



HAL
open science

L'animal de spectacle (Apulée, Cervantès, Kafka)

Nicolas Correard

► **To cite this version:**

Nicolas Correard. L'animal de spectacle (Apulée, Cervantès, Kafka). Fictions animales, Jan 2022, Nantes, France. hal-03758578

HAL Id: hal-03758578

<https://hal.science/hal-03758578>

Submitted on 23 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'animal de spectacle

(Apulée, Cervantès, Kafka)

Nicolas CORREARD

Nantes Université / UR 4276 LAMo

La variété des figures animales proposées par les œuvres du corpus mis au programme des Agrégations de Lettres laisse la possibilité de construire des voies de traverse inattendues. Nous en prendrons une en nous intéressant ici aux figures d'animaux de spectacle, et en nous concentrant, principalement, sur le livre X des *Métamorphoses*, ou *l'Âne d'or*, qui voit Lucius devenir un compagnon divertissant au service de Thiasus, avant d'être promis au cirque ; sur l'épisode du tambour dans la vie de Berganza, plus loin enrôlé dans une troupe de théâtre ; et sur l'activité spectaculaire du singe de Kafka, Rotpeter, autant par son emploi au music-hall que par l'énonciation même du « Rapport », donné comme une performance académique. On laissera de côté la « Métamorphose » de Kafka et « Mon Oncle le jaguar » de Rosa. Il y a là de quoi tirer un exemple de comparaison précise entre les œuvres, mais aussi de quoi réfléchir plus largement sur le statut de l'animal dans nos récits, puisque représenter l'animal, c'est d'une certaine façon le donner en *spectacle littéraire*. L'enjeu métatextuel des scènes que nous commenterons, souvent situées à un point clef du récit, est évident : en racontant les performances de l'âne savant, du chien savant ou du singe savant (ou en les leur faisant raconter, puisque le filtre de la première personne est privilégié), l'écrivain réfléchit sur ce qu'il est train de faire, sur son art d'amuser et d'interroger en même temps le lecteur.

Amuser est le mot, car le divertissement reste une finalité première de l'écrivain animalisant, mais il s'agit indéniablement de faire réfléchir, car dans ces récits humanimaux – centrés sur l'expérience de l'hybridité, de la transformation, du contact interspéciste – le moment où le personnage animal ou animalisé se laisse dresser et va se produire dans une mise en scène est aussi celui où il se rapproche le plus de l'humain (dans le cas de Berganza et de Rotpeter), ou bien le moment où il revient au plus près de son humanité perdue (dans le cas de Lucius). Un véritable point de crête, donc, entre les deux versants de son existence, ou entre *nos* deux versants humains et animaux. La problématique est d'autant plus complexe que la notion de « spectacle » se laisse elle-même mal circonscrire : si le spectacle inclut toujours une dimension d'admiration – le substantif *spectaculum* latin est proche de l'adjectif *spectabilis*, ce qui attire l'attention, ce qui est digne d'être vu –, il existe des genres de spectacles très divers, depuis les arts de rue jusqu'aux arts considérés comme « nobles », et ils ne sont pas forcément ou pas exclusivement de nature esthétique ou artistique. Les jeux du cirque dans le cas d'Apulée, forme de divertissement violent, mais aussi le zoo dans le cas de Kafka, particulièrement au moment où il écrit, relèvent du champ du spectaculaire, tout comme les acrobaties et les performances scéniques. Certains éclairages culturels s'avèreront ainsi utiles pour mieux comprendre ce qui se joue dans nos textes.

La *damnatio ad spectaculum* de Lucius

Les *Métamorphoses*, ou *l'Âne d'or*, d'Apulée, s'ouvrent sur une suggestion intéressante, d'ordre métatextuel, assimilant le livre lui-même à une forme de spectacle. Le narrateur qui s'adresse au lecteur annonce un texte à cheval sur les genres et sur deux imaginaires grec et romain, une manière d'acrobatie verbale permanente. C'est ainsi qu'on peut comprendre l'image de l'« art de la voltige » qui caractérise « l'écriture », cette « *desultoria scientia* » revendiquée dès les premières lignes¹. Les *desultores* étaient ces cavaliers conduisant souvent deux montures, virevoltant de l'une et l'autre, en guise d'interlude entre les courses de chars². Lucius apparaît par ailleurs, au tout début de son récit autobiographique, comme un spectateur captivé, qui décrit avec avidité à ses premières rencontres le spectacle d'un forain, un *circulator*, avalant un sabre et un épieu, autour duquel s'enroulait un contorsionniste³. Mirages, ou miroir du texte lui-même ? Le rhéteur, dans les conceptions de la Seconde Sophistique, n'est-il pas un *performeur* d'un autre genre, un artiste du verbe dont les arabesques doivent étonner le lecteur comme des tours de force, des actes de prestidigitation ? Lucien de Samosate admirait les danseurs, comme le montre son opuscule *De la danse*. Apulée prend visiblement modèle sur les saltimbanques et les voltigeurs⁴, et il fera avaler bien des couleuvres, ou des choses impossibles à croire, à son lecteur. Utilise-t-il les animaux comme le ferait un dresseur littéraire, pour nous épater ?

La figure de l'animal de divertissement n'est pas mise au premier plan dans les livres IV à IX, qui oscillent entre les deux polarités de l'animal domestiqué et utilitaire, de la bête de somme qu'est devenue Lucius d'une part, et de l'autre l'animal sauvage, féroce, qui déchiquète des humains comme le sanglier, l'ours, le dragon des histoires enchâssées. Pourtant, Lucius va devenir un compagnon divertissant, et même une bête de scène au service de son maître Thiasus, dans un livre X totalement paradoxal : seul épisode heureux de l'existence de l'âne, qui voit enfin la Fortune lui sourire puisqu'il croit échapper à la faim et aux mauvais traitements sous la protection d'un maître socialement élevé, le livre X marque aussi le comble de l'avilissement et de la dégradation morale, qui appelle un sursaut, une rupture marquée par la fuite de Lucius, prélude à la révélation divine et à sa réhumanisation. Il est vrai que Lucius semble comme humanisé par la scène de quasi-reconnaissance, de quasi-*anagnorisis* – car on flirte avec la parodie du roman grec – qui voit son statut changer. Trahi par son embonpoint alors qu'il chaparde la nourriture du riche patricien, l'homme-âne est observé en train de dîner par le cuisinier et le pâtissier, dont le rire attire le maître, à son tour ravi par « la nouveauté du spectacle⁵ » (*novitati spectaculi laetus dominus*). Et l'on gave Lucius de plats et de sauces, on lui tend une coupe de vin qu'il aspire au milieu des acclamations, en arrondissant la lèvre⁶. Ce détail de la lèvre peut nous rappeler la scène de la métamorphose, quand il se désolait de voir sa lèvre pendante, et suggère que son triomphe est un (faux) retour à la condition humaine.

¹ Apulée, *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, éd. et trad. G. Puccini, Paris, Arléa, « Retour aux grands textes », 2008, I, 1, p. 34 : « D'ailleurs, ce changement d'une langue à une autre s'accorde en lui-même avec le genre d'écriture que nous abordons et qui relève de l'art de la voltige ».

² Voir Jean-Paul Thuillier, *Allez les rouges ! Les jeux du cirque en Étrurie et à Rome*, textes réunis par H. Dessales et J. Trinquier, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2018, p. 133-148.

³ Apulée, *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, *op. cit.*, I, 4, p. 35-36.

⁴ Sur l'univers des divertissements de rue, voir Véronique Dasen, « Saltimbanques et circulation des jeux », *Archimède : archéologie et histoire ancienne*, n° 6, 2019, p. 127-143.

⁵ Apulée, *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, *op. cit.*, X, 13-16, p. 296.

⁶ *Ibid.*, X, 16, p. 297.

Le « dressage » auquel il se plie va faire de lui « un âne qui lutte, un âne qui danse, un âne qui comprend les paroles humaines et exprime sa pensée par des gestes », et bien plus qu'une « monture » pour Thiasus : un véritable « convive »⁷. Lucius apprend donc à se coucher à table appuyé sur le coude (dans une posture humaine), à lutter, à danser en dressant les antérieurs, à répondre aux paroles et aux gestes par des mouvements de tête, à demander à boire en clignant des paupières... Les tours de l'âne savant, qui obéit aux ordres, interagit avec les humains et s'intègre à leur société au prix de simulacres grotesques, peuvent interpeller le lecteur dans la mesure où ils relèvent dans certains cas de *realia*, de comportements observables chez les animaux dressés, même si c'est surtout le cas des éléphants savants qui est documenté par les naturalistes antiques, comme on le voit dans le livre VIII des *Histoires naturelles* de Pline. Quant à la légende qui inspire l'épisode du dîner, ne dit-on pas que le sage Chrysippe était mort en éclatant de rire après avoir vu un âne mangeant des figues, et alors qu'il suggérait de lui servir une coupe de vin, comme si la philosophie stoïcienne dont Chrysippe est l'un des plus illustres représentants – une philosophie marquant fortement la différence entre l'intelligence humaine et l'instinct animal –, ne résistait pas à l'épreuve d'un fait anecdotique⁸ ? Étrange spectacle que celui d'une abolition entre la glotonnerie animale et la gourmandise humaine... Certes, Lucius s'empresse de rappeler qu'il ne voulait pas trop révéler son humanité, pour ne pas être considéré comme un monstre⁹. La rumeur de ses prodiges se répand néanmoins et il jouit enfin de la gloire, promise depuis l'oracle au début du livre, comme il attire les foules à Corinthe. Mais cette lumière est-elle la bonne ? La « *curiositas* » qu'il suscite n'est-elle pas de nouveau cette sorte de fatalité qui pousse les humains hors de toute limite, vers des comportements de plus en plus insensés ?

Il y a quelque chose de pourri dans cette société du spectacle. Promu magistrat, Thiasus incarne une certaine *lex romana*, un art de gouverner, par la distribution de jeux financés sur fonds propres, synonyme d'évergétisme¹⁰ : il veut s'offrir trois jours de munificence, faisant venir des gladiateurs et des bêtes sauvages, de coûteuses montures thessaliennes ou gauloises auxquelles il préfère pourtant, ostentatoirement, son âne favori, orné de « phalères d'or, de selles teintes, de couvertures de pourpre, de mors d'argent, de harnais brodés et de clochettes tintinnabulantes¹¹ », auquel il s'adresse comme à un mignon – n'y a-t-il pas ici comme un souvenir parodique de la folie de Caligula, qui voulait par provocation sacrer sénateur son cheval Incitatus (Suétone, *Vies des douze Césars*, « Caligula ») ? Agissant en proxénète, Thiasus vend les faveurs de l'âne à la matrone, dans un épisode fameux particulièrement mis en scène par Apulée. Le moment d'intimité de l'âne avec cette grotesque Pasiphaé ne relève pas du spectacle à proprement parler, mais tout de suite, Lucius craint d'être livré aux bêtes de cirque s'il fendait en deux cette maîtresse lubrique, tandis que le dresseur souffle à Thiasus l'idée d'un « spectacle inédit¹² » (*novuum spectaculum*), une mise en scène publique avec une condamnée à mort, qui combinerait les

⁷ *Ibid.*, X, 17-18, p. 298-299.

⁸ L'anecdote provient de Diogène Laërce, *Vies et opinions des philosophes illustres*, I. VII, « Chrysippe » : « Quelques-uns disent qu'il mourut pour avoir éclaté de rire en regardant un âne manger des figues. Il dit en effet à la vieille à qui l'âne appartenait : "Donne donc aussi un peu de vin à ton âne". Et il s'en amusa tant qu'il mourut » (trad. R. Grenaille, Paris, Flammarion, « GF », 1965, p. 116).

⁹ Apulée, *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, *op. cit.*, X, 17, p. 298 : « je craignais que, si par hasard je me comportais en tout, ou presque, à la manière d'un homme sans l'intervention d'un maître, ils m'égorgeassent comme un monstre, ou un prodige en pensant que j'annonçais un présage de malheur, ou qu'ils me livrassent en pâture aux vautours ».

¹⁰ Voir Paul Veyne, *Le Pain et le cirque. Sociologue historique d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil, 1976, p. 359-375.

¹¹ Apulée, *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, *op. cit.*, X, 18, p. 299.

¹² *Ibid.*, X, 23, p. 302.

talents de l'âne savant avec la violence et la souillure la plus extrême. Lucius se sent *condamné au spectacle*.

Les jeux du cirque constituent évidemment une institution importante à l'époque d'Apulée, un marqueur de la civilisation romaine, sous les deux formes de la *venatio*, le combat de gladiateurs contre des bêtes, et de la *damnatio ad bestias*, l'exécution des condamnés livrés aux fauves¹³. Achever le livre X sur un excès en la matière est plus que signifiant. Les jeux, dont la présence peut sembler discrète jusqu'à cet épisode, ne sont-ils pas en réalité une obsession de l'imaginaire apuléen ? Les scènes des histoires enchâssées où les humains sont mis en pièces, ne s'inspirent-elles pas tout simplement de choses vues dans les amphithéâtres, autant que des fables milésiennes ou d'intertextes tragiques renvoyant au *sparagmos* mythologique et religieux ?

Cet imaginaire est déjà présent dans le récit du brigand Thrasyléon, au livre IV : il est question de duper un autre riche évergète, Démocharès, qui fait venir des animaux de toutes les espèces pour organiser un grand combat de gladiateurs¹⁴. Las : la plupart agonisent en raison de la chaleur et des conditions de captivité, dans un « grand naufrage de bêtes¹⁵ » (*ferina naufragia*). Premier retournement du spectacle animal : à l'image du théâtre en construction s'oppose la vision d'horreur des corps jonchant les rues sur lesquels se jettent les citadins affamés. Comment ne pas ressentir l'ironie d'Apulée, ici, vis-à-vis de la « libéralité » remarquable de Démocharès, et vis-à-vis de l'absurdité même de ce petit cirque social que constituaient les jeux, grand gaspillage du vivant utilisé pour apprivoiser des populations mal dressées, aux limites de la sauvagerie¹⁶ ? Second retournement : le brigand Thrasyléon se porte volontaire pour se glisser dans la peau d'un ours et s'introduire chez Démocharès, en nouveau cheval de Troie – cette métamorphose choisie, par un déguisement, n'allant pas sans mettre en abyme l'histoire de Lucius. Plus que la parodie de l'épopée, c'est un modèle dramatique qui sous-tend l'écriture de la scène. Cet ours de théâtre attire les badauds, car « d'ordinaire, l'esprit humain est attiré par la nouveauté de spectacles inédits¹⁷ », fait remarquer le narrateur. Mais une catastrophe tragique l'attend : un esclave soupçonneux évente le subterfuge et on lâche les chiens sur l'ours-Thrasyléon. Le plus admirable, dans ce « spectacle lamentable et funeste¹⁸ », est la manière dont Thrasyléon,

¹³ Depuis l'étude de Georges Jennison (*Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome*, Manchester, Manchester University Press, 1937), qui accorde une place importante aux animaux d'agrément des ménageries à côté des animaux du cirque, la bibliographie est évidemment longue. Nous avons consulté Ingvild S. Gilhus, *Animals, Gods and Humans. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas*, Londres-New York, Routledge, 2006, p. 31-35 et 183-204 ; Jean-François Géraud, « "Ad bestias". Manger des hommes », *Journées de l'Antiquité et des Temps anciens 2012-2013*, Saint-Denis, Université de La Réunion, 2012, p. 19-46.

¹⁴ Apulée, *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, *op. cit.*, IV, 13-21, p. 122-129.

¹⁵ *Ibid.*, IV, 14, p. 123.

¹⁶ Il faut ici rappeler l'ampleur de cette économie des jeux. Dion Cassius estime ainsi à 9000 le nombre d'animaux sacrifiés pour les jeux d'inauguration de l'amphithéâtre flavien, ou Colisée, en 80, sous Titus (*Histoire romaine*, LXVI, 25), et à 11 000 leur nombre pour les cent vingt-trois jours du triomphe de Trajan en 108-109 (*Histoire romaine*, LXVIII, 15). Au-delà de ces célébrations exceptionnelles, un spectacle de *venatio* dans un amphithéâtre ordinaire supposait la consommation de plusieurs dizaines, voire de plusieurs centaines d'animaux. Les taux de mortalité importants lors de la capture, du transport et du dressage impliquent une multiplication de ces chiffres. Les historiens considèrent comme acquis le fait que l'importation massive des spécimens exotiques, par une chaîne logistique s'étendant à travers l'empire, a provoqué une dépopulation sévère, voire une extinction de plusieurs espèces (comme le lion en Afrique du Nord). Outre Ingvild S. Gilhus, *Animals, Gods and Humans*, *op. cit.*, voir S. Lewis et L. Llewellyn-Jones (dir.), *The Culture of Animals in Antiquity: a Sourcebook with Commentaries*, Londres-New York, Routledge, 2018, chap. 6 ; David, A. H. Wilson, *The Welfare of Performing Animals: a Historical Perspective*, Heidelberg-Berlin, Springer, 2015, p. 5-8.

¹⁷ Apulée, *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, *op. cit.*, IV, 16, p. 125.

¹⁸ *Ibid.*, IV, 20, p. 128.

loué par le narrateur, s'efforce jusqu'au bout de tenir son rôle sur la *scena* qu'il a lui-même imaginée, « mugissant obstinément et grondant comme une bête sauvage ». De jouer la mort de l'ours en vivant la sienne, en somme. On ne sait trop s'il faut l'admirer de se comporter ainsi avec application sur les planches du *theatrum mundi* – son comportement étant par certains aspects philosophique, au sens stoïcien –, ou si l'on touche au comble de la folie.

Alors que c'est d'ordinaire l'animal savant qui est grîmé en humain, c'est ici l'être humain qui s'applique à faire la bête. Comme dans tout le livre... Comment ne pas voir l'ironie d'Apulée, là encore, vis-à-vis des jeux du cirque, quand un boucher ouvre le cadavre de l'ours pour en sortir le brigand, comme par un accouchement inverse, monstrueux ? N'est-ce pas l'humanité qu'on assassine à travers les animaux dans les amphithéâtres, pour le seul plaisir de la foule ? Sans vouloir prêter à Apulée notre sensibilité et nos réflexions modernes, il est difficile de ne pas sentir dans son *goût* particulier pour les spectacles une forme de *dégoût* envers le cirque, qui anticipe sur la grande critique des spectacles dressée par les premiers chrétiens, comme Tertullien dans son opuscule *Contre les spectacles*. Il n'est pas dit qu'on risque l'anachronisme : les intellectuels romains, de Cicéron à Sénèque, se méfiaient déjà de la *furor* collective qui s'exprime dans cette passion populaire pour les jeux¹⁹.

L'indignation envers le « troupeau du forum », envers les « vautours en toges » qui président²⁰, voilà peut-être ce qui rend l'âne « philosophe » à la fin du livre X, le clou de son histoire²¹. Est annoncé son « mariage » abominable avec la criminelle condamnée aux bêtes, précédé par des danses pyrrhiques, et par la longue *ekphrasis* d'une scène mythologique représentant le Jugement de Pâris dans une sorte de théâtre à machine²². Ainsi surplombé par la présence d'une Vénus omnipotente, le spectacle zoophile n'aura pas lieu, puisque Lucius, craignant pour sa vie plus que pour sa pudeur, se dérobe en profitant de l'absorption des dresseurs dans le « plaisir du spectacle²³ ». L'intérêt de cette scène éludée est d'autant plus grand, quand on sait qu'il ne s'agit pas seulement de littérature, et qu'elle relève de l'inimaginable... pourtant visible, potentiellement, à cette époque.

Un certain nombre de témoignages antiques attestent en effet que les fauves et les animaux du cirque romain – dont il faut bien imaginer qu'ils étaient longuement dressés pour se comporter de la manière attendue sous les yeux de la foule, par exemple en attaquant des humains là où ils auraient naturellement refusé le combat et fui les regards – pouvaient aussi servir à des mises en scène relevant plutôt du drame mythologique, où l'art le plus consommé rejoignait la violence la plus crue. On sait ainsi qu'on avait fait traîner une condamnée par un taureau pour représenter le supplice de Dircé, ou que des vautours avaient été dressés pour éviscérer méthodiquement des condamnés attachés, afin de représenter le mythe de Prométhée. On sait, de plus, que des spectacles zoophiles ont eu lieu. Le célèbre bestiaire Carpophorus, grand massacreur d'animaux dans les *ventiones*, aurait lui-même dressé des girafes pour saillir des condamnées, et le poète Martial, qui célèbre abondamment Carpophorus, fait allusion à une scène qui nous intéresse plus particulièrement dans ses épigrammes sur les jeux donnés par Titus pour l'inauguration du Colisée, en 80 :

¹⁹ Voir Sylvain Forichon, *Les Spectateurs des jeux du cirque à Rome (I^{er} siècle a.C. au VI^e siècle p.C.). Passion, émotions et manifestations*, Bordeaux, Ausonius, 2020, p. 49-63.

²⁰ Apulée, *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, *op. cit.*, 33, p. 311.

²¹ *Ibid.*, p. 312 : « Mais, pour que personne n'aille me reprocher cet accès d'indignation en pensant intérieurement : "Devrons-nous maintenant supporter un âne qui nous fait de la philosophie ?", je vais reprendre mon récit au point où je l'ai abandonné ».

²² *Ibid.*, X, 29-35, p. 307-313.

²³ *Ibid.*, X, 35, p. 313.

Vous pouvez croire que Pasiphaé s'est accouplée avec le taureau de la Crète. Sous nos yeux cette fable des vieux temps vient de se confirmer. Que l'antiquité cesse donc, César, d'admirer ces vieilleries ; tout ce que la fable a chanté, l'arène le reproduit devant toi.²⁴

Quelle que soit la réalité historique, Apulée esquisse une scène qui serait le spectacle total où se rejoindraient toutes les figures de l'érotisme et de la mort qui traversent l'*Âne d'or*, montrant de manière éclatante que la curiosité caractérisant l'être humain est paradoxalement le plus animal de ses traits. Les historiens tendent aujourd'hui à expliquer la passion pour les jeux du cirque comme un geste anthropologique de réassertion du pouvoir de la société sur les condamnés, mis au banc de l'humanité, et du pouvoir de l'humanité sur les animaux jetés dans l'arène, même si leur dimension religieuse en fait aussi, par ailleurs, une résurgence des sacrifices animaux, voire de sacrifices humains archaïques²⁵. Apulée montre des spectateurs qui se bestialisent au lieu de se civiliser.

Certes, la mise en scène abominable du livre X trouvera son antidote dans le cortège d'Isis au livre XI, qui inclut lui aussi une forme de spectacle animal. Au cœur de cette procession étrangement carnavalesque – symétrique positif des processions des prêtres imposteurs de la Déesse syrienne dans le livre VIII – il y a un ours déguisé en matrone, un singe accoutré en berger portant la toge et le bonnet phrygien, un âne muni d'ailes²⁶. Étant donné l'importance de la vénération accordée aux animaux dans les cultes égyptiens, il n'y a pas lieu de douter de la réalité de ce type de scène²⁷. Mais dans la diégèse, il s'agit surtout de rappels symboliques de la vie de Lucius, et d'emblèmes métatextuels d'un livre où la vision grotesque du mélange des espèces conditionne un désir d'élévation spirituelle, le désir d'échapper au spectacle... même par le spectacle.

Berganza, le chien qui jouait à faire le chien savant

Passons au texte de Cervantès, qui appelle des considérations peut-être plus ciblées, même si l'apprentissage artistique de Berganza constitue un passage aussi fondamental dans sa formation que l'expérience du théâtre dans le parcours d'un Wilhelm Meister. Deux épisodes sont concernés. Dans le premier, le chien Berganza, quittant l'atmosphère viciée de Séville, se fait enrôler dans un village andalou par une compagnie de soldats vagabonds, menant vie picaresque, à tel point qu'ils sont assimilés à des « ruffians » (des débauchés). Subsistant grâce à des expédients peu honorables, ils sont rapprochés des « saltimbanques », des « montreurs de marionnettes », des « marchands d'épingles et de chansons »²⁸. Le maître de Berganza, tambour de son état, apprend au chien « mille singeries²⁹ » comme l'art de danser la sarabande et la chaconne, de faire des courbettes, de boire des pintes de vin, de chanter en *sol fa mi ré*³⁰. Le succès va faire de lui un célèbre « *perro sabio* » (chien savant), et il se confirme de village en village, permettant de faire vivre largement le maître et ses compagnons. Il doit quelque chose à la nature exceptionnelle de Berganza, qui suggère

²⁴ Martial, *Livre des spectacles*, dans *Les Épigrammes de Martial*, trad. P. Richard, Paris, Librairie Garnier frères, 1931, « VI. – Sur le spectacle de Pasiphaé », p. 5. On ne sait pas, en l'occurrence, s'il est question d'une véritable performance ou d'un simple ballet pyrrhique inséré en guise d'intermède, mais il est clair que l'érotisme bestial intervenait dans les jeux (l'épigramme suivante, « VII. – Sur un combat de femmes contre les bêtes », évoque la présence de Vénus aux côtés de Mars sur l'arène).

²⁵ Voir Jean-François Géraud, art. cit.

²⁶ Apulée, *L'Âne d'or (Les Métamorphoses)*, op. cit., XI, 8, p. 323.

²⁷ I. S. Gilhus, *Animals, Gods and Humans*, op. cit., p. 93-113.

²⁸ Miguel de Cervantès, *Nouvelles exemplaires*, trad. J. Cassou, Gallimard, « Folio classique », 1981, p. 556.

²⁹ *Ibid.*, p. 557.

³⁰ *Ibid.*, p. 558.

que l'accomplissement de ces tours n'était pas donné à n'importe quel chien³¹. Vantardise, ou manière de lever un coin du voile sur les futures révélations de la sorcière ?

Pourtant, il est évident que Cervantès s'inspire des spectacles de rue ordinaires. Certains ouvrages de l'époque en donnent une bonne idée, par exemple l'ouvrage longtemps resté inédit de l'humaniste Girolamo Rorario, *Quod bruta animalia saepe ratione utantur melius homine* (« Que les bêtes usent souvent de raison mieux que les hommes », 1544), qui s'ouvre sur la description d'un spectacle de rue observé dans un village proche de Rome, où un saltimbanque présentait une partition à un chien qui modulait ses aboiements selon les notes, avant que le quadrupède ne témoigne de ses talents de physiognomoniste, capable de reconnaître un certain type de personnes dans la foule³². L'humaniste italien s'étonne, et médite sur ce « fait considérable », là où la foule se contente de rire. Peut-être Cervantès se sera-t-il fait la même observation. Son texte ne vise-t-il pas à communiquer un étonnement du même ordre ?

Comme souvent sans le « Colloque des chiens », le détail est remarquable. Les tours du chien savant appellent l'évocation d'autres spectacles animaux, relevant de la fauconnerie et de la cavalerie. Le tambour compare son agilité à celle d'un oiseau de proie et l'appelle d'ailleurs « *Gavilán* » (« Épervier », nom qu'il portait déjà à Séville)³³ ; Berganza préfère se comparer, à deux reprises³⁴, à un cheval napolitain, race équine sans doute la plus prisée de l'époque, particulièrement pour la parade et les carrousels. Il faut ici se souvenir que le carrousel, ballet équestre qui deviendra une institution de la vie des cours de l'Europe classique, est apparu à Naples, au XVI^e siècle. Lors de son séjour de deux ans dans cette ville (1575-1577), Cervantès aura probablement observé la naissance de cet art fondé sur une collaboration étroite entre deux espèces, un art appelé à succéder aux tournois. Or, Berganza, de même qu'il sait faire la mule tournant autour du moulin, sait imiter les coursiers napolitains. Mieux, il « joue » aussi au cheval de tournoi, son maître dépliant un de ces décors nommés « retables », souvent occupés par des marionnettes. Scellé par une couverture et surmonté d'une chaise juchée par un mannequin portant lance, Berganza doit faire la course pour passer la lance dans une bague suspendue³⁵. Là encore, peut-être s'agit-il d'une chose vue dans les rues.

La scène est pourtant vertigineuse, emblématisant ce que Foucault, commentant les *Ménines* de Vélasquez, a nommé « l'âge de la représentation » dans le premier chapitre de *Les Mots et les choses* (1966) : dans ce qui n'est que le songe littéraire de Campuzano,

³¹ *Ibid.*, p. 556 : « [...] cent autres tours qui, si je ne me fusse retenu de trop les montrer, eussent fait douter si c'était quelque démon qui les faisait sous l'aspect d'un chien ».

³² Girolamo Rorario, *Quod animalia bruta ratione saepe utantur*, Amsterdam, J. Ravenstein, 1744 [1544] : « [...] quod cum Circitor è sinu libellum extraheret musicis notis depictum, canis ad genus exiliens, canentem sectabatur, voce nunc acuta, nunc gravi, modo continuato spiritu in longum tracta, modo inflexo variata. Haec spectantibus risum, mihi stuporem inducebant : tam docile animal, quod ostensa meminisset, & qua posset arte imitaretur, magnum, & admirabile ; verum etiam num admirabilius, quod inter eorum coetus, quos nunquam viderat, secerneret vel ludi, vel vini avidiusculum, nec aberraret unquam ; inesse profecto aliquid, quod in homine divinum, in bruto, nefas est dicere : quando quasi physiognomon aliquis sciret hominum naturas noscere » ; « [...] comme le saltimbanque sortit de son manteau un petit livret sur lequel était notée la partition, le chien, qui s'était agenouillé, suivait le chant [du maître] en adaptant sa voix : tantôt plus aiguë, tantôt plus grave, tantôt prolongée un long moment de manière ininterrompue, tantôt modulée selon des inflexions diverses. Ce spectacle faisait rire les badauds, mais il me plongea dans la stupeur. Qu'un animal fût à ce point docile qu'il pût manifestement apprendre et imiter ainsi l'art humain, c'était un fait considérable et très surprenant. Encore plus surprenant était le fait qu'au milieu d'une foule d'inconnus, le chien sache distinguer les joueurs et les ivrognes sans jamais se tromper. S'il y a normalement quelque chose de divin en l'homme, et d'anormal chez l'animal, c'est justement cette capacité à reconnaître la nature d'une personne comme le ferait un physiognomoniste » [notre traduction].

³³ M. de Cervantès, *Nouvelles exemplaires*, op. cit., p. 558 : « Ça mon ami Épervier, saute [...] ».

³⁴ *Ibid.*, p. 556 et 557.

³⁵ *Ibid.*, p. 557.

Cervantès nous donne à voir un chien qui se souvient avoir été dressé pour représenter un cheval participant à un type de spectacle humain alors en voie de disparition, déjà presque un souvenir littéraire du monde chevaleresque... Ce « retable » peut en rappeler d'autres chez Cervantes, notamment celui de Maître Pierre (*Maese Pedro*), dans la *Seconde partie de Don Quichotte* (1615, chap. 25-26), où le héros et son écuyer sont confrontés à un bateleur qui, avant de monter un spectacle tiré des romans de chevalerie, met en scène les pseudo-divinations de son singe. Ce dernier, lorsqu'on l'interroge sur le passé ou le présent des auditeurs venus le consulter, vient chuchoter à l'oreille de son maître, qui rend ensuite une réponse souvent juste. Mais le singe est suffisamment malin pour ne jamais se prononcer sur l'avenir ! Cid Hamet Ben Engeli révèle plus loin le subterfuge, mais don Quichotte n'y croit pas pour une autre raison : il y voit une action diabolique.

Singes, chevaux, rapaces ou canidés dressés posent incidemment la question de l'intelligence animale, abordée dès le début du dialogue entre les chiens à travers les opinions contrastées de Scipion et de Berganza. Dans la scène au village de Montilla, le tambour, en bon forain, entretient l'illusion d'un dialogue avec le chien savant, à qui il a appris à suivre les mouvements de la baguette, pour le faire sauter afin de célébrer un personnage important, alors qu'il ne saute pas à l'évocation d'un personnage quelconque³⁶. Le tambour amuse son public et le tient « suspendu » d'admiration³⁷, comme Chirinos et Chanfalla, les deux montreurs de marionnettes qui savent jouer de la crédulité populaire, dans l'*entremes* théâtral de Cervantès intitulé *Le Retable des merveilles* (*El Retablo de la maravillas*). Le texte insiste sur le fait que Berganza obéit au geste du maître, indépendamment de son baratin. Où l'on voit un romancier espagnol du XVII^e siècle réfléchir sur ce que l'on nomme aujourd'hui, en éthologie, l'effet « Hans le Malin », du nom de ce cheval allemand du début du XX^e siècle dressé pour donner en spectacle sa faculté de calculer le résultat d'une addition et de le signifier par des coups de sabot, alors qu'il réagissait, en réalité, aux signaux extra-verbaux envoyés consciemment ou inconsciemment par le maître... Berganza semble se souvenir qu'il est un animal qui « manque de raison », comme le lui a explicitement notifié Scipion³⁸, un animal qui obéit à la baguette et ne comprend pas *vraiment* le discours des humains. Pourtant, il nous rapporte constamment les paroles que ces derniers lui adressent, voire la confession toute entière de la Cañizares, et Berganza a bien précisé, dans notre épisode, qu'il ne complaisait aux ordres du tambour que « de son propre mouvement », et « pour ne point [le] démentir³⁹ ». Autant dire que son libre-arbitre reste entier, et qu'il n'agit pas par automatisme : Berganza est un chien intelligent qui joue à faire le chien savant pour ne pas contrarier le maître dont il dépend... Cette subtilité n'est pas sans importance, dans la mesure où la question de l'automatisme des comportements animaux avait été l'occasion d'une véritable controverse savante en Espagne, à la fin du XVI^e siècle⁴⁰. Certes, Berganza n'est pas un « vrai » chien, mais une création littéraire de Campuzano... de sorte que l'interprétation est sans fin. Cervantès cultive l'art de suspendre le lecteur entre des perceptions contradictoires.

Pour bien comprendre ce qui se joue dans cet épisode, on peut établir un parallèle avec les réflexions suscitées par l'animal forain le plus célèbre de cette époque, un cheval anglais nommé Morocco, ou Marroco, ou encore « le cheval de Bankes » (*Bankes's Horse*), qui avait gagné une réputation européenne du vivant de Cervantès. Le cas a été très étudié,

³⁶ *Ibid.*, p. 556 (« [...] j'appris à sauter pour le roi de France et à ne pas sauter pour un tavernière ») et p. 558.

³⁷ *Ibid.*, p. 559.

³⁸ *Ibid.*, p. 528 : « considère que tu es un animal qui manque de raison ».

³⁹ *Ibid.*, p. 557.

⁴⁰ Voir Nicolas Correard, « De la prosopopée à l'expérience de pensée : les fictions animales de la Renaissance », dans G. Séginger (dir.), *Animalhumanité. Expérimentation et fiction : l'animalité au cœur du vivant* (actes du colloque de l'École Nationale Vétérinaire de Maisons Alfort, 1-2 déc. 2016), SeT, coll. « Savoirs en textes », 2018, p. 91-118 (en ligne).

car on dispose de témoignages abondants sur son existence⁴¹. Son propriétaire, Bankes, l'avait dressé pour danser sur deux ou trois pattes, faire le mort, reconnaître des personnes et les sélectionner dans une audience ; boire un seau d'eau et uriner sur le commandement de son maître ; taper du sabot pour signifier le résultat d'un calcul mathématique. Comme Berganza, Morocco répondait avec discernement à l'évocation d'un grand nom : il saluait la reine Elizabeth I^{re} en s'agenouillant, alors qu'à l'évocation du roi d'Espagne Philippe II, il montrait les dents... Les réactions vont de l'incrédulité à l'enthousiasme, et se retrouvent dans toute la littérature contemporaine, jusque chez Shakespeare, suscitant même l'écriture d'un dialogue satirique entre Bankes et Morocco, intitulé *Maroccus extaticus* (1595). Le cheval savant et son maître accomplissent une tournée européenne depuis Londres : Francfort, Paris, Orléans, Rome, Lisbonne sont autant de villes où leur passage a été enregistré par des témoins effarés. De manière intéressante, les accusations de sorcellerie ou de possession diabolique, déjà formulées en Angleterre, accompagnent l'animal et son propriétaire en terre catholique, la légende prétendant même – à tort – qu'ils auraient été brûlés par l'Inquisition au Portugal.

Le diable est un « jongleur », selon tous les stéréotypes de l'époque, et l'illusionnisme du spectacle du chien savant se prolonge justement, dans le texte de Cervantès, par une *anagnorisis* attendue et inattendue à la fois, qui renverse le tour habituel des animaux savants et physiognomonistes, interagissant avec l'audience. C'est ici la Cañizares qui sort de la foule pour interrompre le spectacle, s'estimant insultée par le tambour qui demandait à Berganza de sauter pour la sorcière de Montilla. Le soir même, revoyant Berganza à l'hôpital, elle reconnaît en lui le fils d'une consœur, la Montiel. Le tambour l'appelait « fils » de manière plaisante, mais les révélations de la sorcière feraient de lui un fils d'humaine, au sens littéral, quoique résultant d'un acte de sorcellerie. L'hypothèse de la métamorphose n'est pas exactement ce que nous appellerions une « rationalisation », mais Cervantès sollicite ici une association d'idées fréquente à son époque : c'est précisément au moment où la proximité du chien avec l'humain devient évidente qu'il faut remettre de la distance spéciste, en dénonçant une violation de la nature. Si le chien se comporte de manière si intelligente, c'est que le diable, alors, doit tenir les ficelles... Et c'est ainsi que Berganza finira victime d'une tentative d'exorcisme, les villageois étant convaincus qu'il est habité par quelque « esprit malin » alors qu'il s'acharne sur la vieille, à la fin de l'épisode : « “Écartez-vous ! Le chien savant est enragé⁴² ! »

Berganza aura sans doute appris quelque chose de la comédie humaine par cette expérience, qu'il redouble par une autre, celle de chien de théâtre, sa dernière profession avant la retraite à Valladolid, hors de la *scena mundi* – puisque toute la société est un théâtre, comme en avertit le récit-cadre du « Mariage trompeur », qui est aussi un récit prologue. On est à la fin de son séjour en Andalousie. Après avoir écouté l'insupportable texte du poète, licencié par les comédiens chargés de le mettre en scène, le directeur de la troupe, Angulo le Mauvais, embauche Berganza pour faire de lui un « acteur d'intermèdes et grand comédien de tableaux vivants⁴³ ». Dressé pour accomplir une scène comique type, où il attaque les autres acteurs un frein dans la bouche et se laisse chasser en bousculant tout le monde au passage, Berganza joue dans pas moins de trois troupes. Mais il fait l'ellipse du récit, Cervantès tirant ici un voile sur de probables épisodes autobiographiques qu'il évoque à travers la vie de son narrateur canin. Une fois de plus, l'hyper-fiction du dialogue animal ouvre une fenêtre sur des réalités d'époque. On sait qu'en Espagne, comme en Angleterre

⁴¹ Voir notamment Erica Fudge, *Brutal Reasoning: Animals, Brutality, Rationality in Early Modern England*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2006, p. 123-146 ; Kevin de Ornellas, *The Horse in Early Modern English Culture. Bridled, Curled and Tamed*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2014, p. 71-94.

⁴² M. de Cervantès, *Nouvelles exemplaires*, op. cit., p. 572.

⁴³ *Ibid.*, p. 583.

où la question a sans doute été mieux documentée, des animaux intervenaient sur scène⁴⁴. Chez Tirso de Molina, les références permanentes à la présence d'une ânesse dans la Journée II de la *Villana de Vallecas* se comprendraient difficilement sans la présence de l'animal sur les planches. Lope de Vega, dans un prologue, tonne contre la vulgarité des spectacles populaires où pour le plus grand plaisir des femmes ignorantes et des foules inéduquées, vouées aux arts mécaniques, « passent des animaux et des oiseaux⁴⁵ ». Quant aux « tableaux vivants⁴⁶ », ils constituent un art populaire au XVII^e siècle, consistant à rassembler des figurants, y compris des figurants animaux, pour « performer » l'image d'une scène célèbre, souvent biblique. Le romancier ne s'y arrête pas, peut-être parce que son récit s'épuise et parce qu'il ne veut pas répéter l'épisode du tambour, peut-être aussi par dédain envers ces arts de rue, bien éloignés du Parnasse auquel il aspirait. Il semble faire écho aux polémiques anti-théâtrales, alors très vigoureuses en Espagne. C'est du moins en abandonnant de telles pitreries que Berganza, de chien savant, deviendra le chien sage qui entretient une conversation philosophique et secrète avec Scipion – l'espagnol « *perro sabio* » réservant ces deux possibilités de lecture. Reste que pour Cervantès, qui a pratiqué le théâtre et fait œuvre dramaturgique⁴⁷, l'animal artiste, à n'en pas douter, est comme un frère.

Rotpeter, ou l'employé modèle du « cirque » Hagenbeck

« Et j'appris, messieurs. Ah, quand on est obligé, on apprend⁴⁸ ». Le singe de Kafka pose franchement les choses, avec la sècheresse et l'exactitude requises par un rapport. Le devoir de vérité, aussi, puisque Rotpeter ne se ment ni sur la liberté, ni sur les raisons qui l'ont conduit à devenir un artiste transpéciste. La scène était en effet la seule alternative à la cage, et c'est pour échapper aux barreaux qu'il s'est lancé sur les planches, à tel point, dit-il, qu'il en est venu à se produire « dans tous les grands music-halls du monde⁴⁹ ». Retraçant son roman de formation, le singe décrit pourtant assez peu son activité présente, qu'il mentionne une seconde fois en évoquant les trapézistes⁵⁰ – précisément au moment de nier l'existence de la liberté – et surtout à la fin de son récit, lorsqu'il se campe en artiste couronné de succès, confortablement installé dans ses routines et dans le fauteuil à bascule de sa loge, entre l'impresario qui attend dans l'antichambre, les mondanités, et la guenon qui le récompense⁵¹. Quant à son « numéro⁵² », on n'en saura rien de précis. En quoi consisterait-il ? On peut l'imaginer reproduisant les gestes humanoïdes appris depuis le

⁴⁴ Voir Yves Germain, « De fieras y dramaturgos. El animal salvaje y su representación escénica: ¿una dimensión puramente visual del espectáculo teatral? », *Criticón*, n° 140, 2020, p. 63-75. Sur un contexte postérieur mais sans doute comparable, le théâtre de foire en France au XVIII^e siècle, on dispose de l'étude d'Isabelle Martin, *L'Animal sur les planches au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2007.

⁴⁵ Felix de Lope Vega y Carpio, *Comedias. Parte XVI*, coord. F. d'Artois et L. Giuliani, Barcelone, Gredos, 2017, p. 46 : « [...] la comedia de España, donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres ».

⁴⁶ Si tant est qu'il faille comprendre ainsi la notion de « *mudas figuras* », autrement dit « figures muettes » en espagnol, la traduction de l'édition Folio incitant à y voir un genre distinct des *entremeses*. Une interprétation *a minima* est préférée par d'autres traducteurs, comme Jean-Raymond Fanlo (« je me produisais en grand spécialiste de l'intermède et en grand acteur muet », dans M. de Cervantès, *Nouvelles exemplaires*, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 2008, p. 510).

⁴⁷ Voir Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge : un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1993.

⁴⁸ Franz Kafka, *Récits, Romans, Journaux*, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 2000, p. 1094.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1088.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1089.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1095.

⁵² *Ibid.*, p. 1089.

début de sa captivité (serrer la main, boire un coup, fumer la piper, etc.), ou bien tenant au public un discours semblable à celui qu'il adresserait aux « académiciens », puisque la situation d'énonciation constitue incidemment le véritable spectacle que nous donne à imaginer le texte. Le « Rapport » est un récit qui énonce beaucoup d'évidences, qui joue sur l'évidence, qui nous montre tout ce qui crève les yeux. Le singe parlant est même agité d'une compulsion exhibitionniste manifestée par sa coutume de baisser son pantalon devant les visiteurs, car selon lui « tout est parfaitement visible ; rien n'a besoin d'être dissimulé⁵³ » – expression qu'on imaginerait bien dans la bouche d'un forain ou d'un prestidigitateur. Mais le ton de bonimenteur trahit peut-être ici, justement, un récit qui joue sur l'occultation, un récit dont le véritable sujet serait de rendre visible ce qui ne l'est pas d'ordinaire, à savoir le point de vue du singe que l'on a sous nos yeux.

Il y a d'abord l'occultation du cirque, qui n'est pas à proprement parler mentionné alors qu'il est omniprésent, comme il semble se confondre avec le spectacle artistique du music-hall, le spectacle savant de la conférence, ou encore d'autres formes de la sociabilité de divertissement. Il faut imaginer ce qu'aura été la prolifération des formes de spectacles populaires à la fin du XIX^e siècle : l'âge industriel a aussi été l'âge du café-concert, du cabaret ou du cirque, des lieux dont les contenus pouvaient être en réalité perméables, ce dont témoignent de nombreuses affiches des Folies-Bergère de cette époque, qui montrent comment des numéros de dompteurs prenaient place au milieu des spectacles musicaux, des parades, ou des acrobaties humaines (de trapézistes, par exemple). Et il faut imaginer l'industrie du dressage accompagnant cette utilisation massive d'animaux, associée dans le monde germanique au nom de Hagenbeck, qui apparaît pas moins de trois fois dans le « Rapport »⁵⁴.

Issu d'une grande famille du cirque, lui-même propriétaire d'un cirque, Carl Hagenbeck se vantait d'avoir révolutionné l'art du dressage, en privilégiant l'attrait des récompenses sur la peur du fouet, avant de révolutionner avec son zoo de Stellingen, situé à côté de Hambourg, la conception même des parcs zoologiques qui avaient succédé, depuis le XIX^e siècle, aux ménageries privées. En construisant des espaces élargis séparés par des fossés, plutôt que par des barreaux, Hagenbeck se flattait d'avoir aboli la cage et « libéré » les animaux. Le verbe doit être mis entre guillemets, puisqu'il s'agissait en réalité de débarrasser le regard du spectateur d'une barrière visuelle, et que les animaux n'en vivaient pas moins confinés dans des espaces compartimentés et surpeuplés. Conçu pour offrir des paysages panoramiques où les bêtes apparaissaient en figurants d'un fragment reconstitué de leur biotope d'origine, le zoo, avec Hagenbeck, devient une scénographie plus que jamais organisée par et pour le regard du visiteur. Or, le souci du bien-être animal s'intègre chez l'entrepreneur allemand dans une stratégie d'autojustification taisant une réalité moins reluisante, celle de taux de mortalité à peine moins effroyables que ceux des parcs ordinaires⁵⁵.

Maillon central de la stratégie publicitaire de Carl Hagenbeck, son autobiographie intitulée *Von Tieren und Menschen*⁵⁶ (« Des bêtes et des hommes »), traduite en français

⁵³ *Ibid.*, p. 1087.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1086 (« l'entreprise Hagenbeck »), p. 1087 (« le vapeur Hagenbeck »), p. 1088 (« Mais chez Hagenbeck, la place des singes, c'est entre les parois d'une caisse »). Ce n'est pas non plus un hasard si Rotpeter débarque à Hambourg, où il est confié à son premier dresseur (p. 1093) : de bout en bout, il apparaît comme un produit remanufacturé par la chaîne économique mise en place par l'homme d'affaires allemand, dont il détaille les étapes.

⁵⁵ Voir Violette Pouillard, *Histoire des zoos par les animaux. Impérialisme, contrôle, conservation*, Bruxelles, Champ Vallon, 2019, p. 167-179.

⁵⁶ C. Hagenbeck, *Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen*, Berlin, Vita Deutsches Verlagshaus, 1909.

sous le titre *Cage sans barreaux*⁵⁷, s'avère un probable hypotexte du « Rapport »⁵⁸. Le récit de formation triomphal de Hagenbeck, fortement apologétique, transpire d'une certaine autosatisfaction parodiée dans le discours de Rotpeter. Il y entre de la bonne foi, car Hagenbeck entendait à sa manière réaliser la « communauté des hommes et des bêtes toute entière » dont parle Kafka dans une lettre à Felice⁵⁹. Il y raconte ses nombreux voyages pour accompagner les tournées internationales de son cirque, ou pour aller chercher sur place des spécimens exotiques, sélectionnant les individus les plus doués parmi toutes sortes d'espèces. Y compris des animaux humains, puisque Hagenbeck, ayant commencé par importer des Lapons et des Nubiens, finit par systématiser le concept de « zoo humain », ou plutôt de spectacles ethnographiques, qui incluaient souvent des animaux⁶⁰. On ne s'arrêtera pas sur ce point, même si l'allusion à l'esclavagisme laisse entendre toute l'ironie de Kafka⁶¹. Plusieurs chapitres de l'autobiographie de Hagenbeck développent de longues considérations sur la capture, le transport des animaux, notamment sur les cages, ainsi que leur dressage. Consacrée aux souvenirs de Stellingen, grande Arche de ce nouveau Noé, la fin fait grand cas d'un chimpanzé nommé Moritz, qui « se comporte exactement comme un homme et accomplit des choses qui relèvent du talent d'un artiste ». Costumé, Moritz pédale en bicyclette, il « dort dans son lit, fume ses cigarettes, boit son vin, et, en chemin de fer, voyage en deuxième classe »⁶². Hagenbeck a des intuitions fortes : soupçonnant que le « cerveau très développé » des primates leur confère une grande sensibilité, il suppose qu'ils « souffrent de leur exil »⁶³. Mais le reste du récit se caractérise par l'absence de scrupule : assurant que le chimpanzé jouissait d'un bien-être enviable, Hagenbeck s'émerveille pourtant, sans sourciller, de voir à quel point l'animal manifestait son intelligence dans ses tentatives d'évasion répétées, en montant par exemple sur des caisses⁶⁴. L'obsession de l'issue... Notant le goût des singes pour l'alcool, Hagenbeck termine son autobiographie sur l'anecdote comique de deux ours saoulés à l'eau de vie⁶⁵. Kafka nous raconte la même histoire, mais du point de vue de l'employé modèle. Ou du forçat bienheureux. « Moritz pensait autrement », note Hagenbeck au détour d'une anecdote⁶⁶. Kafka semble l'avoir pris au mot, donnant voix, par la fiction de la prosopopée, aux pensées du captif. Rotpeter est soumis, mais il n'est pas dupe de la « liberté » promise, et son récit fait grincer ironiquement le petit « cirque » littéraire de Hagenbeck.

Dans un fragment non publié, qui implique un changement de point de vue, Kafka avait imaginé une possible interview de l'animal artiste par un narrateur ébahi par son processus d'humanisation, qualifié de « performance inouïe ». Le récit de la captivité de

⁵⁷ Id., *Cages sans barreaux*, trad. commandant Jouan, Paris, Nouvelles Éditions de Paris, 1951.

⁵⁸ Nous n'avons pas les compétences de germaniste pour pouvoir pleinement le montrer, et nous ne prétendons pas connaître l'état de la bibliographie sur la question. Une simple lecture de la traduction française rend cependant évidente cette influence.

⁵⁹ F. Kafka, *Œuvres complètes*, éd. Cl. David, vol. IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 825 (30 sept.-1^{er} oct. 1917).

⁶⁰ Les spectacles proposés par les indigènes recrutés sous contrat, et souvent pleinement conscients de leur statut de comédiens, comportaient en effet généralement des simulacres de la vie ordinaire, des chants, des danses, des combats et des processions animales, de sorte que Carl Hagenbeck qualifiait ses attractions d'« anthropozoologiques » (voir Hilke Thode-Arora, « Hagenbeck et les tournées européennes : l'élaboration des zoos humains », dans N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch, E. Deroo et S. Lemaire (éds.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004, p. 81-89, notamment p. 86).

⁶¹ Rotpeter est en effet originaire de la Côte de l'Or, actuel Ghana, l'un des points de départ historiques de la traite négrière.

⁶² C. Hagenbeck, *Cages sans barreaux*, *op. cit.*, p. 276.

⁶³ *Ibid.*, p. 277.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 273-275.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 278-280.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 273.

Rotpeter jette une ombre et suscite une remarque apitoyée de la part du visiteur : « – Une cage ! Dans l’entrepont ! Les choses sont bien différentes, selon qu’on lit les livres ou qu’on écoute votre propre récit », « – Elles sont encore plus différentes quand on les a vécues soi-même », ajoute Rotpeter⁶⁷. En nous projetant dans son point de vue, Kafka nous montre l’*envers* du spectacle : ce que cela fait d’être un singe savant. Lequel, toujours dans ce fragment du « Cahier in octavo-D », se sent révolté par l’humanité, en particulier par l’odeur humaine qu’il dégage depuis qu’il s’est installé dans une situation d’entre-deux. Dans le récit du « Rapport » tel qu’il a été publié dans la revue *Der Jude* en 1917, il ne nie pas qu’il soit « avantageux », « dans une perspective humaine », d’entreposer des animaux sauvages pour le plaisir⁶⁸.

Il n’existe pas beaucoup de représentations de Moritz, mais il n’en va pas de même de Consul, le fameux singe du zoo de Manchester célèbre dans toute l’Europe à la fin du XIX^e siècle, dont l’histoire a été rappelée par Éric Baratay⁶⁹. On peut se faire une idée, au travers de la riche galerie des photographies de Consul, du retentissement culturel extraordinaire des singes savants à cette époque. Consul Peter, de son nom complet, s’était même produit aux Folies-Bergère en 1909, et il faut sans doute reconnaître en lui ce « singe dressé nommé Peter, mort peu auparavant et relativement célèbre », dont Rotpeter tient à se différencier en mettant en avant sa balafre⁷⁰. Lorsque le singe se décrit, chez Kafka, en artiste blasé par ses apparitions quotidiennes, « les mains dans les poches de [s]on pantalon, une bouteille de vin sur la table », « mi assis, mi-étendu » dans son fauteuil à bascule, « regardant à la fenêtre », il s’agit presque d’une *ekphrasis* de poses qu’on observe sur les clichés d’époque de Consul⁷¹. Mais il y a derrière cette évidence visuelle du singe hominisé une autre vérité occulte, celle du dressage. Déjà devenu un objet de spectacle sur le pont du vapeur alors qu’il fumait la pipe devant les marins fendus de rire – certains le chatouillant d’une baguette –, Rotpeter voit l’un d’eux se déclarer professeur, se camper devant lui, et tenter de lui enseigner comment boire. En vain. Les conseils du marin restent lettre morte jusqu’au jour où de manière inopinée, sur le pont du navire apparemment en fête, le phonographe allumé – encore le spectacle, déjà le spectacle qui semble régir l’existence du singe – Rotpeter, captant les regards, accomplit son *coming out* en ouvrant une bouteille, la vidant et la jetant « non plus comme un désespéré, mais en artiste », poussant un retentissant « Ohé »⁷².

La scène nous introduit au cœur de l’énigme de l’intelligence animale, qui se manifeste dans une *performance*, pour les yeux des humains médusés⁷³. Elle s’inspire peut-être encore d’une anecdote de Hagenbeck sur Moritz⁷⁴. Mais le caractère infructueux des premières tentatives, puis la réussite soudaine et totale, au-delà de toute espérance, évoque un autre genre de spectacle, celui des singes de laboratoire décrits par Wolfgang Köhler dans un livre fondamental paru en 1917. Pionnier de la *Gestalttheorie*, l’éthologue y décrit

⁶⁷ Fragment du « Cahier in octavo-D », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. II, 1980, p. 506-509.

⁶⁸ Kafka, *Récits, Romans, Journaux*, op. cit., p. 1087.

⁶⁹ *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Seuil, 2017, p. 127-146.

⁷⁰ F. Kafka, *Récits, Romans, Journaux*, op. cit., p. 1086.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1095.

⁷² *Ibid.*, p. 1093.

⁷³ Pour une réflexion sur la « performance » et la « performativité » (au sens de Judith Butler) de l’espèce, voir Naama Harel, *Kafka’s Zoopoetics*, Ann Arbor, Michigan University Press, 2020, p. 49-80. On pourrait dire que par ce « Ohé », Rotpeter signifie performativement son appartenance à l’humanité (l’interjection signifiant « je parle le même langage que vous »).

⁷⁴ Le chimpanzé de Stellingen, s’emparant un jour de manière inopinée du trousseau du gardien, essaye les clefs les unes après les autres pour ouvrir un cadenas jusqu’à trouver la bonne, stupéfiant le propriétaire du zoo : « On m’expliqua ce qui s’était passé et, malgré moi, je demandai : “Comment as-tu fais ça, Moritz ?”. Le singe, comme s’il me comprenait, eut alors une sorte de sourire railleur et me montra la clef comme pour me dire : “Avec ça !” » (C. Hagenbeck, *Cages sans barreaux*, op. cit., p. 275).

le phénomène de l'*Einsicht* (ou *insight*), intuition soudaine de la solution globale d'un problème, observé notamment chez le singe Sultan manipulant des cages, autre modèle probable de Rotpeter⁷⁵. Kafka avait par ailleurs entendu parler du cas du cheval savant Hans le Malin, *Kluger Hans*, auquel il fait allusion indirectement dans deux fragments entre lesquels on peut supposer une certaine continuité. Le premier évoque un étudiant imitant l'expérience des « chevaux d'Elberfeld », localité où un certain Karl Krall avait installé Hans le Malin après l'avoir racheté à son premier propriétaire, Wilhelm van Osten, en lui adjoignant deux congénères pour les éduquer ensemble, afin de réitérer les prodiges du cheval calculateur⁷⁶. Le jeune chercheur, dans le fragment de Kafka, est obsédé par l'idée que l'intelligence ne s'acquiert pas par une série de progrès partiels, mais tout d'un coup, et il veut trouver la méthode. Dans le second fragment, le même personnage, semble-t-il, raconte cette fois-ci à la première personne comment il a partagé la vie de la jument Éléonore pendant un an pour parvenir à cette même fin, sur un ton catégorique qui laisse soupçonner le savant fou, et qui laisse par ailleurs planer un doute comique sur la nature du lien intime qui le reliait à la jument⁷⁷. Kafka semble s'inspirer des histoires de Karl Krall, de la théorie de l'apprentissage de Köhler, et des accointances grotesques du Gulliver de Swift, « son grand Témoin » comme il l'appelle dans sa correspondance⁷⁸, dont le personnage voulait se rapprocher des chevaux intelligents (les Houyhnhnms) pour fuir sa condition de primate (de Yahoo). Aujourd'hui, les éthologues entretiennent de sérieux doutes sur le fait que l'animal puisse réellement manifester son intelligence sous le regard de l'homme, dans la mesure où l'expérimentation, avatar du dressage, instaure les conditions artificielles d'un spectacle dénaturant. Kafka en nourrissait déjà, semble-t-il.

C'est plutôt l'empathie qui est la clef de l'identification entre l'artiste et l'animal, et qui permet au romancier d'aller droit à l'« énigme⁷⁹ » du singe, pour revenir au « Rapport ». Cette assimilation était courante depuis le singe musicien de Hoffmann (« Lettre de Milo », dans « Nouvelles d'un jeune homme cultivé », *Kreisleriana*, 1814) et depuis le *topos* du singe-peintre de la tradition iconographique, auquel avait par exemple sacrifié Chardin dans une toile de 1735. Mais elle passe, chez Kafka, par l'expérience de se sentir, en tant qu'écrivain, une véritable bête foraine. Il est plus facile de s'identifier à l'animal de spectacle lorsqu'on est soi-même ramené au statut quelque peu dégradant de saltimbanque, qualifiant, aux yeux du père Hermann, les intérêts et activités artistiques de Franz, à commencer par son « cirque de l'écriture »⁸⁰. Mieux, Kafka se dépeint, dans ses carnets et sa correspondance, en acrobate ou en voltigeur, par exemple dans une lettre à Félice (6 oct. 1917) où rapportant des jugements sur la « Métamorphose », tantôt vue comme une œuvre typiquement allemande, tantôt comme une œuvre typiquement juive, il demande : « Suis-je un écuyer de cirque monté sur deux chevaux ? Malheureusement, je n'ai rien d'un écuyer, je gis par terre⁸¹ ». Et dans l'un des derniers textes qu'il achève avant sa mort, « Un artiste du jeûne », il confirme son fantasme de métamorphose en animal de spectacle, puisque le

⁷⁵ Wolfgang Köhler, *L'Intelligence des singes supérieur*, trad. P. Guillaume, Paris, PUF CEPL, « Les Classiques de la psychologie », 1973 (*Intelligenzprüfungen an Anthropoiden*, Berlin, G. Reimer, 1917). Cette relation entre le discours académique, la scène théâtrale et l'expérimentation de laboratoire a été soulignée par J. M. Coetzee dans *Elizabeth Costello : huit leçons* (trad. C. Laugaa du Plessis, Paris, Seuil, 2003, « La vie des animaux », p. 83-159).

⁷⁶ Voir Vinciane Despret, *Hans : le cheval qui savait compter*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2004.

⁷⁷ F. Kafka, *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. II, 1980, p. 378-380 pour le premier fragment et p. 411-412 pour le second.

⁷⁸ F. Kafka, *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. III, 1984, p. 1096 (à Elli Hermann, été 1921).

⁷⁹ F. Kafka, *Récits, Romans, Journaux*, op. cit., p. 1091.

⁸⁰ Nous reprenons l'expression à Monique Moser-Verrey, qui consacre un article à l'intérêt de Kafka pour le cirque, « Kafka et le cirque de l'écriture », *Études littéraires*, n° 28/3, 1996, p. 43-54.

⁸¹ F. Kafka, *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. IV, 1989, p. 779 (7 oct. 1916).

jeûneur finit par passer les barreaux dans le sens inverse de Rotpeter, pour rentrer dans la cage d'un zoo et s'y installer en objet de la curiosité publique, jusque dans la mort⁸². Le portrait de l'artiste en vieux singe et l'histoire tragique du jeune insecte Gregor se rejoignent ici, dans un anti-spectacle.

Conclusion : révélation, ou contrefaçon ?

Nous avons écarté de cette étude le texte de Guimarães Rosa, pour ne pas jouer sur les mots : certes, le conteur lui-même tient du bonimenteur ou de l'animal de spectacle, son numéro de soliste, ou son one-man-show si l'on veut, reposant sur des effets verbaux spectaculaires... Mais présenter les choses ainsi relève de la métaphore, ou de l'interprétation. Jamais les onces n'apparaissent domestiquées, divertissantes, jamais elles ne se prêtent à nos mascarades civilisatrices. Ce texte est le seul du programme où l'action se déroule dans des lieux sauvages. Et c'est tout le problème : dans les *gerais* du Brésil, il n'y a plus de scène où l'être humain mobiliserait d'autres espèces pour leur apprendre à se plier à ses caprices, scénarisant ainsi sa propre supériorité ; ce sont au contraire les humains qui se retrouvent livrés sur la scène sacrificielle des jaguars...

On aura noté que nos trois auteurs se conçoivent eux-mêmes volontiers en bateleurs ou en voltigeurs organisant leur scène littéraire sous les yeux du public, mais qu'ils manifestent une profonde ambivalence vis-à-vis de l'annexion des animaux aux arts du spectacle : les mises en scène des animaux savants suscitent admiration et répulsion. Par excellence moment de rencontre, d'interaction ou même, allons plus loin, *d'intelligence* entre l'être humain et les bêtes, les spectacles animaux sont aussi, à chaque fois, des visions contre-nature, des monstruosité, voire des scènes diaboliques (au propre ou au figuré), en tout cas une contrefaçon de notre société possible avec d'autres espèces. Entre révélation et reconnaissance d'une part, simulacre de l'autre, ce type de contact avec l'animalité est l'un des plus denses et l'un des plus problématiques qui soit. Ce sont tous les paradoxes de nos livres qui s'y trouvent condensés, en quelques scènes, même si on peut estimer que le paradoxe de l'animal de spectacle dépasse largement la littérature.

Pour citer cet article :

Correard Nicolas, « L'animal de spectacle (Apulée, Cervantès, Kafka) », Publications de LAMo, coll. « Agrégations », 2022.

⁸² F. Kafka, *Récits, Romans, Journaux*, op. cit., p. 1480-1491.