme qui se cachait sous l'affublement. Dans la lignée d'une pratique qui, comme l'affirme Léon Chancerel¹, remonte au Moyen-Âge, popularisée dans une large mesure par les acteurs italiens avec leurs *lazzi* tout au long du XVIII^e siècle, le succès de cette sorte de « zoomanie » résidait dans l'expertise avec laquelle les acteurs imitaient les mouvements, les grimaces, les sons et habitudes des animaux. Ceux-ci servaient en quelque sorte d'alibi scénique afin que l'acteur réalisât ses meilleures acrobaties et *tours de force* face au spectateur. Pourtant, ils étaient loin de constituer des rôles secondaires interprétés par des artistes mineurs dont le jeu aurait été soumis à l'intrigue de la pièce ; le public s'intéressait principalement à leur art scénique, leur agilité corporelle, la fidélité avec laquelle l'humain restituait le comportement physique de l'animal. Par conséquent, rien d'étonnant à ce que des acteurs bien connus du public aient accepté d'enfiler des déguisements zoomorphes

1. Léon Chancerel, *Les Animaux au théâtre*, Paris, Presses d'Île de France, 1949.

d'ours ou de singes, et que, sous couvert du costume d'animal, ils se soient octroyés des libertés en lien avec l'espace théâtral qui délimite physiquement le jeu, afin de rendre vraisemblable l'humain ainsi animalisé.

Tel est le cas de l'acteur Charles-François Mazurier (1798-1828) qui, revêtu d'un déguisement d'orang-outan, n'hésita pas à transgresser à maintes reprises les limites physiques de la scène, à grimper jusqu'aux fauteuils d'orchestre, et à interagir directement avec le public, dans la pièce *Jocko, ou le Singe du Brésil*, jouée pour la première fois le 16 mars 1825 au Théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris. Ayant préalablement acquis une certaine réputation à Bordeaux et à Lyon, Mazurier fit ses débuts à Paris en 1823 avec le *Polichinelle Vampire* de Frédéric-Auguste Blache, un ballet-pantomime qui lui permit d'arborer son habileté et son équilibre hors pair lorsqu'il incarna, monté sur des échasses, le personnage de la *commedia dell'arte* travesti en être d'outre-tombe, satisfaisant ainsi à la mode des vampires déclenchée en France par Charles Nodier ou Lord Byron. Au Théâtre de la Porte Saint-Martin, un lieu qualifié de « protégée insaisissable », caractérisé par la « rareté » et la « curiosité », et où s'étalent « des choses prodigieuses, étonnantes, monstrueuses surtout »², Mazurier a l'opportunité de poursuivre ses prouesses corporelles, en interprétant un hominoïde qui défie l'espace de jeu en sautant « hors de la scène » et en faisant « le tour de la salle en courant sur la devanture des premières loges et de la galerie »³. Selon les témoignages de l'époque, son jeu eut un impact crucial sur le succès de la pièce : « Succès complet, et auquel Mazurier a puissamment contribué », décrète la chronique du *Journal de Paris*, le jour suivant la première ; « MM. Gabriel et Rochefort ont trouvé dans cet acteur un auxiliaire, dont la coopération doit procurer un grand nombre de représentations »⁴. En effet, la pièce fut représentée plus de deux cents fois, et elle accueillit un public de marque puisqu'on pouvait y observer des membres de la haute société tels que la Duchesse de Berry et le prince de Salerne, à une époque où des personnalités aussi distinguées apparaissaient rarement dans les théâtres de second ordre. Grâce à ses acrobaties inégalées, Mazurier fut invité à se produire durant six semaines au Drury Lane de Londres pour la modique somme de 1200 livres par jour, bien au-delà de ce que les acteurs de la trempe de Talma et de Mlle Mars n'arrivèrent jamais à toucher⁵.

Cet article vise à analyser les clés du succès du jeu de Mazurier, dans son incarnation du singe Jocko, à partir des chroniques de l'époque et des témoi-

2. *L'Indépendant*, 19 novembre 1835, p. 3.

3. Eugène Guinot, « Jocko », *Petit courrier des dames. Modes, littérature, beaux-arts, théâtres*, 10 mars 1850, n. p.

4. « Théâtre de la Porte Saint-Martin. Première représentation de *Jocko*, pièce en deux actes », *Le Journal de Paris*, 17 mars 1825, p. 2.

5. Eugène Héros, « Jocko. Mazurier », *La Rampe*, 11 février 1922, p. 14.

gnages de ceux qui virent ses successeurs lors des reprises de la pièce, durant les décennies suivantes. Outre l'adresse et l'agilité physique dont il fit preuve pour donner vie au quadrumane sur scène, nous étudierons la complicité que l'acteur établit avec le public, jouant son rôle en transgressant l'espace scénique dans une interaction directe avec les spectateurs. Nous montrerons de quelle manière cette rupture du « quatrième mur » qui sépare l'espace scénique réservé à l'acteur de celui où s'inscrit le spectateur, transforma complètement l'espace théâtral pendant la représentation, l'imprégnant de connotations scientifiques et populaires, issues des connaissances zoologiques de l'époque sur les primates. Dans son incarnation d'un singe « en liberté » – libéré de la « cage de scène », au sens théâtral et zoologique de l'expression –, Mazurier-Jocko se trouvait en adéquation avec l'animal exotique présent dans l'imaginaire du public du premier tiers du XIX^e siècle, représentant à la fois sa nature sauvage et les tentatives de l'homme pour le maîtriser et le dresser.

Si l'intrigue de *Jocko ou le singe du Brésil* est en soi surtout là pour transcrire, sous la forme d'un orang-outan, le bon sauvage rousseauiste⁶, elle rend cependant possible ce double jeu entre nature et culture que Mazurier mettra en évidence dans sa représentation. En adaptant un bref récit de Charles Pougens intitulé *Jocko, anecdote détachée des lettres inédites sur l'instinct des animaux* (1824), l'auteur s'efforçait de rendre une certaine image de l'intelligence et de l'éducabilité d'un hominoïde à travers le personnage d'une femelle nommée Jocko, adoptée par un Européen qui cherche fortune au Brésil. En signe de gratitude pour les soins prodigués, le primate offre à l'Européen toute sorte de cadeaux, dont des pierres précieuses. Jocko, victime de l'avarice des humains, subit une chute dans un précipice, suivie d'une morsure d'un serpent venimeux qui signe sa fin. Rochefort et Lurieu adaptent le récit pour la scène ; ils attribuent à Jocko le genre masculin mais maintiennent son sens de la reconnaissance et de la loyauté envers son maître, un Portugais nommé Fernandez. Il lui remet en effet des diamants et sauve son fils de l'attaque d'un serpent durant son sommeil. Le hasard fait que le sauvetage de l'enfant est mal interprété par des marins qui, voyant le petit dans les bras de l'animal, et craignant pour sa vie, n'hésitent pas à lui donner la mort. Après une lente agonie non dénuée de sentimentalisme, Jocko expire face au public, résultant en « plus d'une poitrine [...] oppressée » et « plus d'un charmant visage [...] mouill[é] de larmes »⁷.

6. Diana Snigurowicz, « Sex, Simians, and Spectacle in Nineteenth-Century France; Or, How to Tell a “Man” from a Monkey », *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d'histoire*, vol. 34, n° 1 (avril 1999), p. 51-81.

7. *Le Nouvelliste*, 9 août 1853, n. p.

La critique qualifia la pièce de Rochefort et Lurieu d'« une simplicité qui rappelle l'enfance de l'art⁸ », autrement dit, à peine plus qu'un prétexte, « un cadre pour les tours merveilleux de Mazurier⁹ » que le public n'hésiterait pas à applaudir. En effet, indifférents aux licences que s'étaient autorisées les auteurs quant à la vraisemblance géographique – notamment la présence d'orangs-outans au Brésil, inexistants sur le continent américain –, les spectateurs succombaient aux tours d'agilité d'un Mazurier-Jocko qui, pendant le spectacle, courait et grimait aux arbres habitant le décor, et sautait d'une liane à l'autre. L'agilité de Mazurier lui permettait de donner vie *de facto* à ce que, à l'époque, signifiait le nom substantivé de son personnage, *jocko*, c'est-à-dire, « un singe qui ressemble le plus à l'homme¹⁰ ». Le public était témoin, pour la première fois, de la présence, à portée de main, d'un animal exotique et sauvage, et de ses multiples similitudes avec l'humain, tel que le prônait la connaissance scientifique du moment. Ainsi, l'*Histoire naturelle des mammifères*, de Geoffroy Saint-Hilaire, se mariait à la définition de *jocko* parue dans le dictionnaire, qui affirmait que « le nom de pongo et celui de jocko, illustrés par Mazurier, sont regardés comme [...] celui des singes qui [...] s'éloigne le moins de la race humaine¹¹ ». Préalablement à ces voix d'autorité, Buffon, dans son *Histoire naturelle* (1749), avait été le premier à souligner la verticalité de l'animal, suggérant de la sorte la proximité entre l'homme et le singe. Les acrobaties de Mazurier permettaient donc de confondre les espèces, au point de convertir l'acteur en preuve matérielle de cette fusion dont les dictionnaires et les traités d'histoire naturelle attestaient, visible dans ce laboratoire-*ménagerie* improvisé qu'était devenu le Théâtre de la Porte Saint-Martin. Par le biais du jeu d'acteur de Mazurier, le spectateur parisien assistait à la dissolution de son humanité et à la transformation définitive de l'acteur en animal. « Allez le voir », exhortait *Le Constitutionnel* une semaine après la première ; « vous serez surpris et peut-être affligé de la parfaite ressemblance qui existe entre un individu qui a une âme et un être qui n'en a pas¹² ». Dans son histoire des « anciens théâtres de Paris », Georges Cain se remémore comment une spectatrice admettait son absolue incapacité à distinguer l'homme de l'animal : « Vous m'aviez dit que c'était un singe et je vois bien que c'est un homme ; mais si vous m'eussiez dit que c'était un homme, je croirais que c'est un singe¹³. » Les frontières entre les espèces s'estompaient, à Paris comme à Londres, où le public du Drury Lane ne tarda pas

8. Tony Révillon, « Jocko, ou le Singe du Brésil », *La Petite Presse*, 28 décembre 1869, p. 1.

9. *L'Indépendant*, 19 mai 1836, p. 2.

10. Pierre-Claude-Victor Boiste, *Dictionnaire universel de la langue Française*, Paris, Desray, 1803, p. 465.

11. *La Démocratie pacifique*, 2 décembre 1844, n. p.

12. *Le Constitutionnel*, 21 mars 1825, p. 4.

13. Georges Cain, *Anciens théâtres de Paris*, Paris, E. Fasquelle, 1906, p. 192.

non plus à affirmer que le comédien avait « échangé son humanité pour celle d'un babouin¹⁴ ». L'identification était si parfaite qu'un commentateur anglais irait jusqu'à affirmer, en évoquant Mazurier, pressentant les futures thèses de l'évolution darwiniennes, que « son esprit doit avoir habité antérieurement le corps d'un singe¹⁵ ».

Nul doute que le succès de la représentation ait reposé sur les prouesses physiques de Mazurier, à mi-chemin entre la *maestria* du clown et le jeu d'un acteur de premier plan. Les chroniques parlent de « métamorphoses corporelles », de « prodiges de malléabilité » et de « phénomènes de charpente humaine »¹⁶, en vertu de sa capacité à se disloquer, se tordre, se plier et même à « se briser » sur scène¹⁷. Son agilité permettait à l'acteur de sauter de roche en roche, de se lancer d'une liane à l'autre, de se balancer, se suspendre, ou d'atteindre les branches et les cimes les plus élevées des arbres qui formaient le décor. Il allait même jusqu'à voler à travers la scène en portant dans ses bras le petit Fernand, interprété par la jeune actrice Charlotte Bordes. À de telles prouesses acrobatiques s'ajoutait une imitation faciale des grimaces du singe coïncidant bien avec l'image populaire de l'animal : l'acteur se présentait face au public « grimaçant, roulant les yeux, et se tapant sur les bajoues¹⁸ », aboutissement de la longue période de formation que Mazurier avait consacrée à observer, copier et à pratiquement cohabiter avec des primates au Jardin des Plantes¹⁹. Les costumes, pour leur part, contribuaient dans une large mesure à la métamorphose. L'acteur revêtait un « maillot couleur de singe²⁰ » recouvert de poils, dont le *Journal des tailleurs* fera l'éloge : en effet, le pantalon, « un vêtement dont les jambes et les pieds sont d'une seule pièce²¹ » encourageait la souplesse de ses déplacements. Enfin, à tout ceci s'ajoutait le masque mobile

14. Nous traduisons : [*changed his humanity with a baboon*] (*New Monthly Magazine*, December 1st 1825, p. 535).

15. Nous traduisons : [*his spirit must have inhabited an apish form*] (Robert Cribb, Helen Gilbert et Helen Tiffin, *Wild Man from Borneo: A Cultural History of the Orangutan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2014, p. 158).

16. *Le Nouvelliste*, *op. cit.*, n. p.

17. Prosper Claeys, *Histoire du théâtre à Gand*, Gand, J. Vuylsteke, 1892, t. 2, p. 346.

18. Tony Révillon, *art. cit.*, p. 1.

19. *Le Courrier du Gard* affirmait le 27 janvier 1834 que Mazurier « allait étudier journellement les poses et les gambades des singes du Jardin des Plantes, dont il prenait exactement note pour les reproduire ensuite avec le plus grand bonheur ». L'intérêt proto-éthologique d'imiter le comportement des animaux qu'il incarnait sur scène est également mis en valeur à l'occasion d'une autre pièce, *Combat de coqs*, dont le rôle principal fut conçu pour le comédien. Selon *Le Nouvelliste*, afin de « se faire bête à plumes », Mazurier se levait à l'aurore, « allait dans les laiteries des faubourgs » ainsi que dans les « fermes de la banlieue, étudier le chant du coq » (*op. cit.*, n. p.).

20. Tony Révillon, *art. cit.*, p. 1.

21. « Butin de la mode », *L'Élégant : journal des tailleurs*, 20 juin 1837, p. 164.

dont Mazurier recouvrait son visage, « fait avec tant d'art²² », qui garantissait et renforçait toute son expressivité faciale.

Une telle expressivité constitue déjà un clin d'œil de complicité, adressé au spectateur, qui dépasse les frontières de la scène. Mazurier, loin de se limiter à une récréation exclusivement ancrée dans l'animalité, conjugait cet aspect avec l'humanité que le public attribuait à un animal dressé par l'homme, à une époque où, comme l'affirme María-Teresa Lajoinie²³, les thèses fixistes et évolutionnistes débattent autour de l'éducabilité du singe. Mazurier incarne, par le biais de ses gestes physiques, non seulement un animal sauvage, mais aussi un animal construit théâtralement conformément à la volonté de l'homme, un « singe humanisé²⁴ » au dire de la chronique de la première, qui ressent et, surtout, agit tel que le ferait un humain. La scène finale de son expiation est, avant tout, un prodige de sensibilité, un clin d'œil direct à un public désireux de voir un animal, dont la bonté naturelle s'est incarnée dans la scène du sauvetage de l'enfant, *périr en mode humain*. C'est ainsi que l'indique le texte lui-même : au cri désespéré de Fernandez, inquiet pour l'animal (« Ne l'abandonnons pas ; nous pourrions peut-être encore le sauver ! »), la didascalie nous informe que le singe « tourne un dernier regard du côté de son maître », la scène culminant dans un déchirant « Ah ! Il expire ! », proféré par Fernandez²⁵. L'expression du visage du singe traduit sa gratitude et son affection pour l'homme, un tremplin d'interprétation pour un acteur sachant lire les attentes de son public et incarner à la perfection un animal qui, dans son agonie humaine, périt, comme tant d'autres personnages dans leurs derniers moments, conscient de sa fatale destinée, adressant un regard de reconnaissance au reste des personnages comme au public, en plein accord avec le sentimentalisme à la base des *monkey dramas*²⁶ de l'époque.

En vertu de la sympathie que Jocko éveillait chez le spectateur qui voyait en lui son semblable, les chroniques du spectacle font fréquemment allusion aux pleurs que l'agonie de l'animal faisait jaillir chez les spectateurs : « Il est des moments où il [...] arracherait presque des larmes », déclare *Le Globe* le 26 mars 1825²⁷. Certains auteurs affirment même que la compassion qu'éveillait son interprétation poussait le public à demander à cor et à cri que l'animal ne

22. H. B. G., « Théâtre de la Porte Saint-Martin », *Annales de la littérature et des arts*, Paris, Bureau des Annales, 1825, t. 19, p. 122.

23. María-Teresa Lajoinie, « Introduction », *Jocko o el mono de Brasil*, traduction de Natalia Urabayen, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2019, p. 25-29.

24. *Le Globe*, 26 mars 1825, p. 430.

25. Gabriel Lurieu et Edmond Rochefort, *Jocko ou le singe du Brésil. Drame en deux actes, à grand spectacle, mêlé de musique, de danses et de pantomime*, Paris, Quoy, 1825, p. 28.

26. Bernard Ince, « "Monsieur Gouffe", Man-Monkey: An Early Icon of the Illegitimate Theatre », *Theatre Notebook*, vol. 74, n° 2 (2020), p. 99.

27. *Le Globe*, *op. cit.*, p. 431.

fût pas sacrifié sur scène – ce qui, dans des versions ultérieures de la pièce, selon Thomas F. Connolly²⁸, obligea à en modifier la fin. L'impact sur le public fut tel qu'il entraîna la création de la couleur « singe expirant » mise en contraste avec la « nuance Jocko souriant »²⁹. L'interprétation de Mazurier s'éloigne considérablement de la « jonction corporelle et motrice de l'animalité et de la sauvagerie » qui, selon Nicole Haitzinger³⁰, caractérise toute mise en scène d'un primate au XIX^e siècle, qu'elle interprète comme une radicalisation de la tradition du mime des *grotteschi* italiens rendus populaires par Magri au XVIII^e siècle. Les témoins de l'époque accoient aux contorsions de Mazurier-Jocko « une grâce exquise », voire « une finesse toute française »³¹ qui, loin de nuire à la crédibilité du personnage, confirme son hybridation entre singe et homme. Bref, ce n'était pas tant l'homme rendu invisible sous l'animal, que l'animal *doté de traits humains* que le public applaudissait et qui le faisait pleurer. Le grand acteur Talma irait jusqu'à reconnaître qu'il voyait en Mazurier un acteur d'un talent hors du commun, supérieur au sien³². Si, comme le soutiennent les chroniques, le comédien devait cette interprétation à son observation des quadrumanes du Jardin des Plantes, il fixa d'ailleurs son attention sur un d'entre eux en particulier qui, paradoxalement, avait été dompté par l'homme, dressé à la danse par des bateleurs. « L'acteur imitait de la sorte, dans son modèle, une imitation de l'homme », affirme Alphonse Esquiros³³. Mazurier incarnait un processus rhizomatique similaire à celui d'une autre grande vedette hominoïde, le singe Turco, montré par Jean-Baptiste Nicolet au Théâtre des Grands Danseurs de corde, en 1766, spécialisé dans l'imitation et la parodie de l'acteur François-René Molé, de la Comédie-Française³⁴. Je m'attarderai plus tard sur les similitudes entre Mazurier-Jocko et Turco-Molé.

Si les prouesses d'interprétation de Mazurier répondaient aux attentes du public quand il s'agissait de se montrer en animal oscillant entre sa nature

28. Thomas F. Connolly, « Neither Fallen Angel nor Risen Ape. Desentimentalizing Robert Smith », dans Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson, *Eugene O'Neill's One-Act Plays. New Critical Perspectives*, New York, Palgrave, 2012, p. 146.

29. *La Presse*, 29 octobre 1877, n. p.

30. Nous traduisons : [*corporeal-motoric coupling of animalism and wildness*] (Nicole Haitzinger, « Quasimodo or the Sublime Monster », dans Claudia Jeschke *et al.*, *Les Choses espagnoles. Research into the Hispanomania of the 19th-Century Dance*, Munich, Epodium Verlag, 2009, p. 58).

31. *Le Nouvelliste*, *op. cit.*, n. p.

32. D'après certaines chroniques, l'acteur aurait affirmé : « Je ne connais que trois grands comédiens à notre époque : Potier, Mazurier et peut-être moi ! » (*La Presse*, *op. cit.*, n. p.)

33. Alphonse Esquiros, « Le jardin des plantes. La ménagerie et les serres », *Revue de Paris*, 1 janvier 1843, t. 8, p. 110.

34. À propos de l'imitation de Molé faite par Turco, cf. Ignacio Ramos-Gay, « “Des singes, c'était le narcissé” : class, imitation and performing monkeys in late-eighteenth century Paris », *Studies in Theatre & Performance*, vol. 38, n° 2 (2018), p. 130-148.

sauvage et son humanité, il convient de préciser davantage dans quelle mesure sa mobilité et son jeu scénique confirmaient ladite représentation imaginaire et préconçue de l'animal. Aux gestes et acrobaties évoqués auparavant, il faut ajouter le moment le plus commenté par la critique : pendant le spectacle, Mazurier-Jocko n'hésitait pas à jouer bien au-delà de la scène et à envahir l'espace du spectateur. Les chroniques le présentent « bondissant de la scène aux secondes galeries et faisant à quatre pattes le tour de la balustrade³⁵ », sautant « de l'avant-scène à l'amphithéâtre aux applaudissements du public³⁶ », faisant « le tour du balcon³⁷ », se promenant « sur le rebord des loges et des galeries³⁸ », ou grim pant « à l'aide des corniches et des sculptures de la scène aux dernières places du paradis³⁹ ». À quatre pattes et attifé de son déguisement de singe, imitant la démarche d'un primate en liberté, Mazurier-Jocko parcourait deux ou trois fois tout le périmètre de la salle, à ses différents étages, allant jusqu'à monter au paradis. L'équilibre qu'il fallait maintenir rendait compte de l'agilité digne du funambule qu'était Mazurier – et que Bénédicte Jarrasse qualifie de « corps-machine⁴⁰ » en raison de sa technique savante – lorsqu'il se déplaçait à tombeau ouvert sur le bord velouté des loges, sans craindre de tomber dans le vide, même depuis les plus hautes d'entre elles. Du fait de leur nouveauté et du risque qu'elles comportaient, ainsi que de la sensation qu'elles éveillaient chez le spectateur, ce sont précisément ces pirouettes qu'imiteraient, lors des multiples reprises de la pièce à la Porte Saint-Martin, les successeurs de Mazurier, membres de « l'école⁴¹ » fondée par ce dernier, comme c'est le cas des mimes acrobates Jean-Baptiste Auriol, Ravel, M. Montero, John Blick et Klischnig. À travers ses acrobaties et mouvements d'équilibre, Mazurier-Jocko se montrait face au public tel un singe en liberté, un quadrumane qui n'aurait pas seulement abandonné les cages du Jardin des Plantes – le quotidien *La Pandore* insinue que le naturel de Mazurier invite à croire un singe « échappé de la Ménagerie royale », tant ses gestes « ont de vérité⁴² » – mais aussi la cage de scène du théâtre. La liberté qu'il affichait témoignait d'une fracture de ce quatrième mur qui convertissait la salle en un espace confiné semblable à la ménagerie : se libérer de la prison de la cage se traduisait, dans le théâtre, par le non-respect du quatrième mur et des codes sémiotiques de la scène qui limi-

35. *Le Courrier de la Rochelle*, 26 janvier 1878, p. 3.

36. *Le Nouvelliste*, *op. cit.*, n. p.

37. Gérôme, « Courrier de Paris », *L'Univers illustré, journal hebdomadaire*, 3 mai 1879, p. 274.

38. *Le Voleur illustré*, 11 décembre 1884, p. 777.

39. « Lettre de Paris », *Les Nouvelles*, 13 juillet 1923, n. p.

40. Bénédicte Jarrasse, « Corps-machines à l'Opéra : l'imaginaire scientifique dans les écrits sur la danse (1830-1860) », *Arts et Savoirs*, n° 16 (2021), paragraphe 8.

41. Hannah Winter, *Le Théâtre du merveilleux*, Paris, Perrin, 1962, p. 139-143.

42. *La Pandore. Journal des spectacles, des mœurs, des arts, des lettres et des modes*, 18 mars 1825, p. 2.

taient l'acteur à la scène seule. Par son jeu, Mazurier-Jocko allait convertir le parterre de fauteuils d'orchestre de la Porte Saint-Martin en une sorte de jungle improvisée où aucun spectateur ne se sentirait à l'abri d'une « attaque » du singe.

Le public était lui-même complice de tous ces gestes. Il ne se contentait pas de le récompenser, il l'encourageait par ses applaudissements. Les témoins racontent combien l'acteur déclenchait « les cris de joie, de gaité, ou de frayeur des femmes ou des enfants⁴³ » voire d'« un homme fait⁴⁴ », par ses mouvements à risque, certes, mais aussi en raison de la proximité physique que l'acteur établissait avec le spectateur, qui expérimentait la « première et subite approche d'un animal tel que Jocko⁴⁵ ». Ce rapprochement se traduisait par un contact entre eux qui éveillait une certaine vulnérabilité chez le public. En effet, lors de ses passages sur la rampe des loges, Mazurier-Jocko n'hésitait pas à arracher des objets personnels de spectateurs de manière improvisée. Selon le dramaturge et critique de théâtre Ernest Blum, qui assurait l'avoir vu durant son enfance – bien qu'il s'agit sans doute d'un imitateur de l'acteur ; en effet Mazurier décéda en 1828 d'une infection pulmonaire, alors que Blum naquit en 1836 –, l'acteur, une fois perché sur les fauteuils du haut, « quand il rencontrait en route un chapeau de femme suspendu au rebord avec des épingles [...] il décrochait le chapeau et le mettait sur sa tête, aux éclats de rire et aux applaudissements formidables de la salle⁴⁶ ». La frontière symbolique établie par la cage de la scène entre le public et l'univers de l'illusion théâtrale se volatilisait ainsi purement et simplement : plus rien n'était à l'abri du jeu du singe qui s'appropriait, avec la curiosité, la spontanéité et l'audace d'un animal sauvage, les effets personnels des humains.

Mazurier-Jocko intégrait ainsi le spectateur dans le spectacle lui-même, il devenait comparse de son jeu, confirmant que, pour l'animal, les codes établis par l'homme pour délimiter les espaces inhérents à la liturgie théâtrale étaient dénués de sens. Marcel Freydefont reprend le concept de « théâtre immersif » pour définir une topographie théâtrale fondée sur un espace qui veut « briser, détruire la scène à deux dimensions » dans le but de « vouloir placer le spectateur au cœur d'une action » et de lui accorder « une expérience à vivre de façon singulière et partagée »⁴⁷. Remettant en cause la bidimensionnalité classique, le théâtre immersif oblitère les lignes de démarcation qui séparent l'intérieur de l'extérieur, l'intime du public, l'illusion du réel, et engage des

43. Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firming-Didot et Cie., 1885, p. 187.

44. H. B. G., « Théâtre de la Porte Saint-Martin », *art. cit.*, p. 122.

45. *Id.*

46. Ernest Blum, « Journal d'un vaudevilliste », *Le Gaulois*, 30 juin 1898, p. 1.

47. Marcel Freydefont, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) » [en ligne], *Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 3 (2010) [<https://doi.org/10.4000/agon.1559>].

«ferments utopiques⁴⁸» qui font surgir un lieu théâtral inconnu pour le public. La rubrique est aisément applicable au jeu de Mazurier qui, par ses prouesses physiques au-delà de la scène, ainsi que par son interaction directe avec les spectateurs, anéantit la barrière scénographique frontale et insère le récepteur dans la représentation. Plutôt qu'un mur à franchir marquant «la séparation à la fois symbolique et matérielle entre les spectateurs et la représentation⁴⁹», le cadre de la scène devient ainsi un lieu de passage, un «seuil» [*Schwelle*] au sens que lui accorde Walter Benjamin, dans la mesure où il constitue une «zone de transition»⁵⁰. Pour Benjamin, la scénographie a la capacité de se «dilater», de «s'enfler», de manière à déborder ses marges physiques traditionnelles. De par ses déplacements erratiques sur les loges et son interaction improvisée avec le public, Mazurier «colonise» des espaces hors de la cage qu'est la scène et favorise cette mutation conceptuelle de la topographie théâtrale et de tous ses intégrants, soudain devenus synonymes du «sylvestre» au sens étymologique du terme – relatif à la *silva*, à la forêt.

En effet, comme l'affirme Victor Thimonier, le franchissement de ce seuil permettait au comédien de «passer d'un univers à un autre» et d'«être potentiellement transformé dans et par ce passage»⁵¹, mais aussi au spectateur lui-même, objet, à son tour, d'une métamorphose stimulée par le jeu de Mazurier-Jocko. Son interaction directe avec le public véhiculait certaines connotations d'ordre sexuel, qu'explique l'intérêt scientifique et populaire de l'époque à cet égard. Les chroniques mettent l'accent sur le rôle actif joué par le public féminin dans l'interprétation du comédien, discréditant ainsi tous ceux qui ne voyaient en la femme qu'une victime mièvre et passive face aux accès du quadrumane. Les témoignages du moment indiquent d'ailleurs que ce sont précisément les femmes qui prodiguaient le plus de cadeaux et d'offrandes à l'acteur, l'incitant ainsi à entretenir un contact plus étroit avec elles. Par la distribution de «bonbons» et de «dragées»⁵², le public féminin voulait s'attirer les grâces de l'animal, reproduisant le comportement de tant d'autres spectateurs envers les animaux exposés dans les ménageries. Dans un mélange de curiosité et de courage face à l'acteur animalisé et en liberté, les spectatrices deviennent le protagoniste indirect du spectacle, offrant ainsi l'image parallèle d'un certain type de féminité «ensauvagée», connotée par

48. *Id.*

49. Anne Surger, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2010 [2^e édition], p. 80.

50. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf (Passages), 1989, p. 852, cité par Victor Thimonier, «Débordements scénographiques. Expériences de franchissement du seuil au théâtre», *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 20 (2017), p. 63.

51. Victor Thimonier, *art. cit.*, p. 64.

52. Guinot, «Jocko», *op. cit.*, n. p.

la culture populaire, étant donné son contact avec « les lieux marqués par la Nature [...] qui la rendent exotiques [sic] »⁵³.

Cette fascination d'une partie des femmes du public envers le quadrumane avec lequel elles établissent un contact physique dans la salle nous ramène au singe exposé par Jean-Baptiste Nicolet, Turco, devenu « la coqueluche parisienne⁵⁴ » un demi-siècle auparavant et qui précisément allait succomber à une indigestion provoquée par les sucreries reçues pendant le spectacle⁵⁵. Le comportement de Mazurier à l'égard des femmes qui assistaient à la représentation suit au pied de la lettre ce que tant de témoignages relaient quant aux prouesses de l'animal. Dans leurs *Anecdotes dramatiques* (1775), Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de la Porte citent une épitaphe écrite à sa mémoire, où l'auteur anonyme rappelle à quel point l'animal « était fort aimé du public et surtout des dames⁵⁶ ». Il en est de même dans les couplets ironiques composés par le chevalier de Boufflers, le poète à la mode dans la cour de Louis XV, qui figurent dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont (1762-1787), et qui font allusion à la connivence de Turco avec son public féminin, confortée par l'intimité découlant du contact physique qu'il entretenait avec elles. « Il faut le voir sur les genoux / de quelques belles aux yeux doux », nous dit l'auteur⁵⁷, pointant une interaction tactile qui se retrouvera chez Mazurier des années plus tard. Comme dans le cas de l'acteur de la Porte Saint-Martin, Turco établissait un lien étroit avec les femmes qui allaient le voir, « avec lesquelles [il] conversait si elles l'appelaient⁵⁸ » ; un lien non dépourvu de touches sexuelles, tel que le roman d'Amanda Miller, *Jacob's Folly* (2013), le suggère, lorsqu'il est fait allusion aux acrobaties du singe qui n'hésitait pas à sauter « de l'épaule de Nicolet au giron d'une jeune fille plutôt jolie » qui lui « baisa les lèvres, après quoi il s'éloigna en effectuant une pirouette »⁵⁹.

53. Bruno Boerner et Christine Ferlampin-Acher (dir.), « Introduction », *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 8.

54. Isabelle Martin, *L'Animal sur les planches*, Paris, Champion, 2007, p. 244.

55. Ainsi l'affirment les couplets du chevalier de Boufflers transcrits dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont : « Généraux, catins, magistrats, / Grands écrivains, pieux prélats, / Femmes de cour bien affligées, / Vont tous lui porter des dragées » (Paris, Adolphe Delahays, 1859 [1762-1787], p. 120). Arthur Pougin, dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, soutient que sa mort fut due précisément aux dragées ingérées lors des différents spectacles (*op. cit.*, p. 42).

56. Jean-Marie Bernard Clément et Joseph De La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1775, p. 384.

57. Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 145.

58. *La Chronique musicale. Revue bimensuelle de l'art ancien et moderne*, 15 juin 1876, vol. 11, p. 264.

59. Nous traduisons : [*The monkey, Turco, hopped from Nicolet's shoulder and swung into the arms of a rather pretty girl, who kissed him on the lips, then pirouetted away*] (Rebecca Miller, *Jacob's Folly*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2013, p. 330).

Les chroniques de *Jocko, ou le singe du Brésil*, restituent avec précision les velléités sexuelles que les chroniqueurs de Turco glissaient subrepticement dans les commentaires sur le spectacle. « Les femmes raffolaient de cet homme cousu dans une peau de singe », affirme Jouslin de Lasalle dans ses *Souvenirs dramatiques*⁶⁰, et Joseph Méryse remémore son père qui, en 1826, lui raconta que « les femmes suppliaient leurs maris de les mener voir Jocko, et les maris obéissaient avec leur complaisance habituelle. On ne saurait croire la quantité d'orangs-outangs que ces pères ont obtenu pour fils⁶¹ ». Le texte de Rochefort et Lurieu allait jusqu'à s'aventurer à affirmer, par le biais d'une ritournelle chantée en chœur au premier acte par les esclaves de la plantation, que Jocko faisait office de stimulant sexuel tant pour les femmes que pour les hommes : « [Q]ui ranime les flammes / des époux endormis / qui réveille les femmes / pour damner leurs maris ? / C'est Jocko qui pass' pour une bête, / mais qui peut, voyez-vous / Nous t'nir tête / À tous⁶². » Dès lors, il ressort telle une évidence que tous ces témoignages sur le singe vu comme un agent sexuel actif, susceptible de susciter l'intérêt et de déchaîner les passions les plus interdites chez les femmes, sont profondément imprégnés de l'image de l'animal, qui s'était peu à peu construite dans la culture occidentale. Élien, Pline et Pausanias⁶³ décrivent avec force détails la personnalité de certains singes attirés par les humains de sexe féminin, qui trouverait son origine dans les satyres, les faunes, les silènes et autres créatures mythologiques, mi-hommes, mi-animaux, caractérisés par une luxure débridée. Le Moyen-âge confirmerait ces hypothèses en popularisant l'image du singe comme « figura diaboli⁶⁴ », c'est-à-dire comme le symbole du péché originel de l'homme, une sorte d'« âme animale de l'homme civilisé réprimée intérieurement⁶⁵ ». Selon Arlette Girault-Fruet, c'est cet « ensemble kaléidoscopique de mythes⁶⁶ » qui, de l'Antiquité à la Renaissance, conditionna le regard des voyageurs et explorateurs des XVI^e et XVII^e siècles qui, comme Edward Tyson, Olfert Dapper, Louis le Comte,

60. Jouslin de Lasalle, « Souvenirs dramatiques. Théâtre de la Porte Saint-Martin », *Revue française*, Paris, Bureaux de la Revue française, 1 mai 1858, p. 507.

61. Joseph Méry, *La Vie fantastique*, Paris, Lévy frères, 1864, p. 138.

62. Gabriel Lurieu et Edmond Rochefort, *op. cit.*, p. 12.

63. Élien, *La Personnalité des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2002, t. 1 ; Pline, *Histoire naturelle*, édition de Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, 2013 ; Pausanias, *La Description de la Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

64. Horst Woldemar Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1952 [Leichtenstein, Kraus Reprint, 1976], p. 13-28.

65. Nous traduisons : [repressed "animal" soul of "civilized" animal] (Robert Cribb *et al.*, *op. cit.*, p. 128).

66. Arlette Girault-Fruet, « Les Gens de Premier. Le singe dans les récits de voyages effectués au XVII^e siècle en Afrique orientale et dans les îles de l'océan Indien », dans Florence Boulerie et Katalin Bartha-Kovács (dir.), *Le Singe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, Hermann, 2019, p. 79.

François Leguat, Gautier Schouten ou Thomas Philips, déclarèrent avoir observé, au cours de leurs expéditions, l'attraction des singes pour les femmes, ainsi que l'existence d'êtres hybrides nés du commerce charnel entre eux. Le spectacle mettant en scène Mazurier-Jocko s'inscrivait en outre dans la lignée de tant d'autres productions théâtrales ayant pour protagonistes des singes qui, en raison de la forme polysémique et phalloïde de leur queue, s'érigeaient, selon Nathalie Rizzoni⁶⁷, en figures indispensables de la littérature érotique. Ainsi, et bien que l'acteur ait incarné un singe sans queue, l'interaction exposée avec le public féminin rassembla toute une profusion de récits et d'images brossant le portrait du primate comme un animal lubrique et capable de susciter une passion contre nature chez la femme.

Toutefois, cette image classiquement perverse de l'animal et de celles qui, parmi le public féminin, entrent en contact physique avec lui est, en 1825, tamisée par une tournure plus romantique à travers la performance de Mazurier. Lorsque l'interprétation le conduit à interagir avec les femmes, le singe n'envahit pas l'espace du spectateur guidé par une nature hypersexuelle et débordante, mais plutôt en proie à une sorte d'amour galant. La presse ne cesse de se faire l'écho d'un épisode qui se déroula pendant une des représentations de la pièce, où Mazurier-Jocko serait tombé instantanément amoureux de celle qui deviendrait sa femme. Lors d'un de ses nombreux passages par les loges d'avant-scène, Mazurier remarqua dans un des fauteuils, une belle femme, « Mlle B. », qu'il n'hésita pas à approcher avec courtoisie afin de lui offrir une « fleur du Brésil⁶⁸ ». La femme serait retournée les jours suivants au théâtre et l'acteur, au milieu de la représentation, lui renouvelait son offrande, allant jusqu'à, au bout de quelques jours, lui offrir un bouquet. Cette interaction entre l'acteur et une femme du public aboutira, peu de temps après, à un mariage dûment sanctionné par l'Église en vertu de la profonde foi chrétienne de Mazurier⁶⁹.

Cette anecdote indique bien que la rupture avec le quatrième mur permet à Mazurier d'abandonner l'image du satyre classique afin de laisser le pas à celle d'un singe galant, plus conforme à l'esprit romantique de l'époque. Loin d'être considérée comme une interruption de la performance de Mazurier, sa rupture du quatrième mur pour offrir une fleur à la femme dont il tombe amoureux au premier coup d'œil semble pleinement intégrée au spectacle, au point de recueillir toute l'approbation du public marquée par de nombreux applaudissements. Dans un tel geste, on peut voir les signes d'une performance où ne demeure plus aucune trace des hominidés qu'évoquait Voltaire dans

67. Nathalie Rizzoni, « Une longue queue mais pas que... le singe dans les spectacles parisiens », dans Florence Boulerie et Katalin Bartha-Kovács, *op. cit.*, p. 239-253.

68. Gérôme, « Courrier de Paris », *art. cit.*, p. 274.

69. *Id.*

Candide, courant à la poursuite de femmes en fuite, à la grande surprise de Cacambo. Au théâtre de la Porte Saint-Martin, Mazurier s'érige en une sorte d'animal amoureux, sensible à la beauté humaine, qui s'éloigne d'une généalogie de primates dominés par la luxure et susceptibles d'engendrer des unions monstrueuses avec des humains, tels qu'ils apparaissaient dans des œuvres contemporaines⁷⁰. Dans la lignée de l'« amour chaste et sentimental⁷¹ » que les chroniqueurs virent dans la Jocko femelle de Pougens comme une démonstration de son affection et de son éducatibilité, Mazurier transgresse les limites de la scène pour s'abandonner à une passion qui le fait aller plus avant dans son processus de conversion humaine. Ainsi, l'animal transgresse la barrière scénique tout en souhaitant rompre avec son animalité originelle, en s'immisçant entre des fauteuils où dominaient des sentiments propres aux humains.

Cette transgression touche néanmoins d'une façon complètement opposée la femme, objet de ses avances amoureuses. De même qu'une évidente pulsion zoophile se glissait dans les propos de ceux qui évoquaient les spectatrices interagissant avec Turco⁷², les chroniqueurs du siècle suivant jugèrent Mlle B. comme attirée en premier lieu par l'animal, et non par l'acteur qui l'incarnait. Eugène Guinot, dans *Le Petit courrier des dames*, soutient avec tact que la vision du singe mit brusquement un terme aux « chagrins d'amour » que vivait la jeune femme. « Dès que son regard eut rencontré Jocko » – remarquons que l'auteur n'indique pas le nom du comédien mais bien celui du singe – « les tristes pensées de la belle affligée avaient fui comme par enchantement [...]. Étrange mobilité du cœur féminin ! Irrésistible puissance de la bizarrerie »⁷³. Le coup de foudre s'accompagnerait d'une offrande de bonbons, ainsi que d'un contact direct, ce qui confirmait la croyance selon laquelle il s'agissait bien d'un animal, plutôt que d'un homme : « Mlle X l'arrêta, lui présenta le sac de bonbons, et pendant que Jocko croquait les dragées, elle se mit à le flatter de sa blanche main, comme elle eût caressé son épagneul, sans songer qu'il y avait un homme cousu dans cette peau de singe⁷⁴. » L'interaction entre eux durerait jusqu'au moment où la jeune femme « offrit de l'épouser, et il accepta », chose étrange, comme le souligne Guinot puisque « tout fut conclu

70. C'est le cas, par exemple, de *Monkey Island, or Harlequin and the Loadstone Rock* (1824), dans laquelle l'auteur, Samuel James Arnold, évoque le viol d'une femme par un orang-outang.

71. *Bulletin de la société historique du VI^e arrondissement de Paris*, 1 janvier 1909, p. 241.

72. À propos de la lubricité du singe et de la femme lors des spectacles de Nicolet, cf. Ignacio Ramos-Gay, « Le "singe de Nicolet" : animalité, féminité et voyeurisme interspécifique dans le théâtre de la foire (1760-1768) », *Studi Francesi*, à paraître en 2022.

73. Guinot, « Jocko », *op. cit.*, n. p.

74. *Id.*

sans que Mlle X eût vu son fiancé autrement que sous le masque et dans la peau du singe Jocko»⁷⁵.

Le récit ci-dessus souligne à quel point l'imaginaire culturel de l'époque admet la possibilité d'une attirance physique zoophile entre une femme et un animal. Les chroniques justifient cette passion en vertu des origines de la jeune fille, née au Brésil, patrie d'origine, pour certains, du singe incarné par Mazurier. Jocko apparaissait ainsi en réminiscence non seulement de l'origine géographique, mais aussi biologique, de la femme, ce qui expliquait sa proximité avec l'animal. À une époque où sauvage et hominidé sont considérés comme des synonymes⁷⁶, l'attirance pour un animal que les chroniques attribuent à celle qui deviendrait l'épouse de l'acteur suggère une sorte de régression vers un état naturel. Ainsi, à l'opposé du quadrumane, la femme se déshumanise par son contact avec le singe, tandis que celui-ci s'élève par rapport à son espèce, et s'humanise. La rupture du quatrième mur favorise donc un mouvement de balancier entre l'amour galant, caractéristique d'une société qui civilise l'animal, et un autre de nature plus sauvage et viscérale, susceptible d'animaliser l'humain, associé, dans l'imaginaire du public, à des latitudes plus chaudes.

En conclusion, l'interprétation que fit Mazurier de Jocko sut parfaitement réunir les questions culturelles de l'époque au moyen de la reformulation des conventions théâtrales inhérentes à l'espace scénique. La transgression des limites physiques de la scène permit de la paver d'une nouvelle signification où le concept de culture perdait son sens au profit de la soudaine émergence d'un espace naturel dominé par l'animal, et dont le spectateur se découvrait victime improvisée. Les chroniqueurs de l'époque avaient pour objectif prioritaire le public féminin ; ils voyaient en lui une mise à jour des pulsions zoophiles décrites dans des récits de voyages antérieurs. En ce sens, Mazurier sut, au moyen de son jeu d'acteur, redéfinir les paramètres régissant le rôle du singe lubrique pour l'adapter à la nouvelle sensibilité romantique. La profonde impression dont ses sauts et autres acrobaties hors de la scène imprégnèrent le public anticipe les expériences immersives actuelles dans lesquelles le spectateur entre en contact direct avec des animaux sauvages de manière inattendue, indifférents aux codes sémiotiques inhérents à l'espace de représentation. Si pour Mazurier briser le quatrième mur signifia accorder davantage de véricité au rôle incarné, c'est surtout parce qu'il sut lire l'ambiguïté qui sourdait dans la considération de l'animal inapprivoisé à l'époque, à mi-chemin entre l'irrépressible sauvage et le potentiellement civilisable. Quel meilleur reflet de

75. *Id.*

76. Geoffroy de Saint-Hilaire affirme dans son cours d'*Histoire naturelle des mammifères* que « ce singe, d'un noir foncé, ressemble surtout aux nègres qui habitent, comme lui, les forêts du Soudan » (*La Démocratie pacifique, op. cit.*, n. p.).

l'appropriation culturelle de la figure du singe sauvage, au-delà du quatrième mur qui le sépare du spectateur, que la myriade de produits dérivés du spectacle⁷⁷ qui confirment la consolidation d'une industrie théâtrale où le spectacle, à l'instar de l'animal, devint objet de consommation, commercialisé et médiatisé par et pour le spectateur.

Références

- BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets*, Paris, Adolphe Delahays, 1859 [1762-1787].
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf (Passages), 1989.
- BLUM, Ernest, « Journal d'un vaudevilliste », *Le Gaulois*, 30 juin 1898, p. 1.
- BOERNER, Bruno et Christine FERLAMPIN-ACHER (dir.), « Introduction », *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 7-41.
- BOISTE, Pierre-Claude-Victor, *Dictionnaire universel de la langue Française*, Paris, Desray, 1803.
- BOULERIE, Florence et Katalin BARTHA-KOVÁCS (dir.), *Le Singe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, Hermann, 2019.
- Bulletin de la société historique du VI^e arrondissement de Paris*, 1 janvier 1909.
- « Butin de la mode », *L'Élegant : journal des tailleurs*, 20 juin 1837, p. 164-165.
- CAIN, Georges, *Anciens théâtres de Paris*, Paris, E. Fasquelle, 1906.
- CHANCEREL, Léon, *Les Animaux au théâtre*, Paris, Presses d'Île de France, 1949.
- CLAEYS, Prosper, *Histoire du théâtre à Gand*, Gand, J. Vuylsteke, 1892, t. 2.
- CLÉMENT, Jean-Marie Bernard et Joseph DE LA PORTE, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1775.
- CONNOLLY, Thomas F., « Neither Fallen Angel nor Risen Ape. Desentimentalizing Robert Smith », dans Michael Y. BENNETT et Benjamin D. CARSON, *Eugene O'Neill's One-Act Plays. New Critical Perspectives*, New York, Palgrave, 2012, p. 145-161.
- CRIBB, Robert, Helen GILBERT et Helen TIFFIN, *Wild Man from Borneo: A Cultural History of the Orangutan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2014.
- ÉLIEN, *La Personnalité des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2002, t. 1.
- ESQUIROS, Alphonse, « Le jardin des plantes. La ménagerie et les serres », *Revue de Paris*, 1 janvier 1843, t. 8, p. 82-113.
- FREYDEFONT, Marcel, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) » [en ligne], *Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 3 (2010) [<https://doi.org/10.4000/agon.1559>].
- GÉRÔME, « Courrier de Paris », *L'Univers illustré, journal hebdomadaire*, 3 mai 1879, p. 274-275.
- GUINOT, Eugène, « Jocko », *Petit courrier des dames. Modes, littérature, beaux-arts, théâtres*, 10 mars 1850, n. p.

77. Son succès déclencha une sorte de mode « façon jocko », incarnée dans toute sorte d'articles, du pantalon à l'éventail, en passant par des robes, des manteaux, des étoffes, voire le pain Jocko (Jules Claretie, « Revue théâtrale », *La Presse, op. cit.*, n. p.).

- HAITZINGER, Nicole, « Quasimodo or the Sublime Monster », dans Claudia JESCHKE *et al.*, *Les Choses espagnoles. Research into the Hispanomania of the 19th-Century Dance*, Munich, Epodium Verlag, 2009, p. 58-79.
- H. B. G., « Théâtre de la Porte Saint-Martin », *Annales de la littérature et des arts*, Paris, Bureau des Annales, 1825, t. 19, p. 121-122.
- HÉROS, Eugène, « Jocko. Mazurier », *La Rampe*, 11 février 1922, p. 14-15.
- INCE, Bernard, « “Monsieur Gouffe”, Man-Monkey: An Early Icon of the Illegitimate Theatre », *Theatre Notebook*, vol. 74, n° 2 (2020), p. 99-134.
- JANSON, Horst Woldemar, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1952 [Leichtenstein, Kraus Reprint, 1976].
- JARRASSE, Bénédicte, « Corps-machines à l'Opéra : l'imaginaire scientifique dans les écrits sur la danse (1830-1860) », *Arts et Savoirs*, n° 16 (2021).
- La Chronique musicale. Revue bimensuelle de l'art ancien et moderne*, 15 juin 1876, vol. 11.
- La Démocratie pacifique*, 2 décembre 1844, n. p.
- LAIJOINIE, María-Teresa, « Introduction », *Jocko o el mono de Brasil*, traduction de Natalia Urabayen, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2019, p. 25-29.
- La Pandore. Journal des spectacles, des mœurs, des arts, des lettres et des modes*, 18 mars 1825.
- La Presse*, 29 octobre 1877, n. p.
- LASALLE, Jouslin de, « Souvenirs dramatiques. Théâtre de la Porte Saint-Martin », *Revue française*, Paris, Bureaux de la Revue française, 1 mai 1858, p. 504-512.
- Le Constitutionnel*, 21 mars 1825.
- Le Courrier de la Rochelle*, 26 janvier 1878.
- Le Courrier du Gard*, 27 janvier 1834.
- Le Globe*, 26 mars 1825.
- Le Journal du commerce de la ville de Lyon*, le 19 juin 1825.
- Le Nouvelliste*, 9 août 1853, n. p.
- « Lettre de Paris », *Les Nouvelles*, 13 juillet 1923, n. p.
- Le Voleur illustré*, 11 décembre 1884.
- L'Indépendant*, 19 mai 1836.
- , 19 novembre 1835.
- LURIEU, Gabriel et Edmond ROCHEFORT, *Jocko ou le singe du Brésil. Drame en deux actes, à grand spectacle, mêlé de musique, de danses et de pantomime*, Paris, Quoy, 1825.
- MARTIN, Isabelle, *L'Animal sur les planches*, Paris, Champion, 2007.
- MILLER, Rebecca, *Jacob's Folly*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2013.
- MÉRY, Joseph, *La Vie fantastique*, Paris, Lévy frères, 1864.
- New Monthly Magazine*, December 1st 1825.
- PAUSANIAS, *La Description de la Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- PLINE, *Histoire naturelle*, édition de Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, 2013.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et Cie., 1885.

- RAMOS-GAY, Ignacio, « Le “singe de Nicolet” : animalité, féminité et voyeurisme interspécifique dans le théâtre de la foire (1760-1768) », *Studi Francesi*, à paraître en 2022.
- , « “Des singes, c’était le narcissé” : class, imitation and performing monkeys in late-eighteenth century Paris », *Studies in Theatre & Performance*, vol. 38, n° 2 (2018), p. 130-148.
- RÉVILLON, Tony, « Jocko, ou le Singe du Brésil », *La Petite Presse*, 28 décembre 1869, p. 1-2.
- SNIGUROWICZ, Diana, « Sex, Simians, and Spectacle in Nineteenth-Century France; Or, How to Tell a “Man” from a Monkey », *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d’histoire*, vol. 34, n° 1 (avril 1999), p. 51-81.
- SURGER, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2010 [2^e édition].
- « Théâtre de la Porte Saint-Martin. Première représentation de *Jocko*, pièce en deux actes », *Le Journal de Paris*, 17 mars 1825, p. 2.
- THIMONIER, Victor, « Débordements scénographiques. Expériences de franchissement du seuil au théâtre », *Nouvelle Revue d’esthétique* n° 20 (2017), p. 61-76.
- WINTER, Hannah, *Le Théâtre du merveilleux*, Paris, Perrin, 1962.