



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## *Les éléphants de la pagode* ou l'animalité dans la construction de l'exotisme

**María Teresa Lajoinie Domínguez**

Universitat de València, Espagne

Maria.T.Lajoinie@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-6808-6734>

Reçu le 31-03-2018 / Évalué le 04-05-2018 / Accepté le 05-07-2018

### Résumé

L'objectif du présent article est de relever les mécanismes par le biais desquels l'animalité mise en scène articule la construction textuelle et scénique de l'exotisme. Pour ce faire, il sera question d'analyser la pièce *Les éléphants de la pagode* (1845) d'Amable de Saint-Hilaire et Anicet Bourgeois. Il s'agit, en outre, de déterminer le rôle de l'animal dans la construction du discours impérialiste en tant qu'élément capital dans la (re)présentation de l'altérité orientale, ainsi que dans la diffusion et la perpétuation des stéréotypes, concrètement ceux qui sont liés à la notion d'exotisme, qui ont fait de ces *autres* un élément pensable, tangible, représentable et, en conséquence, maîtrisable.

**Mots-clés :** animalité, éléphant, théâtre, exotisme, impérialisme

### *Les éléphants de la pagode* o la animalidad en la construcción del exotismo

### Resumen

El objetivo del presente artículo es el estudio de los mecanismos a través de los cuales la animalidad puesta en escena articula la construcción textual y escénica del exotismo. Con este fin se recurrirá al análisis de la obra *Les éléphants de la pagode* (1845) de Amable de Saint-Hilaire y Anicet Bourgeois. Se trata pues de determinar el papel del animal en la edificación del discurso imperialista en cuanto elemento central en la (re)presentación de la alteridad oriental, así como en la difusión y perpetuación de los estereotipos, concretamente aquellos asociados a la noción de exotismo, que hicieron de estos *otros* un elemento pensable, tangible y, en consecuencia, dominable.

**Palabras clave:** animalidad, teatro, exotismo, imperialismo

### *Les éléphants de la pagode* or the recourse to animals in the construction of exoticism

### Abstract

The aim of this article is the study of the mechanisms through which the recourse to animals articulates the textual and scenic construction of exoticism. To this end, we will analyze the work *Les éléphants de la pagode* (1845) by Amable de

Saint-Hilaire and Anicet Bourgeois. It is therefore about determining the role of the animal in the construction of imperialist discourse as a central element in the (re) presentation of oriental alterity, as well as in the diffusion and perpetuation of stereotypes, specifically those associated with the notion of exoticism, that made these *others* a thinkable element, tangible and, consequently, mastered.

**Keywords:** animals, theatre, exoticism, imperialism

## Introduction

Donnant lieu à une vaste et féconde production artistique, le Romantisme, importé de l'Allemagne, devient le mouvement en vogue en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle. Cultivé par des figures comme Victor Hugo ou Théophile Gautier, ce nouveau courant se caractérise, entre autres, par la quête incessante du « moi », par la prédilection pour l'onirisme, par un mélange constant d'opposés, en définitive, par un brouillage des règles classiques qui avaient jusqu'alors régi la représentation littéraire de la réalité. Ainsi, la *bataille d'Hernani* (1830) reste la date de la consolidation du Romantisme qui s'avère, dès lors, le principal paradigme de création du moins pour les grands genres littéraires. La révolution industrielle qui mécanise les systèmes de production, les découvertes scientifiques qui plaident une possible origine animale de l'homme ou l'incertitude politique continuelle qui ne termine pas de matérialiser les atteintes de liberté de la population, aliènent, sinon réifient, l'homme romantique en l'obligeant à chercher ailleurs pour fuir le présent et, ainsi, retrouver sa place dans le monde. C'est, donc, cet *ailleurs*, qui n'est autre que les territoires colonisés, celui qui comble les désirs de nouveauté, d'étrangeté et d'originalité de la société du XIX<sup>e</sup> siècle en convertissant l'exotisme en motif récurrent et privilégié par la littérature de l'époque.

Largement maniée et utilisée, la notion d'exotisme est intimement liée aux voyages ; narrations et impressions de voyageurs, commerçants, soldats ou personnel des administrations à leur retour des colonies accrurent l'intérêt de la société qui cherchait à découvrir et appréhender de nouveaux paysages, régions ou mœurs insolites qui attireraient leur attention. Cependant, il ne s'agit pas d'une idée à valeur exclusivement géographique, mais aussi temporelle, car le mépris romantique pour un présent considéré comme dépourvu de valeurs, sentiment qui fut résumé dans l'expression « mal du siècle », faisait du passé un élément fascinant puisque pittoresque et inconnu<sup>1</sup>. Il est donc possible d'affirmer, en accord avec Victor Segalen, que « l'exotisme n'est pas seulement donné dans l'espace, mais également en fonction du temps » (1978 : 23), devenant, de ce fait, une sorte de

« forme de nostalgie » (Staszak, 2008 : 15). Ainsi, les éléments clés qui articulent la construction du discours exotique sont, d'une part, l'éloignement physique ou temporel, et d'autre part, la connaissance seulement partielle de l'altérité invoquée dans l'œuvre littéraire<sup>2</sup>. Le dialogue qui s'instaure est, en dernière instance, une confrontation entre l'ici et l'ailleurs, le normal et le différent, en définitive, entre le nous et le vous.

Parmi les espaces conformant cette altérité, l'Orient émerge comme un des lieux de prédilection des littéraires romantiques français. Inauguré au siècle des Lumières par des écrits comme *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) ou par la traduction d'Antoine Galland de *Les Mille et Une nuits* (1704-1717), la campagne d'Égypte dirigée par Napoléon en 1798 renouvelle le goût pour l'exotisme et pour l'Orient, en même temps qu'elle annonce une étroite relation entre la France et ce monde oriental dont la porte d'accès avait été ouverte par l'Empire. À partir de cette date, le pouvoir de l'hexagone sur les continents africain et asiatique ne faisait qu'augmenter grâce à l'entreprise coloniale, en multipliant les territoires annexés ou bien restés sous l'influence française. Le résultat fut le surgissement d'un ample corpus d'œuvres scientifiques<sup>3</sup> ou encore la création de Sociétés d'études<sup>4</sup> qui cherchaient à offrir, de façon systématisée, les connaissances que l'Europe possédait à propos de cette matière d'étude qu'était l'Orient.

La littérature du XIX<sup>e</sup> siècle se faisait écho de cette tendance générale, penchant qui se reflète dans la phrase d'Hugo « au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste » (1844 : XII). Toutefois, il est nécessaire de préciser que l'orientalisme, aussi bien en tant que discipline académique que sujet littéraire, a pour objet d'intérêt un élément qui recouvre un vaste territoire géographique englobant de nombreuses traditions linguistiques, culturelles, voire ethniques. L'hétérogénéité de l'Orient est cependant estompée sinon neutralisée par la vision ethnocentriste projetée sur cet alter ego, de façon qu'il est possible d'affirmer que le premier n'est qu'une création occidentale (Saïd, 1980 : 129). Dans ce sens, ladite construction, qui repose sur la paire d'opposés Orient-Occident, a recours aux images stéréotypées ainsi qu'aux clichés, ce qui permet de faire de cet *autre* un élément pensable, tangible et, en définitive, représentable (Saïd, 1980 : 81).

À cet effet, les plateaux parisiens prouvent à quel point la thématique de l'exotisme fut prolifique, non seulement comme mouvement stylistique ou esthétique, mais aussi comme moyen de se (re)définir grâce aux rapports avec l'altérité qui est mise en scène, ce qui, par extension, l'érigait en tant qu'instrument pour véhiculer l'idéologie impérialiste. Des mélodrames aux vaudevilles en passant par les féeries et les pièces à grand spectacle, la scène boulevardière permet d'affirmer la présence itérative de la thématique de l'exotisme dans le théâtre dit populaire,

même pendant les dernières années de la prédominance romantique. La question qui reste donc à être posée, et qui sera développée dans les lignes qui suivent, est quels furent les mécanismes utilisés pour mettre en scène la demande, voire exigence, d'exotisme du public dix-neuviémiste à travers l'animalité. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur l'œuvre *Les éléphants de la pagode* d'Amable de Saint-Hilaire et Anicet Bourgeois représentée au Théâtre National du Cirque Olympique en 1845.

### **L'animal comme marqueur exotique de temps et d'espace**

Inspirée de la réalité coloniale, l'œuvre théâtrale propose une révision de *L'éléphant du roi de Siam* (1829) de Laloue et Labrousse représentée presque deux décennies auparavant au Cirque Olympique. La trame se développe autour du couple français formé par le fabricant de babouches, M. Thomas et sa femme Catherine, venus en Inde pour faire fortune. Chassés par les Rosillas, tribu habitant le royaume de Nagpour, les Français se voient forcés de se cacher dans l'épaisse forêt indienne qui leur servira de refuge et deviendra leur lieu de résidence. Habitant une petite cabane que leur découvre leur protecteur Omichoud, un « bon sauvage » qui vient à leur aide, le couple passe ses jours à fabriquer des chaussures qui seront vendues par Omichoud l'apprenti dans le marché de la ville, ainsi qu'à amasser de l'argent pour retrouver une France qui leur manque de plus en plus. Cependant, leur tranquille existence se voit troublée lorsque le rajah, ancien usurpateur du trône, meurt sans descendance, laissant un vide du pouvoir qui déclenche une lutte acharnée parmi ses hommes de confiance. Ainsi, le Bramine décide de faire tuer tout héritier légitime qui puisse réclamer la souveraineté, puis de placer à la tête du royaume l'ancien ministre Missouri qui ne serait que l'élément visible d'un gouvernement commandé par lui-même dans l'ombre. Revenu à Nagpour pour occuper la place qui lui était réservée, Djelmi et Madoura, fils et femme respectivement du premier rajah détrôné, arrivent à la cabane des Français. C'est à ce moment que l'éléphant sacré, chargé selon la tradition indienne de décider qui sera rajah lorsqu'il n'y a pas d'héritier, retrouve le foyer des étrangers, ce qui les oblige, excepté Thomas, à fuir de nouveau. C'est donc Thomas, et non le prince légitime, la personne que l'éléphant Kelly, le bramine et sa suite retrouvent ; rencontre après laquelle il deviendra rajah de Nagpour. L'œuvre continue avec les péripéties subies tant par Thomas que par le reste des personnages, éléphants inclus, pendant le royaume du premier. Finalement, le stage au trône, ainsi que la pièce, s'achèvent par la mise à jour des conspirations du bramine et de ses acolytes, l'intronisation de Djelmi et la nomination de Thomas comme premier marchand de babouches de la cour, récompense pour les services rendus à l'héritier légitime pour qu'il devienne rajah.

Comme il a été noté, dans la littérature, et plus spécialement pendant la période romantique, l'exotisme se véhicule aussi bien par le cadre spatial choisi que par la temporalité dans laquelle l'œuvre s'inscrit, c'est-à-dire, en fonction de l'époque désignée comme contexte de la trame. Étant donné la prépondérance de la spatialité en tant que marqueur exotique, nous commencerons par analyser les exemples qui associent l'Orient avec une nature primitive, des paysages idylliques, presque oniriques, et qui s'opposent aux visions urbaines faites de constructions artificielles qu'offrent la plupart des nations occidentales. Pour ce faire, M. Thomas a recours à la couleur grise comme élément servant à opposer au contexte spatial urbain, monotone et sans attrait car trop quotidien, un autre qui s'avère exotique et extraordinaire. Ainsi, en même temps qu'il affirme que « [...] c'est beau le ciel de l'Inde !... Oui, c'est bien beau » il définit celui de sa ville comme « mon vieux ciel gris de Paris » (Saint-Hilaire, Bourgeois, 1845 : 5). Orient et Occident se présentent de ce fait comme contraires, une logique dichotomique qui fait du premier élément du binôme « une alternative visionnaire [...] [qui] signifiait des couleurs magnifiques, contrairement à la tonalité grisâtre du paysage provincial français. Cela signifiait un spectacle passionnant au lieu d'une routine banale, l'éternellement mystérieux à la place du trop familier » (Levin, 1963 : 271)<sup>5</sup>. L'Orient est donc défini par une nature démesurée, voire barbare, qui surgit avec la force d'avoir échappé à la domination humaine et qui prend, dans *Les Éléphants de la pagode*, la forme de « site sauvage dans la forêt d'Iglou. Au fond, le torrent de Siva qui tombe entre deux rochers [...] un gros palmier, et un banc de pierre, recouvert de mousse » (Saint-Hilaire, Bourgeois, 1845 : 21). Le goût pour la nature éprouvé par le romantisme se combine de ce fait avec l'attirance pour le sauvage et l'indomptable, sorte de réaction contre l'éloignement de l'homme industriel de son environnement, car « l'Orient imaginé ne servait pas seulement de refuge contre l'aliénation d'un Occident qui s'industrialise rapidement mais aussi comme métaphore de l'interdit. » (Todorova, 1997 : 12) <sup>6</sup>. En définitive, ce que l'image de ces espaces géographiques s'obstine à transmettre est, d'une part, l'exotisme de ce qui est inhabituel pour un public qui, bien qu'hétéroclite, est éminemment urbain. D'autre part, elle permet de redonder dans la dichotomie sur laquelle se construit une partie du discours impérialiste, à savoir, l'idée de civilisation confrontée à celle de sauvagerie, le naturel comme l'opposé du culturel.

À cet égard, la présence itérative des éléphants permet d'accroître puis d'intensifier l'effet de nature, et par extension l'exotisme des paysages, en introduisant sur les plateaux un élément directement venu de cet espace géographique auquel ils donnent vie. Or, la mise en scène de l'animalité permet d'ancrer la pièce dans un espace géographique concret, l'Orient, en même temps qu'elle participe à la

construction stéréotypée de celui-ci qui, par sa représentation dans l'ancestral état de nature, s'érige en l'opposé d'Occident. L'utilisation des animaux s'explique donc du fait que,

*Le public veut des bêtes curieuses, sauvages, féroces, bien différentes des espèces européennes, pour se dépayser et rêver aux contrées lointaines. Les jardins zoologiques [et les représentations animalières] font office de succédanés des voyages et satisfont l'envie d'exotisme qui s'intensifie en Occident avec le romantisme, les explorations, l'aventure coloniale, et incite les élites à s'évader au loin [...] [à] un ailleurs symbolisé par la faune exotique qui cristallise le goût de l'évasion et dont l'existence aventureuse, l'instinct insatiable, la nature supposée, mélangeant beauté et violence, la rendent proche des héros tourmentés du romantisme* (Baratay, 2004: 31-37).

Il est ainsi possible de confirmer que « les 'bêtes sauvages' offrent une métonymie de l'espace » (Cowie, 2014 : 35)<sup>7</sup>, c'est-à-dire qu'elles remplissent une fonction de déictique spatial, car partageant et connotant les clichés qui sont associés à l'altérité orientale. Le résultat est un exotisme qui se donne au sein de toute performance ayant recours à des animaux, comme celle de la pièce de Saint-Hilaire et Bourgeois, dans la mesure où leur mise en scène permet « [...] aux spectateurs de concevoir les bêtes comme des individus liés à des cadres coloniaux spécifiques et à des agents de l'empire, plutôt que comme des représentants génériques de types zoologiques abstraits » (Cowie, 2014 : 72)<sup>8</sup>.

Parallèlement, la valeur de déictique temporel des pachydermes dans *Les Éléphants de la pagode* est fondée sur la construction d'Orient et d'Occident comme contraires à partir de la notion de passé qui définit le premier et celles de civilisation et progrès qui caractérisent le second. Ainsi, le lien entre animalité et passé reste déterminé, tout d'abord, par l'association entre animaux et nature, les premiers étant parmi les représentants privilégiés de la seconde. De son côté, ladite association émerge par opposition à celle qui reconnaît les espaces urbains proprement occidentaux, que certains considèrent une « culture urbaine émasculante » (Miller, 2012 : 29)<sup>9</sup>, comme situés postérieurement dans la ligne temporelle, étant, si l'on veut, le futur de cette étape première qu'était la nature. Cette identification de l'animal en tant que symbole du passé est donc renforcée par la propre « modernité [qui] apparaît bien comme un moment civilisationnel de forte tension entre les notions de culture et de nature [...], la culture relève du propre de l'humain (et démarque le civilisé du sauvage) » (Gouabault, Burton-Jeangros, 2010 : 301). De ce fait, l'animalité (les éléphants) est comprise au sein de cette logique binaire comme le contraire de la civilisation (les hommes et, notamment, les européens), consolidant cette représentation temporelle de la nature animale en tant que phase antérieure à celle-là.

Cette dichotomie prendra un nouvel élan avec la parution des premières théories transformistes qui conduiront à la constitution définitive des idées de progrès et d'évolution en tant que synonymes de civilisation, et par extension, comme antonymes de nature. En conséquence, la récurrente présence des éléphants Kelly et Zédha dans la pièce « emmène les héros non seulement à travers l'espace mais aussi, de manière efficace, en arrière dans le temps vers une société pré-moderne, pré-industrielle, souvent [...] dans des régions éloignées de l'Afrique [ou l'Asie] sauvage » (Miller, 2012: 29)<sup>10</sup>. En conclusion, il est possible d'affirmer que « le voyage dans l'espace, [suppose également] un déplacement dans le temps » (Staszak, 2008 : 15) ce qui met en évidence l'existence d'une interdépendance entre ces deux exotismes, réciprocité qui est matérialisée par la présence desdits animaux vivants sur la scène en tant que symboles véhiculant, à partir du « principe d'opposition » (Young, 1995 : 94)<sup>11</sup>, autant l'exotisme spatial que temporel.

### **L'altérité animale comme instrument scénique d'exotisation**

À côté des fonctions déictiques des animaux émerge un autre exotisme lié à ces acteurs à quatre pattes. Cette fois, ils n'évoquent pas un espace et un moment qui, méconnus par leur distance physique et/ou temporelle deviennent exotiques, mais par un exotisme qui leur est intrinsèque, en tant qu'altérité des hommes et femmes qui configuraient l'audience du théâtre. De ce fait, les acteurs quadrupèdes de ces représentations sont en eux-mêmes exotiques dans la mesure où « [...] [ils] sont imaginés comme des exemples suprêmes d'une altérité animale puissamment contraire à l'intérêt humain » (Miller, 2012 : 37)<sup>12</sup>. Ainsi, *Les éléphants de la pagode* permettait la confrontation directe avec un règne, l'animal, qui s'était traditionnellement constitué en tant que l'*autre* paradigmatique d'une humanité qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, faisait face à sa progressive intégration parmi le premier et, en conséquence, à la réorganisation des limites servant à établir la ligne de démarcation entre le nous humain et le vous animal.

L'animal conservait donc un exotisme inhérent qui relevait d'une psychologie présentée comme éminemment différente, le débat s'organisant autour de l'existence, ou pas, d'une âme, une intelligence, un langage et/ou une capacité de sentir animale, les axes clé qui déterminaient l'analogie ou la divergence entre ceux-ci et les humains, et par extension, les éléments qui rendaient possible la constitution des premiers en tant qu'altérité des seconds. De ce fait, et en tenant compte de « la difficulté de tracer des limites précises entre les hommes et les brutes lorsque les capacités mentales sont concernées » (Granata, 2010 : 103)<sup>13</sup>, les représentations animalières permettaient au gros de la société de confronter directement cet obstacle en rapprochant cet(-s) *autre(s)* animal(-aux). L'accès des spectateurs aux

éléphants est ainsi facilité par le théâtre qui permet non seulement la vision des premiers dans des scènes où « ils sont des animaux - faisant ce que les animaux devraient faire 'naturellement', mais maintenant ils le font pour notre éducation et notre plaisir » (Losano, 2017 : 134)<sup>14</sup>, mais aussi où « les animaux ont été domptés pour être [et pour faire] quelque chose de 'non naturelle' » (Losano, 2017 : 134)<sup>15</sup>.

Par rapport au deuxième type d'exhibitions, à savoir, celles où les animaux sont présentés avec des comportements qui les détournent de ce qui est ou est censé être leur nature, nous citerons la troisième scène (Acte II, tableau V) où Thomas est invité à aller avec les éléphants :

THOMAS

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

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

À partir de la participation des éléphants dans les conventions sociales d'un acte instinctif comme celui de se nourrir, l'œuvre met en évidence non seulement que les limites entre l'humain et l'animal devenaient de plus en plus vaporeuses mais permet également d'exotiser la mise en scène par le biais du recours à la notion de rareté, trait qui définit lui-même autant l'altérité orientale que l'animale. Ainsi, la bizarrerie est donnée en raison du comportement inhabituellement performé, aussi bien par les éléphants que par les orientaux eux-mêmes. L'objectif atteint est donc double. D'une part, l'extrait « sert de 'contraste frappante avec les habitudes des nations Européennes', dans lesquelles les 'bizarres jouissances' des Orientaux servent à mettre en évidence la sobriété et la rationalité des habitudes occidentales » (Said, 1980 : 74)<sup>16</sup>. D'autre part, il confirme que la curiosité et la surprise provoquées par l'humanisation des éléphants, ou du moins par leur rapprochement avec l'humain, se produit précisément par l'étrangeté de la situation qui, en dernière instance, suppose un écart de la norme qui n'est autre que celle marquée par et depuis l'Occident.

Finalement, il serait possible de relever un dernier exotisme qui émanerait de la divergence anatomique entre les animaux et les hommes, puis entre les animaux eux-mêmes, selon le maintien de leur rattachement à l'Orient ou à l'Occident qu'ils représentent, complétant, de ce fait, les éléments qui expliquent la constitution des premiers comme altérité(s) des seconds. Cette émergence de la corporalité comme nouveau trait comparatif fut principalement due au changement dans les critères classificatoires appliqués et pris en compte lors de l'organisation du règne animal. On passe, par exemple, des paramètres de logement qui faisait parler d'animaux terrestres, aquatiques et aériens, et en conséquence quelquefois rangeait les baleines ou dauphins parmi les poissons, aux paramètres morphologiques, à partir de la taxonomie linnéenne (Morgado, 2016 : 26). C'est donc dans ce sens que s'explique l'exotisme produit par la mise en scènes des éléphants dans la pièce car elle permet de constater, appréhender et consolider leur statut d'altérité.

À cet égard, l'exemple modèle se trouve dans les scènes neuvième et dixième (Acte I, tableau II) pendant lesquelles le plateau accueillait simultanément un des éléphants sacrés et la pie de M. Thomas et Catherine. Ainsi, à l'étonnement que la forme animale suscite en elle-même, il faut ajouter les effets produits par la comparaison entre les figures citées et qui résultent dans une surexotisation de la première, à savoir, celle de l'éléphant, vis-à-vis de la deuxième, la pie, qui, bien qu'étant aussi l'opposé de l'humain, reste moins étrange dans le contexte européen. En définitive, quel que soit l'exotisme que l'animal souligne, à savoir, celui qui est lié au comportement, qu'ils remplissent ou pas le rôle de bêtes, ou celui qui est en rapport avec l'opposition morphologique, la vision de ces acteurs,

*[...] Apporte une assurance de la supériorité inhérente de l'humanité en obligeant les créatures non-humaines à exécuter des comportements humains sur notre modèle, mais pas aussi bien que les humains. [...] [Elle] pourrait [aussi] prouver l'intelligence humaine en tant que dompteurs [...] [car elle] prouve que les humains possèdent le pouvoir de manipuler et de former les animaux [...] [et cela] sert à consolider la supériorité de l'humanité* (Losano, 2017: 131-132)<sup>17</sup>.

## Conclusion

En guise de conclusion, il est possible d'affirmer que le choix d'acteurs à quatre pattes matérialisait le goût pour l'insolite et pour la nouveauté, en même temps qu'il permettait d'amener une partie de l'Orient pour, ainsi, mettre en scène un exotisme palpable et vivant. De ce fait, les éléphants constituaient la réclame, et de l'œuvre et de l'établissement dans la mesure où, comme Gautier avouait, « chaque fois qu'on annonce un éléphant, un rhinocéros, un hippopotame, un

crocodile, un serpent boa plus ou moins instruit, nous y courons, toute affaire cessante » (Gautier, 1859 : 171). Ainsi, les pachydermes, garants du succès de la pièce, s'érigeaient en tant que principal mécanisme d'exotisation, capacité qui relève autant de leur valeur de marqueurs exotiques de temps et d'espace que de leur exotisme inhérent à l'altérité de l'homme. Ce furent donc les animaux qui, au sein des spectacles offerts par le Cirque Olympique durant le XIX<sup>e</sup> siècle, véhiculaient la notion d'exotisme qui participait à la construction du discours impérialiste. D'autant plus que cette capacité de produire l'émerveillement dans l'audience, qui se rattache à la simple vision des éléphants, fut confirmée par Théophile Gautier qui, en définissant les pachydermes de *Les éléphants de la pagode* comme des « énormités monstrueuses [...] [et d'] étranges caprices » (171), d'exemples de « nature colossale [...] [dont la] grandeur relative et l'étrangeté de leurs formes les fait regarder avec curiosité et stupeur » (172) ou de tête « monstrueuse [...] [et] bizarre » (173), les décrit en termes d'exotisme.

### Bibliographie

- Baratay, É. 2004. Le frisson sauvage : les zoos comme mise en scène de la curiosité. In : *Les Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*. Paris : La Découverte.
- Cowie, H. 2014. *Exhibiting Animals in Nineteenth-Century Britain. Empathy, Education, Entertainment*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gauthier, L. 2008. « L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé » *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, Tome 148, p. 47-64.
- Gautier, T. 1859. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Paris : Éditions Hetzel, 4<sup>e</sup> série.
- Gouabault, E., C. Burton-Jeangros. 2010. « L'ambivalence des relations humain-animal. Une analyse socio-anthropologique du monde contemporain ». *Sociologie et sociétés*, n° 1, p. 299-324.
- Granata, S. 2010. "Take every creature in, of every kind": *Continuity and Change in Eighteenth-Century Representation of Animals*. Bern-New York: Peter Lang AC Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Hugo, V. 1844. Œuvres complètes de Victor Hugo III. Poésies. Les Orientales. Paris : E. Michaud Éditeur.
- Levin, H. 1963. *Gates of Horn. A study of Five French Realists*. New York: Oxford University Press.
- Losano, A. 2017. Performing Animals/Performing Humanity. In *Animals in Victorian Literature and Culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Miller, J. 2012. *Empire and the Animal Body: Violence, Identity and Ecology in Victorian Adventure Fiction*. London : Anthem Press.
- Said, E.W. 1980. *Orientalism*. New York : Penguin Books.
- Saint-Hilaire, Bourgeois. 1845. *Les éléphants de la pagode*, Paris : Éditeur du répertoire dramatique. [En ligne] : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61547593.textelimage> [Consulté le 15 mars 2018].
- Segalen, V. 1978. *Essais sur l'exotisme. Esthétique du divers*. Montpellier : Éditions Fata Morgana.
- Staszak, J. F. 2008. « Qu'est-ce que l'exotisme » *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, Tome 148, p.7-30.

- Todorova, M. 1997. *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.
- Young, R. J.C. 1995. *Colonial desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londres: Routledge London and New York.

## Notes

1. Ce goût du passé caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle est en rapport avec la théorie rousseauiste du « bon sauvage ». Stade antérieur à celui des hommes occidentaux dont la civilisation les a pervertis et rendus malheureux, le bon sauvage est heureux grâce à son rapport avec la nature, seule à régir sa vie et actions. La doctrine reconnaît dans ces indigènes les ancêtres de l'homme moderne qui envie leur bonheur total. Ainsi, l'antériorité dans la filiation de l'homme s'élargit et, dans un processus de synecdoque, le passé, dans le sens le plus ample du concept, devient le lieu par excellence de la félicité.
2. Cette affirmation, le fait que « l'exotisme ne peut pas être contemporain de la découverte » s'explique parce que « il faut apprivoiser l'inconnu avant de pouvoir parler d'exotisme, car l'inconnu effraie, alors que l'exotisme est un sentiment associé au plaisir et à la jouissance. Cet apprivoisement est délicat, car entre ignorance absolue et connaissance trop étendue, l'équilibre qui permet l'exotisme est fragile. » (Gauthier, 2008: 52).
3. Parmi les ouvrages les plus remarquables visant à synthétiser les connaissances que le XIX<sup>e</sup> siècle possédait d'Orient l'on retrouve : *La Renaissance Orientale* (1765-1850) de Raymond Schawab, *Vingt-sept Ans d'histoire des études orientales : Rapports faits à la Société Asiatique de Paris de 1840 à 1867* (1879) de Jules Mohl ou *Histoire des orientalistes de l'Europe du XIIe au XIXe siècle* (1868-1870) de Gustave Dugat.
4. Sont à souligner la Société Asiatique créée en 1822 en France, la Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland fondée en 1824, aux États-Unis la American Oriental Society en 1842 ou, encore, la société allemande Deutsch Morgenländische Gesellschaft en 1845.
5. Dès à présent, toutes les citations dans une autre langue que le français seront traduites par nous-même ; la version originale de Levin (1963 : 271) étant : « a visionary alternative [...] [which] meant gorgeous color, in contrast to the greyish tonality of the French provincial landscape. It meant exciting spectacle instead of humdrum routine, the perennially mysterious in place of the all too familiar ».
6. Todorova (1997 : 12) : « The imagined Orient served not only as refuge from the alienation of a rapidly industrializing West but also as metaphor for the forbidden ».
7. « The 'savages beasts' provid[es] a metonym of space » (Cowie, 2014 : 35).
8. « [...] Allowing viewers to conceive of the beast as individuals connected with specific colonial settings and agents of empire, rather than as generic representatives of abstract zoological types » (Cowie, 2014 : 72).
9. « Emasculating urban culture » (Miller, 2012 : 29).
10. « Takes its heroes not just across space but also, effectively, back in time to a pre-modern, pre-industrial society, often to be found [...] in remote African [or Asian] wilderness » (Miller, 2012 : 29).
11. « Principle of opposition » (Young, 1995 : 94).
12. « [...] [they] are imagined as supreme exemplars of an animal otherness powerfully antithetical to human interest » (Miller, 2012 : 37).
13. « The difficulty of drawing precise boundaries between men and brutes when mental capacities are concerned » (Granata, 2010 : 103).
14. « They are being animals- doing what animals might do 'naturally' but now doing it for our education and enjoyment » (Losano, 2017 : 134).
15. « Animals have been trained to be [and to do] something 'unnatural' » (Losano, 2017 : 134).

16. « Serves as a ‘contraste frappante avec les habitudes des nations Européennes’, in which the ‘bizarre jouissances’ of Orientals serve to highlight the sobriety and rationality of Occidental habits » (Said, 1980 : 74).

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