

Jocko(s), Mazurier et *freak-shows* : figurations et représentations de l'homme-singe au XIX^e siècle

María Teresa Lajoinie Dominguez¹

Recibido: 22/11/2021 / Aceptado: 22/04/2022

Résumé. L'objectif du présent article est d'analyser les différentes figurations apparues tout au long du dix-neuvième siècle, autour de l'archétype de l'homme-singe. Ce dernier apparaît bien comme le chaînon manquant, comme l'élément permettant de relier définitivement humanité et animalité. Pour ce faire, nous partirons du personnage de Jocko, protagoniste du drame à grand spectacle *Jocko ou le singe du Brésil* (1825), en tant que type théâtral premier de l'hybride homme-animal, pour terminer avec les hommes et femmes-singes présentés et/ou exhibés dans les *freak-shows* qui se popularisent tout au long du siècle. Il s'agit, par ailleurs, de mettre en lumière comment Jocko, mais aussi Mazurier ou Krao Farani, participent de la reconfiguration et redéfinition de l'espace symbolique de la frontière entre l'humain et l'animal animal menées à terme au XIX^e siècle.

Mots clés : Jocko; homme-singe; Mazurier; *freak-shows*; frontière.

[es] Jocko(s), Mazurier y *freak-shows*: figuraciones y representaciones del hombre-mono en el siglo XIX

Resumen. El objetivo de este artículo es analizar las diferentes figuraciones que aparecieron a lo largo del siglo XIX, en torno al arquetipo del hombre-mono. Este último aparece, efectivamente, como el eslabón perdido, el elemento que conecta definitivamente la humanidad y la animalidad. Para ello, partiremos del personaje de Jocko, protagonista del drama *Jocko ou le singe du Brésil* (1825), como primer tipo teatral del híbrido hombre-animal, para terminar con los hombres-mono presentados y/o exhibidos en los *freak-shows* que se popularizaron a lo largo del siglo. Asimismo, el artículo tratará de determinar cómo Jocko, pero también Mazurier o Krao Farani, participan en la reconfiguración y redefinición del espacio simbólico de la frontera, entre lo humano y lo animal, llevadas a cabo en el siglo XIX.

Palabras clave: Jocko; hombre-mono; Mazurier; *freak-shows*; frontera.

[en] Jocko(s), Mazurier and Freak-Shows: Man-Monkey's Figurations and Representations in the Nineteenth Century

Abstract. The aim of this article is to analyze the different figurations around the archetype of the man-monkey that appeared throughout the nineteenth century. It to be the missing link, the element that definitively connects humanity and animality. To do this analysis, first we will start from the character of Jocko, protagonist of the drama *Jocko ou le singe du Brésil* (1825), as the first theatrical type of the man-animal hybrid; and second, we will focus on the women and men-monkeys presented and/or exhibited in the *freak-shows* that became popular throughout the century. Moreover, the objective is to highlight how Jocko, but also Mazurier or Krao Farani, participate in the reconfiguration and redefinition of the symbolic space of the frontier between humans and animals carried out in the Nineteenth Century.

Keywords: Jocko; Man-Monkey; Mazurier; Freak-Shows; Frontier.

Sommaire. 1. Antécédents scientifiques et scéniques de Jocko. 2. Jocko, ou le nouveau tournant théâtral de l'archétype de l'homme-singe. 3. Héritage(s) du modèle jockonien. 4. Conclusion.

Cómo citar: Lajoinie Domínguez, M. T. (2022). « Jocko(s), Mazurier et *freak-shows* : figurations et représentations de l'homme-singe au XIX^e siècle ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 37, Núm. 1 : 5-14. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.78899>

¹ Universidad de Valencia, maria.t.lajoinie@uv.es

« Ce qui fut, ainsi qu'on dirait de nos jours, le clou de l'année 1825, ce fut Jocko » (Gourdon de Genouillac, 1886 : 436). Plus d'un demi-siècle après, l'auteur de *Paris à travers les siècles* (1886) se souvient encore de l'un des plus grands succès dramatiques du début du XIX^e siècle. En effet, ce Jocko dont parle Henri Gourdon de Genouillac est le drame à grand spectacle intitulé *Jocko ou le singe du Brésil* représenté pour la première fois le 16 mars 1825. Écrite par Edmond Rochefort et Gabriel Lurieu², la pièce fait courir le Tout-Paris au théâtre de la Porte Saint-Martin, sis au boulevard du Temple, pour y voir les aventures de Jocko, singe anthropomorphe que l'acrobate Charles-François Mazurier incarne avec une habileté jamais contestée. À en croire Gourdon, seulement en 1825, *Jocko* est représenté plus de deux cents fois et fait remporter à Augustin de Serre, alors directeur de l'emplacement dramatique sus-cité, plus d'un million de recettes (Gourdon de Genouillac, 1881 : 436). Le triomphe est également attesté par les nombreuses réécritures, suites et parodies³ que cette œuvre connaît et qui mènent Mazurier jusqu'en Angleterre, où il sera engagé dans l'adaptation anglaise du drame au Covent Garden, voire par l'avènement de ce que nous pouvons qualifier de vraie *jockomanie*⁴. Objets, couleurs, formes ou articles d'alimentation, tel le pain, sont alors sous l'emprise d'une mode à la Jocko qui touche les domaines les plus variés du quotidien⁵. Jocko est, sans aucun doute, une sensation qui a fasciné et fait fantasmer le public du dix-neuvième siècle, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'hexagone.

Devenu modèle, puis source d'imitation, le *Jocko* de la Porte Saint-Martin constitue indubitablement le point d'inflexion dans la popularisation et apogée des *monkey drama* ou mélodrames simiesques (Ince, 2018). La profusion de spectacles ayant recours au personnage du mi-homme mi-singe prouve l'intérêt croissant pour ce qui deviendra un vrai type théâtral, mais surtout, pour l'incarnation de ce qui est devenu une des préoccupations majeures à l'époque : la frontière (in)existante entre l'humain et l'animal. Désormais érigée en chaînon manquant, la figure liminaire de l'homme-singe est le moyen par lequel le théâtre, mais aussi autres formats spectaculaires, transposent et matérialisent les anxiétés de la société de l'époque à l'égard de la nouvelle place qu'elle se devait d'occuper au sein de et par rapport au règne du naturel. L'étude des différentes figurations apparues tout au long du XIX^e siècle autour de l'archétype de l'homme-singe s'avère ainsi un moyen pertinent d'aborder la reconfiguration des paradigmes qui ont régi les rapports entre l'animal humain et non-humain à l'époque. Dans un premier temps, nous aborderons les précédents scientifiques, ainsi que scéniques de la figure jockonienne, notamment la présence de singes anthropomorphisés récurrents dans les spectacles forains. L'étude s'intéressera alors aux principales voies utilisées par E. Rochefort et G. Lurieu pour rendre Jocko une figure liminaire à partir de l'attribution de caractéristiques dites « humaines ». Finalement, nous nous pencherons sur les différents formats spectaculaires qui ont hérité et adapté l'archétype de l'homme-singe s'inspirant du modèle jockonien.

1. Antécédents scientifiques et scéniques de *Jocko*

La question de la frontière entre l'animal humain et non-humain est loin d'être exclusive du XIX^e siècle, et les tentatives de définir l'altérité animale⁶ se sont multipliées tout au long des siècles. Cette entreprise ontologique n'est pas sans conséquences, car définir l'*autre*, c'est-à-dire l'*alteritas*, la différence, revient à déterminer ce qui nous est propre, puis à constituer, aussi par opposition au premier, notre *identitas*. Ce jeu de contraires et/ou de miroirs sert de soutien à la conception dichotomique et exclusive de l'humain et de l'animal qui caractérise ce que Guillermo Rodríguez (2020) a qualifié de « anthropologie négative ». Avec cette dernière, il entend définir la démarche par laquelle, durant longtemps, « el hombre se [ha] enc[ontrado] con su propia especificidad [...] [mediante] la afirmación de la diferencia y la denegación para con lo animal » (Rodríguez, 2020 : 49), l'ayant conduit à établir une frontière – dans le sens étymologique de limite ou séparation – entre les deux et s'accordant, par là même, une place dominante au sein des autres êtres vivants. Il n'est donc pas surprenant que, dans ce contexte de configuration du soi humain par le recours à l'*autre*, le singe ait attiré un intérêt particulier. Ses similitudes physiques avec l'homme, évidentes pour le simple observateur, font de lui l'animal traditionnellement privilégié pour explorer les limites constitutives de cette frontière, ce qui a maintes fois résulté dans une fragilisation de ladite distinction. En ce sens, et comme le signale Claude Blanckaert,

² La pièce est inspirée, avec quelques variations, – parmi les plus importantes, le sexe (mâle-femelle) du personnage de Jocko –, de l'œuvre de Charles Pougens *Jocko, anecdote détachée des lettres inédites sur l'instinct des animaux*, parue en 1824.

³ Quelques pièces qui peuvent être citées à titre d'exemple sont : *Jocko, the Brazilian Monkey* (Covent Garden, Londres, 1825), *Les deux Jockos* (les Variétés, Paris, 1825), *Jacko, the Ape of the Brazil; or, the Grateful Monkey* (Cooke's Circus, Dublin, 1835) ou *Pongo* (Ambigu, Paris, 1859). Pour d'autres titres, voir : Sniurowicz (1999) ; Ince (2018).

⁴ Le terme est déjà utilisé par la presse seulement trois mois après la première. Voir : *Journal de Paris*, du vendredi 3 juin 1825.

⁵ Cette information est également reprise dans le *Grand dictionnaire du XIX^e siècle* (1866-1877) de Pierre Larousse où il est aussi recensé l'existence de coiffures à la Jocko, ainsi que la présence de « la duchesse de Berry et le prince de Salerne [qui] vinrent un soir à la Porte-Saint-Martin ; c'était la première fois que des princes de la famille royale honoraient de leur présence un théâtre secondaire » (1996).

⁶ Bien que de nombreux spécialistes, dont Jacques Derrida (2006), aient déjà souligné le caractère réductionniste et inexact que suppose le singulier pour se référer aux différentes espèces animales, voire individus animaux, nous avons décidé ici de le maintenir pour des raisons différentes. Outre pour économie du langage, et dans le but de faciliter la lecture, la décision répond principalement à un souci d'exactitude historique, dans la mesure où le XIX^e siècle se trouve encore pris, du moins sur le plan théorique, dans le binôme qui oppose l'homme à l'animal. Les deux notions renvoient à des réalités qui sont, elles, plurielles, les termes au singulier effaçant toute possibilité de faire transparaître dans et par le langage les particularités et spécificités qui viennent caractériser les différents groupes et/ou membres qui les composent. Or, maintenir l'usage du singulier qui est celui du XIX^e siècle, permet finalement aussi d'insister sur l'effet bouleversant que les nouvelles théories sur les origines animales de l'humain ont eu pour la société de l'époque, ou du moins pour une grande majorité.

Le thème antique de l'homme sauvage, de l'anthropométamorphose, [...] va trouver de nouvelles raisons d'actualité au XVII^e siècle dans les récits des navigateurs anglais, portugais ou hollandais. [...] Ils attestent généralement la transgression exubérante des frontières de l'altérité humaine, [...] de telles narrations manifest[er]ent que ces « animaux [sic] » « font un troisièmes [sic] genre entre l'homme et le singe » (1991 : 133-114).

Ainsi, les premiers individus appartenant à des espèces de singes anthropomorphes arrivés en Europe sont souvent considérés comme formes intercalaires entre l'humain et l'animal, caractère liminaire qui est aussi renforcé par une terminologie encore confuse qui parfois les assimile à des figures hybrides préexistantes dans les récits mythologiques⁷. En témoigne la description que le hollandais Nicolaes Tulp offre dans son ouvrage *Observationes medicae* (1641)⁸. Le livre III conclut avec l'étude, essentiellement d'ordre anatomique, d'un spécimen que Tulp nomme *Satyrys indicus*, dénomination qui est superposée à celle d'orang-outang⁹, qu'il affirme être celle que les Indiens utilisent, puis *homo sylvestris* ; en réalité un chimpanzé. Une situation semblable se répète en 1699 lorsqu'Edward Tyson publie *Orang-Outang, sive Homo Sylvestris: or, the Anatomy of a Pygmy Compared with that of a Monkey, an Ape, and a Man*. Avec une approche comparative plus marquée, Tyson reprend quasi exactement les mêmes dénominations employées par le médecin hollandais des décennies plus tôt, situant les singes anthropomorphes entre humains et animaux, en même temps qu'il consolide l'identification de ces derniers avec la figure de l'homme sauvage. Tyson retrace la frontière avec l'humain restituant la dualité âme-corps proclamée par des philosophes comme Aristote ou Descartes dans son *Discours de la méthode* (1637), dont il fait le fondement de sa théorie de l'animal-machine. La proximité physique étant de plus en plus évidente, ce sont désormais les capacités comme le langage ou l'intelligence, ainsi que les attributs moraux, qui font la spécificité de l'humain à l'égard des autres êtres vivants, et notamment des singes anthropomorphes, dès lors considérés le lien entre l'animal et le (humain) rationnel.

Le siècle des Lumières hérite de cette controverse. Le développement de l'anatomie comparée qui confirme, comme le relève Silvia Sebastiani, la centralité du corps dans la définition de l'homme (2013 : 1), mène certains naturalistes jusqu'à proposer de nouvelles taxonomies qui scindent le genre humain en plusieurs espèces pour y faire intégrer l'orang-outang. C'est le cas du suédois Carl von Linné, qui dès la dixième édition, datant de 1758, de son ouvrage *Systema Naturae* (1735-1768), inclut le *Troglodyte* dans le genre *homo*, l'homme dans l'ordre des primates. En France, c'est sans doute l'œuvre du comte de Buffon *Histoire Naturelle* (1749-1788) qui marquera le plus. Aligné avec les découvertes qui l'avaient précédé, le naturaliste français reconnaît les analogies physiques qui existent entre humains et grands singes. Leur ressemblance est également attestée dans les illustrations accompagnant l'étude et qui reprennent certaines caractéristiques déjà présentes dans des œuvres antérieures, dont celle de Tyson, comme la position bipède ou l'usage du bâton comme soutien. Comme autrefois, Buffon trace la frontière entre animaux humains et non-humains dans les capacités et attributs (intelligence, langage, morale) dont les derniers sont exclus. Ainsi, Buffon affirme que,

Cet orang-outang ou ce pongo, n'est en effet qu'un animal, mais un animal très-singulier, que l'homme ne peut voir sans rentrer en lui-même, sans se reconnoître [sic], sans se convaincre que son corps n'est pas la partie la plus essentielle de sa nature (1799 : 8).

Malgré l'acceptation de ressemblances, la spécificité de l'homme est de nouveau proclamée. Le résultat est une « chaîne des êtres [qui en] ressort fracturée, et [par conséquent, une] nature humaine [qui] émerge par contraste et discontinuité avec la nature animale » (Sebastiani, 2013 : 18). Par ailleurs, et ce à la suite de son rapprochement de l'animal, l'unité de l'espèce humaine se voit affectée. S'impose progressivement une hiérarchisation de l'homme en races différentes, qui viendront aussi recouvrir l'espace frontalier, et qui sera reprise et popularisée au XIX^e siècle. Elle promeut une identification des races dites « inférieures » avec l'animal(-ité), grâce à l'association de la notion d'évolution aux concepts de progrès et civilisation qui deviennent alors (quasi) synonymes, et sont au centre de l'assimilation des figures du singe et du sauvage (Sebastiani, 2019 : 81).

Or, l'appréhension du singe ne se borne pas au domaine scientifique et fait preuve, déjà aux XVII^e et XVIII^e siècles, voire avant, d'une importante transversalité. L'intérêt qu'il suscite, du fait de ses indéniables similitudes avec l'humain, en fait également un objet de curiosité digne d'être exhibé devant un large public. Espaces de monstration par excellence où prodiges, « monstres »¹⁰, personnes et animaux avec habiletés se présentaient, les singes sont très tôt associés aux spectacles forains. Ces représentations simiesques se fondent essentiellement sur le comique, ici articulé sur les notions de grotesque et de burlesque. Le rire repose donc sur le rapprochement imparfait que l'imitation analogue, mais non identique, de l'humain par l'animal implique. Ce dernier apparaît alors comme un « organisme inachevé, miroir déformé et déformant de l'homme, et qui peut par conséquent dans cette inversion spéculaire, lui

⁷ Comme relevé par Silvia Sebastiani (2017), « l'emploi du nouveau mot "chimpanzé" dans les langues européennes [...] ne conduit pas, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, à distinguer le grand singe africain de l'asiatique : il se superpose aux autres termes existants (orang-outan, pygmée, satyre, pongo, ou jocko [voir "*Mock-Man*" ou "parodie d'homme", alternative terminologique donnée au nouveau vocable] ...), dont il reste synonyme » (35).

⁸ L'édition consultée correspond à l'année 1652. Les références aux livres, illustrations ou autres, correspondent, donc, à cette réédition et non pas à la première parution de l'œuvre.

⁹ Le terme, d'origine malaysienne, signifie « homme des bois ».

¹⁰ Le terme fait ici référence à la dénomination traditionnelle que recevaient les individus atteints d'anomalies et/ou difformités physiques qui s'écartaient, de ce fait, de la norme corporelle, et constituaient la raison de leur exhibition publique.

servir de contre modèle » (Martin, 2007 : 107), à la fois satirique et railleur. En définitive, ce que proposent ces spectacles forains est une évocation caricaturale de la performativité humaine que les singes sont en mesure d'émuler, mais non d'égaliser ou de surpasser, ce qui résulte parfois dans un rabaissement de l'humain grossièrement incarné par l'animal. C'est le cas des imitations qui visent des personnalités concrètes et/ou de grands hommes célèbres. À cet égard, il y a lieu de citer les figures des singes Fagotin au XVII^e siècle et de Turco au XVIII^e siècle, tous deux retenus pour leurs parodies respectives de l'écrivain Cyrano de Bergerac, puis de l'acteur de la Comédie-Française François-René Molé¹¹. Or, ces premières singeries soulignent déjà un élément qui sera clé dans les représentations du XIX^e siècle et, plus particulièrement, dans le cas du *Jocko* de la Porte Saint-Martin. Bien qu'enracinés dans un versant indubitablement comique, les spectacles forains présentant des singes imitateurs mettent en exergue l'existence d'analogies entre humanité et animalité, notamment sur le plan morphologique, que la mise en scène redouble par le recours à des vêtements et autres accessoires proprement humains. Théâtre, représentations foraines et autres formats spectaculaires rejoignent et reflètent ainsi certaines des prémisses établies dans les milieux naturalistes, où, comme André Pichot soutient,

Cette proximité anatomique a d'abord été comprise comme une ressemblance, une analogie. [...] Au cours du XVIII^e siècle [et plus amplement au XIX^e siècle, elle] va devenir le signe d'une véritable parenté, une appartenance à une même famille animale dont les membres sont plus ou moins directement reliés par la génération (2005 : 161).

Avec le nouvel élan que les sciences naturelles connaissent durant le XIX^e siècle, des théories questionnant l'existence d'une frontière séparant nettement humains et animaux, vont apparaître. Ainsi de la publication de la *Philosophie zoologique* de Jean-Baptiste Lamarck en 1809, qui met au centre de l'explication de la notion de vie les concepts d'adaptabilité et de transformation. Son idée, selon laquelle les différentes formes de vie trouveraient leur origine dans un « type unique » ou « archétype »¹², ouvre définitivement la possibilité à une origine animale de l'humain, puis à une vraie parenté entre les deux. La *scala naturae* fondée sur l'idée de *continuum* vient, de ce fait, brouiller les limites auparavant infranchissables entre l'animal et l'humain. En ce sens, les thèses lamarckiennes vont directement à l'encontre des paradigmes qui défendaient l'existence d'une démarcation claire entre l'homme et l'animal, parmi lesquels le fixisme que des figures comme Georges Cuvier soutenaient, et qui reste la pensée majoritaire en France, du moins, jusqu'en 1830. Ces deux visions sont donc essentiellement antagonistes dans la mesure où la première considère que

La nature procède par des discontinuités, à partir de centres multiples [...] [que] chaque être constitue un ensemble « unique et clos », définissable avant tout par son rapport aux conditions d'existence, et [que] chaque différence est individualisée : chaque être constitue une unité fonctionnelle, dont la structure satisfait les conditions d'existence, [...] toute modification de l'environnement exige[ant] de nouveaux êtres parfaitement adaptés par intervention du Créateur (Becquemont, 1992 : 42).

En revanche, les postulats lamarckiens affirment la continuité du vivant à travers sa transformation graduelle, à la suite notamment de son adaptation aux changements de l'environnement. En admettant cette prémisse, Lamarck « n'hésite pas, dès l'une des premières formulations de sa doctrine, à inclure l'homme dans la vision progressive qu'il propose de l'histoire de la vie » (Laurent, 1989 : 108), la différence entre l'homme et le règne animal, et plus particulièrement le singe, cessant d'être désormais ontologique, mais de simple degré. Il considère ainsi que toute caractéristique de l'homme est le résultat d'un processus de complexification de son organisation physique, y compris les facultés, telles l'intelligence, que les naturalistes avaient jusqu'alors jugées uniques et exclusives à l'homme. S'impose, en conséquence, la nécessité de recouvrir cet espace frontalier par des êtres capables de reconstruire et de témoigner de cette continuité, ce dont *Jocko* incarne pour et sur la scène boulevardière de la première moitié du XIX^e siècle. Son succès, qui le conduira à se constituer en type scénique de l'homme-singe, puis en modèle de la figure liminaire qui rapproche définitivement l'homme de l'animal, et vice-versa, s'explique bien par ce contexte historique particulier qui rend possible le phénomène jockonien, reflet théâtral de cette reconfiguration des frontières de l'humain.

2. *Jocko*, ou le nouveau tournant théâtral de l'archétype de l'homme-singe

Parti à la recherche de coquillages avec lesquels enrichir son cabinet, Fernandez, négociant de riz portugais vivant au Brésil, est témoin d'une incroyable scène dont les protagonistes sont un serpent et un grand singe – un *jocko*¹³ – qui est attaqué par le premier. Cette rencontre fortuite, qui se termine avec la mise à mort du reptile, est le point de départ

¹¹ Pour en savoir plus, voir Ramos-Gay (2018).

¹² Pour plus d'information sur les auteurs et leur conception des notions de « type unique », « archétype » ou, encore, celle de « forme primitive » en biologie, voir : Schmitt (2001) ; Nuño de la Rosa (2012).

¹³ Sur ce point, il convient de rappeler que le terme de « *jocko* » renvoie à l'espèce de primate que, de nos jours, nous connaissons sous le nom d'orang-outang ; le chimpanzé étant alors nommé « *pongo* ». Or, bien que le nom du personnage soit celui de « *jocko* », les lithographies et critiques de l'époque montrent bien que l'espèce montrée sur scène était celle du chimpanzé. Ceci confirme la permanence de la confusion terminologique à l'égard de la dénomination à employer vis-à-vis des différentes espèces de grands singes avant évoquée.

d'une amitié hors du commun entre Fernandez et Jocko et qui constituera un des points articulatoires du drame à grand spectacle *Jocko ou le singe du Brésil* (1825). Convaincu de l'intérêt que Jocko mérite du fait de son intelligence, dont il possède de nombreux exemples, Fernandez est décidé à en obtenir les dernières preuves afin d'entreprendre l'écriture de son histoire pour la partager avec ses lecteurs potentiels (Lurieu & Rochefort, 1825 : 8-9). Les apparitions de Jocko sont ainsi justifiées par cette relation affective qui l'unit à l'Européen qui, en même temps, permet de montrer les exceptionnelles capacités de l'animal. La présence de Jocko sur scène ne serait autre qu'une invitation constante au public à se questionner sur les différences, mais surtout, sur les similitudes qui le rapprochent des divers personnages humains qu'il côtoie tout au long d'une pièce qui se ferme sur le tragique et pathétique tableau de la mort de l'animal.

L'idée de continuité qui siège au cœur des théories transformistes invite donc à faire converger l'humain et l'animal dans une même figure. Pour ce faire, Rochefort et Lurieu conçoivent un personnage animal protagoniste qu'ils rapprochent significativement de l'humain. Ils dépassent la connexion traditionnelle, également exploitée dans la pièce, qui se faisait uniquement, comme dans les spectacles forains, *via* l'analogie anatomique et l'imitation. En ce sens, la voie explorée dans la pièce théâtrale pour doter Jocko du caractère liminaire qui en viendra à le définir est celle de l'attribution de facultés généralement considérées exclusives de l'humain. Elle s'articule principalement à partir de deux volets, à savoir : la sensibilité ou empathie et les capacités cognitives. Ces dernières sont exemplifiées dans la scène 2, acte II :

[...] (*Fernandez va s'asseoir, il fait signe à Jocko qu'il a soif, Jocko grimpe rapidement au haut d'un cocotier, fait tomber un coco et descend de l'arbre en le faisant courber jusqu'à terre, alors il le lâche et retombe sur ses pieds ; il prend un caillou, casse le coco et vient l'offrir à Fernandez, ce dernier le prend et boit.*)

FERNANDEZ, *tirant une montre.*

Jocko, quelle heure est-il ?

Jocko prend la montre la met à son oreille, en regardant le cadran avec beaucoup d'attention, et va chercher dans sa cabane un petit tambour; fait en dos de tortue, il frappe dessus six fois avec une baguette et rend la montre à Fernandez.

FERNANDEZ.

Jocko, la musique...

Jocko va dans sa cabane et apporte une petite mandoline.

FERNANDEZ, *la prenant.*

Voilà ce qu'il aime le plus, le son de cet instrument l'ennivre [*sic*] de joie.

Fernandez joue de la mandoline. Jocko se met à danser, son maître retarde et presse le mouvement, le singe suit toutes les mesures (Lurieu & Rochefort, 1825: 18-19).

La scène est révélatrice à plusieurs égards. Premièrement, il en ressort l'utilisation que fait Jocko d'un caillou pour casser le coco ou, en d'autres termes, l'usage d'un outil réifié, non naturel, c'est-à-dire, qui ne fait pas partie de son organisme, telles les pinces d'un crabe. Durant longtemps, l'homme a été qualifié de fabricant d'instruments (« *man tool-maker* »), l'extériorité technique étant considérée un trait singularisant et spécifiquement humain, car elle « implique l'existence d'une intelligence qui se représente un but [...] [et] qui se détermine à agir d'après des fins » (Guchet, 2010 : 105). En ayant recours à cette pierre, Jocko questionne la différence anthropologique qui catégorisait animaux humains et non-humains de manière opposée en s'appuyant sur la divergence de nature entre les outils-animaux, ou naturels, et les outils proprement humains, ou fabriqués, dont uniquement les derniers demandent l'intervention de la faculté des concepts (Guchet, 2010 : 105). Ce qui pourrait sembler un geste simple et banal sert, en revanche, à mettre en scène les capacités cognitives complexes du singe, qui est capable d'actions qui indiqueraient des comportements acquis et susceptibles d'être transmis, mettant en relief l'existence d'une intelligence et culture animales. Deuxièmement, l'établissement de ce qui prend la forme d'un vrai dialogue interspécies, met en lumière que Jocko est en mesure de comprendre toutes les indications et informations que le négociant lui donne, mais surtout d'offrir une réponse adéquate et cohérente aux demandes de son maître. Les facultés de compréhension et d'apprentissage relevées dans cette scène insistent sur l'attribution de capacités jugées exclusivement humaines à Jocko, qui est même capable de manier des concepts abstraits comme la mesure du temps. L'émergence incontestable de Jocko comme être intelligent, le terme étant même explicitement utilisé par Fernandez (Lurieu & Rochefort, 1825 : 8), remet en question la définition traditionnelle des animaux en tant qu'êtres irrationnels, uniquement sensibles, par opposition à la rationalité de l'humain. Malgré l'absence de langage articulé qui caractérise Jocko, la rencontre avec Fernandez invalide l'argument qui unissait langage et raison dans un *logos* voué à renforcer la singularité de l'humain, et par extension, à légitimer sa supériorité parmi les autres êtres vivants. Ce premier portrait de Jocko montre, en définitive, une remise en question de la séparation contraire et absolue de l'homme et de l'animal. Il en résulte une conception de la notion de frontière plus perméable et qui annonce un brouillage des limites entre espèces, une dissolution « humanimisée » par le singe anthropomorphe.

Le deuxième procédé à être considéré est celui que nous avons qualifié de sensibilité. Outre l'anthropomorphisation de Jocko par le biais de facultés cognitives qui le rapprochent, voire le mettent en équivalence avec l'homme, tout au long de la pièce, l'animal est doué de sentiments qui sont décrits suivant le modèle humain. Ce sont les scènes et épisodes à forte charge émotive, notamment ceux qui concluent le drame, qui sont représentatifs de ce versant. Jocko est alors présenté, tour à tour, comme « montrant de l'inquiétude » (Lurieu & Rochefort, 1825 : 24) devant le naufrage qui menace Fernand de mourir noyé ; « regardant avec effroi » (Lurieu & Rochefort, 1825 : 27) le serpent qui s'approche de Fernand ou « tourn[ant] un dernier regard du côté de son maître, avec émotion » (Lurieu & Rochefort, 1825 : 28) avant d'expirer. Rappelons à cet égard que la théorie cartésienne de l'animal-machine avait non seulement nié aux animaux toute faculté de raisonnement ; les reléguant au statut de simples automates, Descartes les présentait aussi comme dépourvus de toute capacité à sentir des émotions complexes, celles-ci dépendant d'une activité cognitive et/ou raison dont l'inexistence avait été prouvée par l'absence de langage. Sentiments et émotions viennent ainsi s'ajouter à la liste d'éléments (âme, intelligence, langage) servant à éloigner animaux humains et non-humains, puis à renforcer la pensée dichotomique qui les catégorisait en tant que contraires absolus. Réduits au simple statut de *res extensa*, « project[ing] emotional meaning onto animal [and Jocko] bodies, movements and behavior » (Nance, 2015 : 15) tend à l'anthropomorphisation du singe, ce qui amène le public à l'appréhender en tant qu'être sensible, et donc semblable à l'humain¹⁴. D'ailleurs, c'est cette « emotional identification » (Nance, 2015 : 17) qui rend possible et explique la réaction généralisée des spectateurs face à la fin tragique de Jocko. La scène finale qui « arrachait des pleurs de tous les yeux par le spectacle de sa mort » (Isnardon, 1890 : 210) repose, en effet, sur un *pathos* qui ne peut être rendu effectif que si le parterre est capable d'empathie et de sympathie envers le mourant. Ainsi, la réception de la pièce confirme non seulement que Jocko avait été conçu par ses auteurs-créateurs comme un être essentiellement hybride, mi-homme mi-singe, mais que les spectateurs eux-mêmes avaient reconnu en lui des traits et caractéristiques qui leur étaient propres. S'étant vu attribuer une vie mentale et émotionnelle analogue à celle des autres personnages humains, voire à celle du public, Jocko déstabilise définitivement les limites entre hommes et animaux. Sa présence sur les planches remet alors en question la « maquinaria onto-epistemológica de desig-nación [*sic*], definición y diferenciación [...] que ha[bía] posibilitado la emergencia de una especie, el *Homo*, [...] [que solo se reconoce como tal] cuando se enfrenta a un radical otro: el animal » (Rodríguez, 2020 : 48). La combinaison résultant de sa corporalité anthropomorphe, unie aux facultés cognitives et émotionnelles encore majoritairement considérées au XIX^e siècle comme proprement humaines, rend impossible la catégorisation de Jocko en tant qu'*autre* radical, l'érigent de ce fait en figure liminaire par excellence, capable de réconcilier humanité et animalité.

Cette indéfinition ontologique de Jocko est rendue possible par le savoir-faire de Charles-François Mazurier qui est, rappelons-le, l'acrobate qui incarne ce personnage dont la mise en scène reposait entièrement sur la gestuelle. Au dire d'Alphonse Esquiros (1847), Mazurier se serait rendu au Jardin des Plantes qui détenait à l'époque des individus de l'espèce de Jocko, donc des chimpanzés, pour préparer son personnage. De son côté, le journal *The New Monthly Magazin and Humorist* de 1837 affirme qu'il se serait présenté vêtu en singe et, s'introduisant dans la cage desdits animaux, il y serait resté jusqu'au moment où un des spécimens finit par partager avec lui la pomme qu'il était en train de manger. L'action aurait été reçue par Mazurier avec une exclamation de satisfaction, affirmant « enfin ! Enfin je suis singe ! » (520). L'opinion publique, que la presse et critique théâtrale de l'époque véhiculent, est unanime dans l'éloge de Mazurier qui est, parmi tous les acteurs, celui qui a le « mieux sing[é] la nature, et reproduit avec plus d'art l'animal qu'il représente » (*La Pandore*, 4 avril 1825 : 2). Le versant animal de Jocko est donc moins dû au travestissement de l'acteur, qui apparaît en scène sous une peau de singe, qu'à la naturalité et véricité de ses gestes et mouvements capables d'évoquer « l'être singe », rendant possible la disparition de l'homme sous le costume, peau et masque, simiesque (Cribb *et al.*, 2014 : 158).

De cette habileté dérive non seulement la constitution de Jocko en hybride, ni totalement animal ni complètement humain, mais également la définition de Mazurier comme homme-singe¹⁵, lorsqu'il n'est pas directement traité de « singe Mazurier » (*La Pandore*, 16 avril 1825 : 4). En témoigne le journal anglais *The New Monthly* où l'on affirme que l'acrobate « in Jocko, he has most marvellously changed his humanity with a baboon: he is not a man playing monkey tricks; but the very monkey of the forest » (1837 : 535), ou encore *The Literary Gazette* pour qui « his spirit [from Mazurier] must have formerly inhabited an apish form » (1825 : 733). Parallèlement, les références à la Porte Saint-Martin, et autres théâtres présentant déjà en 1825 des mélodrames et/ou farces simiesques directement influencés par la vogue du *Jocko* de Rochefort et Lurieu, en tant que ménagerie se multiplient¹⁶. Ce qui se produit alors est une sorte de méta-identification, une mise en abîme, par le biais de laquelle l'homme et l'animal sont rapprochés autant sur scène qu'au-dehors de la même, dépassant de ce fait l'espace physique et fictionnel des planches. Ainsi, non seulement Jocko, donc le personnage théâtral, est rapproché de l'humain, mais aussi l'humain (l'acteur) est assimilé à l'animal (le singe). La charge connotative de Jocko en tant qu'élément de brouillage ontologique se traduit,

¹⁴ La question de l'empathie, voire de la perception des animaux, ou du moins de ceux que l'humain côtoie et intègre dans la sphère familiale, reste cruciale durant le XIX^e siècle, une des principales conséquences étant la création, partout en Europe, de différentes sociétés protectrices des animaux, puis la mise en place des premières lois visant la pénalisation des actes de maltraitance. Parmi les premières sociétés protectrices se trouvent la Society for the Prevention of Cruelty to Animals (S.P.C.A), fondée à Londres en 1824, ou la française Société Protectrice des Animaux (S.P.A) créée à Paris en 1845. Ressort, également, l'approbation en 1850 de la Loi Grammont en sol français.

¹⁵ Voir Pichot, A., (dir), (1972 : 441).

¹⁶ Voir *La Pandore* du 18 mars 1825. Voir également *La Pandore* du 28 mai 1825 où l'on affirme que « jeudi dernier Jocko-Mazurier s'est échappé de la ménagerie St-Martin pour visiter un confrère de la ménagerie des Variétés » (4).

en conséquence, par l'émergence d'une nouvelle figure agglutinant animalité et humanité, personnage fictionnel et acteur, que la désignation de « singe Jocko-Mazurier » (*La Pandore*, 9 mai 1825 : 4) condense en elle-même.

3. Héritage(s) du modèle jockonien

Le succès de Jocko, uni à un contexte historique favorable, fait de lui un vrai type théâtral, de Mazurier le maître de ce qui deviendra une nouvelle spécialisation au sein du monde du spectacle : *the monkey impersonation* ou l'incarnation de singes pour la scène. Les pièces et spectacles présentant des singes anthropomorphisés sur le modèle jockonien se répandent en Europe, mais aussi aux États-Unis, faisant surgir partout, des deux côtés de l'Atlantique, des vedettes, sinon des dynasties, qui ont forgé leur popularité grâce à leur professionnalisation en tant qu'hommes-singes. En témoigne l'entrée que Dominique Denis consacre dans son ouvrage *Encyclopédie du cirque : de A à Z* (2013) au terme homme-singe, qu'il utilise pour se référer à « [l']artiste qui présente des exercices acrobatiques revêtu d'une peau de singe », et où il cite explicitement Mazurier et son Jocko comme moment de sa naissance. Or, si dans *Jocko ou le singe du Brésil* (1825) le protagoniste ne perd en aucun moment son extériorité animale, les ultérieures versions que la scène française accueille ont maintes fois recours au travestissement comme moyen de mettre en scène l'archétype de l'homme-singe. Ces spectacles « [make] overt emphasis on the meta-theatricality of the role, the ape masquerade plays self-consciously highlighted the process of role playing » (Cribb *et al.*, 2014 : 165), la réelle identité humaine, aussi bien du personnage que de l'acteur, étant ainsi connue du public qui participe de la transformation animale intégrée dans l'intrigue. De nombreux exemples peuvent être cités, parmi lesquels la singerie *Les Deux Jockos* représentée pour la première fois le 25 mai 1825 au théâtre des Variétés. Dans les successives adaptations et versions qui s'inscrivent dans cette ligne, Jocko semble abandonner progressivement la symbolique qui l'identifiait, d'après Diana Snigurowicz (1999), avec la figure du bon sauvage rousseauiste¹⁷. Bien que la question de la mutabilité des frontières entre espèces puisse continuer d'être véhiculée dans ces pièces, c'est le versant comique, lié aux *quiproquos* créés autour de la figure simiesque, qui semble s'imposer de nouveau, renouant ainsi avec une partie de la tradition foraine évoquée au début de cette étude.

Les représentations et personnages à la Jocko continueront, malgré leur diversification, de peupler les théâtres et autres salles de spectacles, la question du clivage entre animaux humains et non-humains restant une des préoccupations majeures du siècle, puis un des *topoi* les plus prolifiques de l'industrie du spectacle du XIX^e siècle. Par ailleurs, la publication en 1859 par Charles Darwin de son ouvrage canonique *On the Origin of Species*¹⁸, où il énonce sa théorie sur l'évolution, relance avec plus de virulence le débat autour des origines animales de l'homme. La recherche du chaînon manquant devient encore plus essentielle qu'elle ne l'avait déjà été durant la première moitié du siècle, son existence émergeant pour la population de l'époque comme la preuve concrète et irréfutable de la véracité des théories évolutives. Bien qu'il soit possible d'affirmer que « Jocko has replaced Adam as the missing link, which is no longer located in the metaphysical space between the divine and animal kingdoms, and is now situated in the natural world, between animal and man » (Goodall, 2002 : 50), le modèle d'hybridité qu'il proposait restait, toutefois, une figuration théâtrale, un type fictionnel fantasmant sur la scène les anxiétés de la société du XIX^e siècle, qui voyait l'exceptionnalisme humain devenir de plus en plus illusoire. La question de l'authenticité est désormais capitale, l'exploration spectaculaire de la (non) frontière entre l'humain et l'animal s'imprégnant alors d'une apparence de scientificité que les exhibitions ethnographiques, mais aussi la présentation de corporalités biopolitiquement non normatives dans les *freak-shows*, revêtaient volontairement. La combinaison de science et *show-business*, d'instruction et de divertissement, enjeu majeur pour les classes moyennes et bourgeoises, est exploitée avec un grand succès par des entrepreneurs comme P.T. Barnum. Ainsi, dans son populaire spectacle *What is it ?*, Barnum invitait le public à contribuer à la définition de « ce » qui y était montré et, par extension, à élargir le domaine de la connaissance par sa participation directe et active au débat scientifique que son spectacle faisait rejoindre (Ramos-Gay, 2017 : 97). À cet égard, Jane Goodall soutient catégoriquement le lien existant entre Jocko et le *nondescript* qu'elle situe indubitablement comme appartenant au lignage du premier (2002 : 59). En ce sens, le caractère éminemment théâtral de la première version de ce spectacle, qui date de 1846, puis sa connexion avec le modèle jockonien, est incontestable. Harvey Leech – Hervio Nano de son nom artistique –, avait fait son début sur la scène londonienne dans la pièce *The Gnome Fly* (1838), représentée au Drury Lane, où il jouait le rôle de babouin. Habitué à se présenter sur scène sous la peau d'un singe, Hervio Nano fut exhibé au Egyptian Hall de Londres comme un être liminaire dont la filiation, humaine ou animale, s'avérait difficilement descriptible. Le public remarque rapidement le trompe-l'œil et, comme Robert Bogdan (1990) le signale, Nano fut découvert et le spectacle méprisé car ne présentant pas, comme la propagande et les affiches invitaient à le penser, le vrai chaînon manquant créé par la nature, mais une représentation sur le modèle de Jocko.

¹⁷ R. B. Gordon (2009) signale également l'apparition, notamment durant les dernières décennies du XIX^e siècle, de types simiesques nouveaux qui s'éloignent de la figuration classique permettant la mise en équivalence du bon singe et du bon sauvage. Selon R. B. Gordon, la comédie burlesque présentée au Eden Theatre en 1884 intitulée *Dacko* – notons ici les échos avec le nom de Jocko – suppose l'introduction de ce qu'elle qualifie de « "Bad Monkey", a proto-anarchist who terrorized an entire country » (2009 : 99).

¹⁸ La publication de la traduction française réalisée par Clément Royer date de 1862.

Désormais, le chaînon manquant, le « vrai » hybride entre l'humain et l'animal sera incarné par des hommes et des femmes, traditionnellement décrits comme *lusus naturae*, dont les corps représentaient un défi à l'égard des normes biologiques que les théories naturalistes avaient formulées. Difformités, malformations et anomalies corporelles servaient ainsi à connecter ces exhibitions avec le discours évolutionniste, le corps devenant, avec plus de force même qu'auparavant, un élément central dans la classification scientifique de l'humain vis-à-vis de l'animal, autant que des *autres* humains. Leur catégorisation, en apparence difficile, voire impossible, les inscrit dans des étapes antérieures de l'évolution de l'humanité et les fait émerger, comme autrefois Jocko, en ponts reliant l'homme et l'animal, voire en ancêtres d'une humanité dont l'homme blanc est devenu le modèle. Écartés et/ou déviants à l'égard de la norme, William Henry Johnson ou Krao Farini,

Because of the instability of its body : [they] could be both [...] human and animal at the same time. Indeed, this ability to inhabit two categories at once, and thus to challenge the distinction between them, was the hallmark of the nineteenth and early twentieth-century freak show performer (Durbach, 2009 : 3-4).

Leur exhibition en tant qu'êtres liminaires, mi-humains, mi-animaux est accentuée par les *imprésarios* qui se chargent de la promouvoir. P.T. Barnum, mais aussi William Leonard Hunt – Le Grand Farini –, s'appuient alors sur toute la tradition de singes anthropomorphisés, voire d'hommes-singes, qui les avait précédés dans les scènes européennes et américaines. Les affiches et photographies annonçant William Henry Johnson¹⁹, plus connu comme Zip, et Krao Farini²⁰ comme chaînons manquants en sont les exemples paradigmatiques. Portant un bâton et revêtant une peau de singe, l'image sous laquelle W. H. Johnson est systématiquement représenté trouve ses réminiscences dans les illustrations de manuels naturalistes autour du *homo sylvestris*, dont ceux de Tyson ou Buffon, mais aussi dans les incarnations dramatiques de l'homme-singe, tel le Jocko de Mazurier. La même position est reprise dans l'affiche concernant Krao Farini qui, atteinte d'hypertrichose, se voit dépouillée du costume simiesque, la publicité accentuant, par le biais de sa nudité, un excès de pilosité qui serait l'élément, sinon la preuve principale, qui la relie au règne des primates quadrupèdes. Rappelons que l'association poil-animal(-ité) est déjà présente dans l'iconographie médiévale qui a recours à des êtres hirsutes pour représenter et évoquer la figure liminaire de l'homme sauvage, lui-même identifié au singe (Pouvreau, 2019). Présentées comme la clef de voûte de l'arc, les exhibitions de *freak-shows* articulées autour de la figure du chaînon manquant permettent de reconstruire les différentes étapes de l'évolution de l'humain, les phénomènes occupant alors l'espace frontalier que Jocko et autres figurations scéniques de l'archétype de l'homme-singe avaient jadis habité.

4. Conclusion

Héritier de toute une tradition scientifique d'hommes sauvages, voire de singes humanisés, puis de la théâtralisation et spectacularisation de singes imitateurs dans une visée à caractère anthropomorphisant, le drame *Jocko ou le singe du Brésil* suppose l'institutionnalisation définitive du personnage liminaire de l'homme-singe pour la scène. Doué de sensibilité, intelligence ou compréhension, donc (ré)investi de capacités dont la science et la philosophie de siècles précédents avaient fait le réservoir de l'humanité, le Jocko de la Porte Saint-Martin franchit l'ultime espace d'une frontière qui n'est plus lieu de séparation, mais de rencontre. Son succès l'érige alors en modèle pour les ultérieures versions théâtrales qui peuplent les planches européennes, autant que les américaines. Son caractère déstabilisateur se traduit également dans sa capacité à faire basculer l'identité de l'acteur qui l'incarne, la véracité de la gestuelle de Mazurier rendant ainsi possible son identification avec le personnage animal. Or, la seconde moitié du siècle voit augmenter l'importance de l'authenticité autour de la figure du chaînon manquant, qui est censé être, non plus un mythe ou une fiction, mais un produit de la nature. Avec la parution de la théorie darwinienne de l'évolution, une dernière modification s'opère dans la caractérisation spectaculaire de l'archétype de l'homme-singe au XIX^e siècle. Désormais, ce sont des hommes et femmes qui, rabaissés et identifiés avec le règne animal, incarnent la figure liminaire du chaînon manquant, permettant de constater que, plus l'*autre* animal est humanisé, plus l'*autre* humain est animalisé.

Le parcours par les différentes versions et figurations de l'homme-singe, montrent la vitalité d'un archétype qui, malgré la proclamation définitive de la parenté humain-animal, continue de traverser le XIX^e siècle. Le doute sur l'exceptionnalisme humain sur lequel débute le siècle devient, au fur et à mesure que ce dernier avance, une certitude théorique que la scène tente de matérialiser, voire de représenter, comme une autre voie d'appréhender un espace frontalier traditionnellement conçu en termes de différence et de distance. Les représentations d'hybrides configurés à partir de caractéristiques qui tiennent autant de l'humain que de l'animal s'attaquent directement aux fondements qui ont permis la construction de ce que Giorgio Agamben a nommé « la machine anthropologique ». Or, Jocko et les multiples versions de l'archétype de l'homme-singe ici parcourues font de l'ancienne frontière entre humain et/

¹⁹ William Henry Johnson naît aux États-Unis, entre 1842 et 1857. Atteint de microcéphalie, il rejoint le spectacle de P.T. Barnum devenant un des principaux attraits de son American Museum où il se produit comme le premier « vrai » *What is it ?*. Il meurt aux États-Unis en 1926.

²⁰ Krao Farini naît en 1876 à Laos et arrive à Londres en 1882. Atteinte d'hypertrichose elle est exhibée en Europe et aux États-Unis comme phénomène, et plus particulièrement comme exemple vivant de chaînon manquant. Elle meurt en 1926 à Brooklyn.

ou humanité et animal(-ité) un lieu à habiter, brisant la vision dichotomique et exclusive qui opposait deux réalités que cette figure est capable de réunir.

Références bibliographiques

- Becquemont, D., (1992) *Darwin, darwinisme, évolutionnisme*. Paris, Éd. Kimé.
- Bogdan, R., (1990) *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago & London, The University of Chicago Press.
- Cribb, R. et al., (2014) *Wild Man from Borneo. A Cultural History of the Orangutan*. Honolulu, University of Hawai'i Press.
- Denis, D., (2013) *Encyclopédie du cirque : de A à Z*. Paris, Arts des 2 mondes.
- Derrida, J., (2006) *L'animal que donc je suis*. Paris, Galilée.
- Durbach, N., (2009) *Spectacle of Deformity : Freak Show and Morden British Culture*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Esquiros, A., (1847) *Paris ou les sciences, les institutions et les mœurs au XIX^e siècle*. Paris, Comptoir des Imprimeurs unis, tome 1.
- Goodall, J., (2002) *Performance and Evolution in the Age of Darwin: Out of the Natural Order*. Londres & New York, Routledge.
- Gordon, R. B., (2009) *Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France*. Burlington, Vermont, Ashgate.
- Gourdon de Genouillac, H., (1881) *Paris à travers les siècles. Histoire nationale de Paris et les parisiens depuis la fondation de Lutèce jusqu'à nos jours*, Tome quatrième. Paris, F. Roy Éditeur.
- Guchet, X., (2010) « La technicité animale à la lumière de la philosophie de l'individuation de Gilbert Simondon » in Burgat, F. (éd.), *Comment penser le comportement animal*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Coll. Natures sociales, pp. 95-114.
- Hook, Th. (éd.), (1837) *The New Monthly Magazine and Humorist*. Londres, Henry Colburn.
- Ince, B., (2018) « Rise of the Monkey Tribe: Simian Impersonation in the British Theatre » in *New Theatre Quarterly*. Vol 34, n°4, pp. 357-373.
- Isnardon, J., (1890) *Le théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*. Bruxelles, Schott Frères Éditeurs.
- La Pandore. Journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et des modes*, jeudi 18 mars 1825, n° 247.
- La Pandore. Journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et des modes*, dimanche 4 avril 1825, n° 264.
- La Pandore. Journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et des modes*, vendredi 16 avril 1825, n° 276.
- La Pandore. Journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et des modes*, samedi 9 mai 1825, n° 299.
- La Pandore. Journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et des modes*, vendredi 28 mai 1825, n° 318.
- Larousse, P., (1866-1877) *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...* Tome 9 H-K. Paris, Administration du grand Dictionnaire universel.
- Laurent, G., (1989) « Idées sur l'origine de l'homme en France de 1800 à 1871 entre Lamarck et Darwin » in *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Tome 1, fascicule 3-4, pp. 105-129.
- Le Clerc de Buffon, G. L., (1799) *Histoire naturelle générale et particulière. Des singes*, Tome trente-cinquième. Paris, F. Dufart..
- Lurieu, G. & E. Rochefort, (1825) *Jocko ou le singe du Brésil*. Paris, Quoy Libraire.
- Martin, I., (2007) *L'animal sur les planches au XVIII^e siècle*. Paris, Honoré Champion.
- Nance, S., (2015) *Animal Modernity. Jumbo the Elephant and the Human Dilemma*. New York, Palgrave Macmillan.
- Nuño de la Rosa García, L., (2012) *Le concept de forme organique dans la biologie contemporaine : un examen philosophique. El concepto de forma en la biología contemporánea: examen filosófico*. Thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Pichot, A., (dir), (1872) *Revue Britannique. Revue Internationale reproduisant les articles des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne et de l'Amérique*, tome cinquième. Bruxelles, Au Bureau de la Revue Britannique, p. 441.
- Pichot, A., (2005) « L'homme en tant que genre zoologique, un itinéraire » in *Revue d'Histoire de la Shoah*, « Mémorial de la Shoah ». Vol.183, n° 2, pp. 159-209.
- Pouvreau, F., (2019) « L'hybridité de l'homme sauvage dans l'art médiéval » in *L'animal symbole* [En ligne]. Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques. Disponible sur : <http://books.openedition.org/cths/5074> [Dernier accès le 6 mars 2022].
- Ramos-Gay, I. (2017) « Indianos, exhibiciones etnológicas y freak shows en el teatro francés de la Tercera República » in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. [En ligne]. Vol. 32, n° 1, disponible sur : <https://doi.org/10.5209/THEL.52551> [Dernier accès le 19 août 2021].
- Ramos-Gay, I., (2018) « “Des singes, c'était le narcissé” : class, imitation and performing monkeys in late-eighteenth century Paris » in *Studies in Theatre and Performance*. Vol. 38, n° 2, pp. 130-148.
- Rodríguez Alonso, G., (2020) « La frontera como espejo. Una propuesta de subversión de la relación humano/animal en torno a Agamben, Derrida y Deleuze » in *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica*. [En ligne]. N° 2, disponible sur : <https://doi.org/10.14198/pangeas2020.2.04> [Dernier accès le 2 septembre 2021].
- Schmitt, S., (2001) « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme » in *Revue d'histoire des sciences*. Vol. 54, n° 4, pp. 495-521.
- Sebastiani, S., (2013) « L'orang-outang, l'esclave et l'humain : une querelle des corps en régime colonial » in *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne]. N° 11, disponible sur : <http://journals.openedition.org/acr/5265> [Dernier accès le 23 février 2022].
- Sebastiani, S., (2017) « La caravane des animaux. Circulation des “orangs-outans” et des savoirs, reconfigurations des frontières de l'humain » in *Diasporas* [En ligne]. N° 29, disponible sur : <http://journals.openedition.org/diasporas/735> [Dernier accès le 4 mars 2022].

- Sebastiani S., (2019) « A “monster with human visage” : The orangutan, savagery, and the borders of humanity in the global Enlightenment » in *History of the Human Sciences*. Vol. 32, n°4, pp. 80-99.
- Snigurowicz, D., (1999) « Sex, Simians and Spectacle in Nineteenth-Century France; Or, How to Tell a “Man” from a Monkey » in *Canadian Journal of History/Annales canadiennes d'histoire*. Vol. XXXIV, pp. 51-81.
- The Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Science, &c.* Londres, 1825.