



HAL
open science

Animal et animalité dans le théâtre germanophone : un “ moment 1800 ”. Penthésilée de Heinrich von Kleist du point de vue des études animales.

Elisabeth Hamm

► To cite this version:

Elisabeth Hamm. Animal et animalité dans le théâtre germanophone : un “ moment 1800 ”. Penthésilée de Heinrich von Kleist du point de vue des études animales.. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030105 . tel-04269004

HAL Id: tel-04269004

<https://theses.hal.science/tel-04269004v1>

Submitted on 3 Nov 2023

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 625 – MONDES ANGLOPHONES, GERMANOPHONES, INDIENS, IRANIENS
ET ÉTUDES EUROPÉENNES – MAGIIE
EA 4223 – CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES SUR L'ESPACE
GERMANOPHONE

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES GERMANIQUES

ELISABETH HAMM

**ANIMAL ET ANIMALITÉ DANS LE THÉÂTRE
GERMANOPHONE : UN « MOMENT 1800 ».
PENTHÉSILÉE *DE HEINRICH VON KLEIST* DU
*POINT DE VUE DES ÉTUDES ANIMALES.***

Thèse dirigée par Madame

Florence BAILLET, Professeure des Universités

Soutenue le 12 décembre 2022

Jury :

Mme Florence BAILLET, Professeure en Études Germaniques, Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

Mme Aurélie CHONÉ, Professeure en Études Germaniques, Université de Strasbourg

M. Roland BORGARDS, Professeur en littérature allemande, Université de Francfort

M. Éric LEROY DU CARDONNOY, Professeur en Études Germaniques, Université de
Caen

M. Éloi RECOING, Maître de Conférence en Études Théâtrales, Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3

Mme Marielle SILHOUETTE, Professeure en Études Théâtrales, Université Paris –
Nanterre

Résumé

Animal et animalité dans le théâtre germanophone : un « moment 1800 ». Penthésilée de Heinrich von Kleist du point de vue des études animales.

Cette thèse a pour objectif d'étudier le « moment 1800 » à partir du point de vue des études animales, qui constituent le socle méthodologique de ce travail. La première partie entend analyser les discours anthropologiques permettant de mieux comprendre comment les notions d'animal et d'animalité sont conçues à cette époque. Quatre thématiques clés du « moment 1800 » sont abordées : le sujet, l'Amazone, le cannibale et la chasse. Chacune de ces thématiques permet de définir ce qu'on comprend à l'époque par l'animal et l'animalité, mais aussi de voir comment la frontière entre être humain et animal est renégociée. L'analyse de ces discours anthropologiques permet ainsi de brosser un tableau général afin de situer l'animal et l'animalité dans une aire culturelle et à un moment précis.

La deuxième partie constitue une analyse du texte de *Penthésilée*, tragédie écrite par Heinrich von Kleist en 1808. La tragédie, ainsi que les textes qui gravitent autour d'elle, apparaissent comme symptomatiques du « moment 1800 ». Il s'agit de donner une illustration concrète de la manière dont les discours sur la frontière entre l'être humain et l'animal autour de 1800 traversent une œuvre et comment cette dernière s'intègre dans les discours anthropologiques de son temps. D'un côté, *Penthésilée* reprend de très nombreux éléments des discours anthropologiques étudiés dans la première partie, et de l'autre, elle se construit en opposition par rapport à eux. Cette deuxième partie est l'occasion de voir que les études animales permettent une nouvelle approche des écritures dramatiques.

MOTS-CLÉS :

Moment 1800, animal, animalité, études animales, études germaniques, Kleist (Heinrich von), Penthésilée, théâtre, écritures dramatiques.

Abstract

The animal and animality in German theatre : a « 1800s era ». Heinrich von Kleist's Penthesilea from the perspective of animal studies.

This thesis aims to study the '1800s era' regarding the question of the animal and animality, from the perspective of animal studies, which grounds the methodological basis of the present work. The first part intends to analyze anthropological discourses in order to better understand how the notions of the animal and animality were conceived at that time. Four key themes of the '1800s era' are addressed: the subject, the Amazon, the cannibal, and the hunt. Each of these themes allows us to define what is understood by the animal and animality during that era, but also to see how the boundary between animals and human beings has been renegotiated. The analysis of these anthropological discourses thus allows us to paint a general picture in order to situate the animal and animality in a cultural area at a specific time.

The second part focuses on the analysis of *Penthesilea*, a tragedy written by Heinrich von Kleist in 1808. This tragedy, as well as the other texts that revolve around it, appear to be symptomatic of the '1800s era'. The aim is to provide a concrete illustration of the ways in which the discourses targeting the boundary between humans and animals run through a specific work around 1800, and how the latter is integrated into the anthropological discourse of its era. On the one hand, *Penthesilea* takes up numerous elements of the anthropological discourses studied in the first part, while on the other, it is built in opposition to them. The second part is thus an opportunity to see how animal studies allow for a new approach to dramatic writing.

KEYWORDS :

1800s era, animal, animality, animal studies, German studies, Kleist (Heinrich von), Penthesilea, theatre, dramatic writing.

Remerciements

J'aimerais adresser un immense merci...

... à Madame Florence Baillet, pour son encadrement et son accompagnement exceptionnels. Sans sa disponibilité et la pertinence de ses remarques, sans son soutien dans les difficiles périodes de rédaction, je ne serais jamais allée jusqu'au bout de ce projet – je ne l'aurais d'ailleurs jamais commencé. C'est grâce à elle que je me suis mise sur la selle de la recherche ; je lui suis infiniment redevable pour cette collaboration scientifique, mais aussi humaine, de bientôt dix ans. J'espère de tout cœur qu'elle continuera ;

... à Monsieur Roland Borgards et Madame Aurélie Choné, pour m'avoir introduite au monde des études animales en France et en Allemagne, et pour m'avoir ouvert de magnifiques pistes de recherche. Je garde de précieux souvenirs des rencontres CLAS à Wurtzbourg et des colloques passionnants à Strasbourg ;

... à mes ancien.ne.s enseignant.e.s puis collègues du département d'Études Germaniques de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 : pour la qualité de leur formation lorsque j'étais étudiante ; pour leur soutien bienveillant lors de mes débuts dans l'enseignement ; pour leur confiance toutes ces années. Le réconfort trouvé en salle 385B et dans le bureau 384 de Censier a été plus qu'apprécié. Je leur souhaite une belle suite à Nation ;

... à l'équipe de la rue des Irlandais, pour leur aide et les piques-niques dans la cour de la Maison de la Recherche aux beaux jours ;

... à mes fantastiques relecteurs et relectrices, collègues et ami.e.s : Julien, Aurélie, Katell, Cécile, Christophe et Loulou. Leur appui dans la dernière ligne droite a été essentiel et je me réjouis que ces années de doctorat aient renforcé nos liens d'amitié. Vivement le prochain Coudr'Hellfest métal-pédagogique et les futures réunions Burschikos avec l'esprit libre ! ;

... à ma famille humaine et non-humaine : à ma grand-mère, ma tante, mon oncle et ma cousine, pour les moments joyeux ; à mes parents, qui j'espère ne m'en voudront pas trop d'avoir voulu les copier en devenant la troisième Dr. Hamm de la famille ; à Franck, sans le soutien sans faille et les encouragements duquel j'aurais certainement imploré en cours de route (et dû renoncer à une bibliographie décente !) ; à Kaïros, qui m'a contrainte par ses nombreux ronrons à rester assise pour écrire ; à Chogan et Isi, grâce à qui j'ai pu m'approcher au plus près de la Centauresse que je suis un peu au fond ; à Hachill et Hector les bien nommés, pour leurs combats mythiques dans le jardin autour d'une corde multicolore.

Sommaire

Introduction.....	1
0.1. Animal et animalité au tournant 1800 : définitions et enjeux anthropologiques.....	1
0.1.1. Animal et animalité : des définitions en mouvement.....	1
0.1.2. Le « moment 1800 » au cœur de la <i>Sattelzeit</i>	5
0.2. L'animal sur les planches autour de 1800.....	9
0.2.1. L'animal sur la scène du savoir.....	9
0.2.2. L'animal au théâtre : le scandale d'une altérité radicale.....	10
0.3. Présentation du corpus.....	15
0.4. Les approches par les études animales en sciences humaines.....	20
0.4.1. Des <i>animal studies</i> aux études animales : une méthode en construction.....	20
0.4.2. Les études animales littéraires en France et en Allemagne.....	28
0.4.3. Les études animales et la scène.....	36
0.5. État de la recherche.....	39
0.6. Problématique et plan de l'étude.....	43
Première partie : Animal et être humain dans les discours anthropologiques du « moment 1800 ».....	46
Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l' <i>Aufklärung</i>	47
1.1. L'animal, entre sujet et objet.....	48
1.1.1. Le statut de l'animal dans les sciences autour de 1800.....	48
1.1.2. Le débat sur le statut ontologique de l'animal.....	54
1.2. L'animal comme représentation de l'altérité humaine.....	62
1.2.1. L'animalisation de l'autre non-occidental : mise en scène de l'exotisme.....	62
1.2.2. La bestialisation de l'autre occidental.....	65
1.3. Hybridité et statut ontologique.....	75
1.3.1. L'hybridité comme enjeu scientifique et culturel.....	75
1.4. La mytho-zoologie : une hybridité mise en scène.....	78
Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du XIX ^e siècle.....	85
2.1. L'animalité des Amazones mythiques et sa réception autour de 1800.....	85
2.2. L'Amazone métaphorique au tournant 1800.....	94
2.2.1. Le mythe des Amazones dans le discours sur la Révolution française.....	94
2.2.2. La femme révolutionnaire, combattante gracieuse ou hystérique.....	98
2.2.3. Le cas particulier de la reine Louise de Prusse.....	105
2.3. Des Amazones sur scène.....	108
2.3.1. L'Amazone sur les planches du classicisme de Weimar.....	108
2.3.2. L'héritage de l'Amazone shakespearienne.....	114
Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800.....	122
3.1. La question du (dé)goût au tournant du XIX ^e siècle.....	122
3.2. Anthropophagie et mythologisation.....	125
3.2.1. Anthropophagie, cannibalisme et animalité.....	125
3.2.2. L'animalité dans les mythes du cannibalisme.....	127
3.2.3. Les mythes des femmes cannibales.....	130
3.3. Anthropophagie et barbarisation.....	132
3.4. Anthropophagie et révolution.....	136
3.4.1. « Masse » et rumeurs cannibales pendant la Révolution française.....	136
3.4.2. Cannibalisme féminin et sexualité.....	139
Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800.....	145
4.1. Chasse et vénerie dans le paysage culturel et politique.....	145
4.2. La chasse et la rencontre amoureuse comme topos littéraire.....	150
4.3. La « littérisation de la chasse » du temps de Goethe.....	152
4.4. Chiens de chasse et chiens enragés.....	155

Deuxième partie : Études animales et approche du texte de théâtre : analyse de <i>Penthésilée</i>	162
Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans <i>Penthésilée</i>	163
5.1. Animaux et nature dans <i>Penthésilée</i> : une imagerie hétérogène.....	164
5.2. L'hybridité mythologique de <i>Penthésilée</i>	170
5.2.1. Les figures monstrueuses de la mythologie.....	170
5.2.2. <i>Penthésilée</i> , la Centauresse en fusion avec son cheval.....	176
Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans <i>Penthésilée</i>	190
6.1. État de la recherche sur la métaphore de la chasse.....	190
6.2. <i>Penthésilée</i> chasserresse et sa proie Achille : une métaphore structurante.....	192
6.3. La chasse à courre comme métaphore politique.....	203
6.4. Chiens métaphoriques et chiens diégétiques.....	207
6.5. La chienne <i>Penthésilée</i>	214
6.5.1. La métamorphose de <i>Penthésilée</i> en cheffe de meute.....	214
6.5.2. Devenir-animal et collectif hybride.....	220
6.6. Le cas particulier des éléphants.....	223
6.7. Bestiaire et catégories dramatiques.....	229
Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans <i>Penthésilée</i>	234
7.1. <i>Penthésilée</i> , « cette femme étonnante, moitié Grâce, moitié Furie ».....	234
7.1.1. L'animalité, entre idéalisation amoureuse et sexualisation.....	234
7.1.2. Le dionysiaque et la sexualité orgiastique de l'Amazone.....	239
7.1.3. L'animalité comme modalité de la grâce et de l'héroïsme.....	242
7.2. Le cannibalisme dans <i>Penthésilée</i>	247
7.2.1. Une scène primitive de dévoration.....	247
7.2.2. Une <i>catharsis</i> de la transgression.....	252
Chapitre 8 : <i>Hundekomödie</i> . Les animaux dans le discours sur <i>Penthésilée</i> et sa réception.....	258
8.1. L'animalité dérangeante de <i>Penthésilée</i> dans la réception de la pièce.....	259
8.2. Les animaux dans les épigrammes de Kleist en lien avec <i>Penthésilée</i>	266
Chapitre 9 : Conclusion.....	276
9.1. Bilan de la recherche.....	276
9.2. Perspectives : échos de <i>Penthésilée</i> sur les scènes contemporaines.....	281
9.2.1. L'animalité de <i>Penthésilée</i> sur scène.....	281
9.2.2. Les mises en scène de Michael Thalheimer et de Sylvia Sobottka.....	290
Annexes.....	300
A. Bibliographie.....	301
B. Table des illustrations.....	342
C. Index des personnes humaines et non-humaines.....	343

Introduction

« *Denn der Mensch hat ein unwiderstehliches Bedürfnis, sich aufzuklären.*

Ohne Aufklärung ist er nicht viel mehr als ein Tier. »

Heinrich von Kleist, lettre à Wilhelmine von Zenge.

15 août 1801.

0.1. Animal et animalité au tournant 1800 : définitions et enjeux anthropologiques

0.1.1. Animal et animalité : des définitions en mouvement

Dès la première scène de la *Penthesilée* de Heinrich von Kleist, la reine des Amazones est décrite juchée sur un « cheval-tigre tacheté », un « *gefleckte[s] Tigerpferd*¹ ». À la première lecture, du moins en tant que germanophone non-natif, on s'étonne de cet animal qu'on peine à imaginer : s'agit-il d'un zèbre – mais dans ce cas pourquoi serait-il tacheté et non rayé ? D'un hybride de cheval et de tigre, une sorte de Bucéphale mythologique à tête de fauve ? Ou bien Penthesilée a-t-elle domestiqué un tigre qui lui servirait de monture ? S'agit-il du nom que l'on donne à une race équine ou à une robe particulière à l'époque du dramaturge ? L'équidé s'appelle-t-il « *Tiger* » ? Cet exemple révèle que chez Kleist, les animaux doivent parfois être décodés, et qu'il se cache derrière bien plus qu'un « cheval » ou

1 KLEIST, Heinrich von, *Penthesilea*, dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 1, Munich, Hanser, 1987, p. 321-428, ici v. 225. Traduction personnelle. Dans cette thèse, nous donnerons toujours le numéro des vers cités. Nous nous appuyons sur la traduction de Ruth Orthmann et Éloi Recoing, sauf dans quelques cas, comme celui-ci, qui nécessitent une traduction mot à mot : KLEIST, Heinrich von, *Théâtre complet*, trad. Ruth Orthmann et Éloi Recoing, Arles, Actes Sud, 2001, p. 491-652. Pour la traduction en français, nous utiliserons l'abréviation « *Penthesilée* » et nous indiquerons le numéro de la page correspondante. Pour toutes les autres citations d'autres œuvres traduites en français dans cette thèse, nous préciserons le traducteur en note. Lorsque l'origine d'une traduction n'est pas mentionnée, c'est qu'il s'agit d'une traduction personnelle.

Introduction

qu'un « tigre ». L'auteur nous pousse à nous demander ce qui sous-tend le concept d'animal au tournant 1800.

Les notions d'animal et d'animalité (du latin *anima* : âme, principe vital) recouvrent des définitions différentes². Aujourd'hui, en Occident, l'animal n'est souvent défini que par la négation : d'un côté par opposition au végétal, de l'autre par opposition à l'être humain, dont il apparaît comme un antonyme³. L'animal désigne donc un être vivant non végétal et non humain. Ce que l'on entend par animal et ce qu'on considère comme animal n'est pas une constante historique : cette définition est soumise à des changements culturels – anthropologiques, zoologiques, géographiques ou éthiques⁴. Depuis le « tournant animal⁵ » des années 1970, dans le sillage duquel nous comptons nous inscrire, les travaux des historiens comme Michel Pastoureau, Éric Baratay, Gesine Krüger ou Peter Dinzeltbacher retracent les variations et fluctuations des définitions de l'animal à travers l'histoire européenne. Ils étudient l'animal sous une nouvelle perspective : non seulement l'animal est acteur de l'histoire, mais il porte aussi en lui une histoire culturelle. Pour Peter Dinzeltbacher par exemple, la relation entre les êtres humains et les animaux est caractérisée par un sentiment de proximité et en même temps d'étrangeté, et elle ne peut être définie en dehors de toute contextualisation⁶. Pour lui, l'humanisme et la Réforme ont conduit à une prise de distance entre l'être humain et l'animal, qui culmine au siècle des Lumières avec la

2 Dans l'encyclopédie de Johann Heinrich Zedler, la *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (1731-1754), l'entrée « *Thier, Animal* », révèle que, en allemand, ces deux termes pouvaient être utilisés comme synonymes à la fin du XVIII^e siècle (ZEDLER, Johann Heinrich, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig, 1731-1754). Aujourd'hui, c'est le terme « *Tier* » qui est utilisé pour désigner l'animal, et l'origine latine a progressivement été oubliée. Pour traduire la notion d'animalité, nous remarquons l'usage de plus en plus fréquent de l'adjectif « *tierlich* », substantivable en « *das Tierliche* ». Cet adjectif peut être utilisé en analogie avec « *menschlich* », sans la connotation péjorative et spéciste qui pourraient sous-tendre les adjectifs « *tierisch* » ou « *animalisch* » (cf. MIDDELHOFF, Frederike, *Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres (1789-1922)*, Stuttgart, Metzler, 2020, p. 4). Le terme « *tierlich* » était d'ailleurs utilisé comme synonyme de « *tierisch* » aux XVIII^e et XIX^e siècles (cf. CAMPE, Joachim Heinrich, *Wörterbuch der deutschen Sprache*, vol. 4, Braunschweig, 1810, p. 810).

3 Dans cette thèse, nous utiliserons les termes « humains » ou « êtres humains » pour désigner l'animal humain, et non « l'homme » ou « les hommes », notamment afin d'éviter toute confusion de genre qui pourrait survenir par la suite mais aussi dans le but de faciliter la lecture. Lorsque nous écrivons « animal », nous nous référons à l'animal non-humain.

4 Dans l'Égypte antique, par exemple, les animaux sont considérés comme des intermédiaires entre les humains et les dieux, et certains sont même divinisés et objets de cultes. En Europe, alors qu'au Moyen Âge, les créatures mythiques sont considérées comme des animaux, au XVIII^e siècle, Carl von Linné considère l'orang-outan comme un être humain. Au début du XIX^e siècle, la frontière entre le monde animal et le monde végétal est contestée dans le discours scientifique.

5 « *Animal turn* » en anglais. Le tournant animal des années 1970 opère un changement de paradigme ébranlant la place ontologique à part de l'être humain et remettant ainsi en cause l'anthropocentrisme, avec un regain d'intérêt depuis une dizaine d'années. Voir par exemple : KRÜGER, Gesine, STEINBRECHER, Aline, WISCHERMANN, Clemens (dir.), *Tiere und Geschichte. Konturen einer Animate History*, Stuttgart, Steiner, 2014.

Introduction

stabilisation de l'anthropocentrisme⁷. L'être humain, qui se distingue par sa raison, semble alors, en théorie, très éloigné de l'animal. La définition de l'animal n'est pas la même selon l'époque ou l'aire culturelle, et la frontière entre être humain et animal est fluctuante : selon la manière dont elle est envisagée aujourd'hui, elle est une construction culturelle, et c'est dans cette perspective que s'intègre cette thèse.

L'animalité, quant à elle, peut s'appliquer à l'animal lorsqu'elle souligne ses caractères propres par opposition aux facultés humaines (au-delà d'une espèce spécifique), mais elle est souvent confondue avec « sauvagerie » ou « férocité »⁸ et en devient donc surtout humaine : elle qualifie ce qu'il y a d'animal dans l'être humain, c'est-à-dire son comportement bestial. Même si d'un point de vue biologique, les humains sont aussi des animaux, l'animalité est souvent comprise comme un état dégradé de l'être humain. L'animalité revient à appliquer à l'être humain un instinct, une violence de l'animal, ou encore des traits censés caractériser les animaux, souvent pour le stigmatiser. Le philosophe et éthologue Dominique Lestel s'interroge sur le concept d'animalité, qui « appartient à cette classe d'idées que nous définissons difficilement avec la rigueur espérée mais dont nous ne pouvons pas légitimement nous passer⁹ ». Pour lui, cette notion est vouée à être floue, car on ne peut dire ce qu'ont en commun les êtres vivants, si l'animalité ne concerne qu'une partie d'entre eux. Penser l'animalité serait la meilleure manière de penser ensemble l'être humain et l'animal, en évitant de les confondre ou de les assimiler purement et simplement. La réflexion autour du concept d'animalité comporte donc nécessairement des enjeux anthropologiques, puisqu'il semble impossible de ne pas poser la question de l'humanité en même temps que celle de l'animalité. Les philosophes Isabelle Ost et Augustin Dumont exposent ainsi les enjeux anthropologiques de l'animalité :

Qu'il s'agisse de la sensibilité, de l'affectivité, du langage, de la vie fantasmatique et imaginaire, ou encore de la culture, aucun aspect de l'humain ne reste indifférent à la manière dont l'animal constitue un seuil instable et mouvant ou

6 La variabilité historique de l'équilibre entre proximité et étrangeté par rapport à l'animal est décrite dans l'ouvrage suivant : GUICHET, Jean-Luc, *Rousseau. L'animal et l'homme. L'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières*, Paris, Cerf, 2006.

7 DINZELBACHER, Peter, *Das fremde Mittelalter : Gottesurteil und Tierprozess*, Essen, Magnus Verlag, 2006.

8 Carine Trévisan, spécialiste de littérature, définit ainsi la sauvagerie et le sauvage : « ce qui est à l'état de nature, qui vit en liberté dans la nature et n'appartient pas à l'expérience familière de l'homme ». TRÉVISAN, Carine, « Chapitre IX : L'homme et l'animal (XIX^e-XX^e) : l'épreuve du semblable », dans : CHAPOUTHIER, Georges, *et al., La question animale : Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 151-165.

9 LESTEL, Dominique, *L'animalité. Essai sur le statut de l'humain*, Paris, Éditions de L'Herne, 2007, p. 8.

Introduction

fait limite, redéfinissant constamment l'animalité en même temps que l'humanité¹⁰.

La question anthropologique est donc immanquablement sous-jacente à toute interrogation sur l'animalité, et la question animale est forcément sous-jacente à toute interrogation sur l'humain. Les définitions au centre de ce travail, qui impliquent des enjeux anthropologiques, sont donc en mouvement : elles sont floues et fluctuent en fonction du contexte. Elles évoluent en fonction des êtres humains, qui vivent eux-mêmes dans des contextes différents.

Les définitions d'animal et d'animalité sont abordées de manière particulière dans le cadre de l'imaginaire : penser l'animalité revient à appréhender le problème des frontières mais aussi la métamorphose, l'hybridité, la monstruosité et l'être humain « sauvage », qui est toujours en lien avec une forme de folie. Dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault écrit :

Dans la pensée du Moyen Âge, les légions des animaux, nommés une fois pour toutes par Adam, portaient symboliquement les valeurs de l'humanité. Mais au début de la Renaissance, les rapports avec l'animalité se renversent; la bête se libère; elle échappe au monde de la légende et de l'illustration morale pour acquérir un fantastique qui lui est propre. Et par un étonnant renversement, c'est l'animal, maintenant, qui va guetter l'homme, s'emparer de lui et le révéler à sa propre vérité. Les animaux impossibles, issus d'une imagination en folie, sont devenus la secrète nature de l'homme ; et lorsqu'au dernier jour, l'homme de péché apparaît dans sa nudité hideuse, on s'aperçoit qu'il a la figure monstrueuse d'un animal délirant¹¹.

Il y aurait donc un lien très fort entre l'animalité et la folie dans l'imaginaire. En effet, la mythologie comme la littérature abondent de personnages hybrides tels que les sirènes (mi-femme mi-oiseau dans la tradition antique ; mi-femme mi-poisson dans la tradition médiévale), les satyres ou les centaures, qui existent soit à l'état naturel (mythologie), soit dans les comportements (accidentels) de l'être humain en proie à la folie¹². Ce que permet

10 *Ibid.*

11 FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 26.

12 DAVIET-TAYLOR, Françoise, « De l'animalité et de l'humanité : perspectives philogéniques et philosophiques », dans : LE NAN, Frédérique, TRIVISANI-MOREAU, Isabelle (dir.), *Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié – Cahier XXXVI*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 41-54.

Introduction

l'imaginaire, c'est alors une approche non-binaire de la frontière entre l'être humain et l'animal : en tant qu'hybride, la « bête » est un indéfini qui dépasse la frontière entre être humain et animal et qui défie les tentatives de catégorisation¹³. Ces catégories d'être humain, d'animal et de « bête », c'est-à-dire un être humain animalisé, acquièrent une signification spécifique autour de 1800, car elles s'intègrent dans un contexte bien précis : elles soulignent la remise en question de la distribution traditionnelle entre domesticité et sauvagerie et problématisent la question de la domestication.

0.1.2. Le « moment 1800 » au cœur de la *Sattelzeit*

Les années qui encadrent la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle marquent un tournant dans l'anthropologie. Bien qu'elle ne constitue pas une discipline aux contours bien définis, l'anthropologie allemande se développe vers 1800 à l'intersection de la philosophie, de la littérature et des sciences naturelles. La germaniste Tanja van Hoorn, spécialiste de l'histoire de l'anthropologie, définit cette dernière comme l'étude de l'homme pris dans l'ensemble de ses dimensions naturelles et culturelles, soulevant ainsi la question de l'unité de ce champ théorique, qui remet en question les frontières traditionnelles qui séparent les sciences naturelles, les sciences sociales, la philosophie et les arts¹⁴. Pour Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, l'anthropologie ne peut être définie qu'à partir de la confrontation à d'autres disciplines dont elle discute, interprète ou critique les résultats¹⁵. D'après le découpage chronologique proposé par le philosophe, la seconde moitié du XVIII^e siècle représente une période charnière pendant laquelle la problématique anthropologique moderne se construit¹⁶. Tanja van Hoorn montre que c'est effectivement autour de 1800 qu'on assiste à l'émergence d'un nouveau discours anthropologique¹⁷, dont la particularité repose sur un

13 MAS, Marion, « L'animal et la bête : frontières de l'humanité sociale chez Balzac et Hugo entre 1820 et 1830 », dans : *L'animal et la bête: frontières de l'humanité sociale chez Balzac et Hugo entre 1820 et 1830*, Université Paris 7-Denis Diderot, 2007, p. 125-135.

14 VAN HOORN, Tanja, « L'anthropologie et l'histoire naturelle dans la modernité esthétique (Döblin, Benn, Jünger) », dans : *Revue germanique internationale*, vol. 10, 2009, p. 211-220.

15 FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990.

16 VAN HOORN, Tanja, *op. cit.*

17 Michel Foucault définit la notion de discours dans *L'Archéologie du savoir* comme l'« ensemble des énoncés qui relèvent d'un même système de formation », et qui obéissent donc à des règles de fonctionnement communes (FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 141). Le concept de discours est applicable à l'anthropologie : l'anthropologue Mondher Kilani montre qu'il n'y a pas de représentation neutre de l'altérité, et que toute réflexion anthropologique doit nécessairement s'interroger sur la manière dont s'élabore son savoir comme discours. C'est ce sens que nous donnons à la

Introduction

problème de définition de la spécificité de l'être humain face aux progrès des sciences naturelles qui, avec l'histoire naturelle puis la théorie de l'évolution, prétendent le traiter comme un vivant parmi les autres. Si l'anthropologie est dans un premier temps extrêmement productive sur le plan littéraire au XVIII^e siècle, notamment avec les romans anthropologiques¹⁸, elle devient dans un second temps le champ de connaissance scientifique central de l'*Aufklärung*, lequel ne connaît pourtant pas d'ancrage institutionnel au XVIII^e siècle¹⁹ : Wilhelm von Humboldt, Georg Forster, Johann Friedrich Blumenbach, les pionniers de l'anthropologie, mais aussi Johann Gottfried Herder sont associés à l'histoire naturelle. Cette dernière est au centre du discours anthropologique qui émerge au tournant 1800 :

L'*historia naturalis* statique et descriptive serait remplacée vers 1800 par une histoire dynamique de la nature. Avec Darwin au plus tard, la vieille représentation d'une constance dans la nature, et en particulier d'une constance des espèces, est désavouée par le paradigme de l'évolution. À la suite de cette rupture épistémique, de nouvelles sciences sont nées – désormais irrévocablement séparées de la belle littérature – comme par exemple la biologie. Inversement, l'*Histoire naturelle* de Buffon ne valait plus au XIX^e siècle comme *scientia* mais comme *ars*, elle n'était plus lue comme une description de faits mais comme une fiction²⁰.

Autour de 1800, on observe alors que le lien entre anthropologie et arts s'intensifie, ce qui se révèle notamment chez Friedrich Schiller avec l'alliance de l'anthropologie et de la littérature²¹.

notion de discours anthropologique, chaque discours étant alors une étape dans la construction du savoir anthropologique. KILANI, Mondher, *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Payot, 1994. Voir aussi l'article « Diskurs » dans le manuel suivant : BORGARS, Roland, NEUMEYER, Harald, PETHES, Nicolas, WÜBBEN, Yvonne (dir.), *Literatur und Wissen : Ein interdisziplinäres Handbuch*, Weimar, Metzler, 2013, p. 32-36.

18 HEINZ, Jutta, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*, Berlin et New York, de Gruyter, 1996.

19 VAN HOORN, Tanja, « Das anthropologische Feld der Aufklärung. Ein heuristisches Modell und ein exemplarischer Situierungsversuch (Georg Forster) », dans : GARBER, Jörn, VAN HOORN, Tanja (dir.), *Natur – Mensch – Kultur. Georg Forster im Wissenschaftsfeld seiner Zeit*, Hanovre, Wehrhahn, 2006, p. 125-141.

20 VAN HOORN, Tanja, *op. cit.* Cf. LEPENIES, Wolf, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18 und 19. Jahrhunderts*, Munich / Vienne, Hanser, 1976.

21 RIEDEL, Wolfgang, « Anthropologie et littérature à l'époque moderne. Le paradigme Schiller », dans : *Revue germanique internationale*, vol. 22, 2004, p. 195-209. Schiller a écrit la thèse suivante : *Essai sur la connexion de la nature animale et spirituelle de l'homme* (1780) (SCHILLER, Friedrich, *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, dans : SCHILLER, Friedrich,

Introduction

Dans cette thèse, nous faisons l'hypothèse d'un « moment 1800 » quant à la question de l'animal et de l'animalité, eu égard aux travaux de l'historien Reinhart Koselleck, qui considère le tournant 1800 comme l'« enclenchement » de la modernité²². Ce « moment 1800 » a déjà été exploré dans le cadre de la littérature²³ et permet d'aborder l'histoire littéraire en synchronie. Les contours de ce « moment 1800 » sont évidemment flous et difficiles à définir, il ne s'agit pas de les réduire à l'année 1800 seule, mais de montrer la spécificité de l'époque de transition entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Dès les années 1970, Reinhart Koselleck développe la notion de « *Sattelzeit*²⁴ », l'époque charnière se situant entre 1750 et 1850²⁵ et marquant le passage entre l'époque moderne et l'époque contemporaine, mais aussi celui de l'Ancien Régime à la démocratie moderne. La « selle » évoquée par Koselleck est en réalité une « *Bergsattel* », c'est-à-dire un col de montagne, dont la forme en paraboloïde hyperbolique ou « selle de cheval » représente métaphoriquement une transition progressive (cf. illustration 1). La *Sattelzeit* englobe la fin de l'*Aufklärung*, la période pré-révolutionnaire ainsi que les suites de la Révolution française. Au cours de cette période marquée par des bouleversements politiques et sociaux, de nombreux concepts changent de signification, comme l'État, l'individu, le citoyen ou la famille, et de nouveaux mots et concepts émergent, comme l'impérialisme ou le concept de classe. On observe d'autres évolutions comme un changement démographique, l'apparition de la société bourgeoise, le début de l'industrialisation, allant de pair avec une accélération matérielle sans précédent et notamment une révolution des transports. Le développement de nouveaux moyens de transport, comme le chemin de fer ou le bateau à vapeur, entraîne le déclin de l'âge hippomobile, mais aussi l'émergence de nouvelles formes de culture et de consommation,

Sämtliche Werke, ALT, Peter-André, MEIER, Albert, RIEDEL, Wolfgang (dir.), vol. 5., Munich, DTV, 2004, p. 287-324). Voir également la thèse suivante : DARRAS, Gilles, *Le corps suspect. L'âme complice. L'anthropologie littéraire dans l'œuvre de jeunesse de Friedrich Schiller (1779-1789)*, Thèse de doctorat de l'Université Paris IV – Sorbonne, 2001.

22 KOSELLECK, Reinhart, « Einleitung », dans : BRUNNER, Otto, CONZE, Werner, KOSELLECK, Reinhart (dir.), *Geschichtliche Grundbegriffe*, vol. 1, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979 p. 13-27.

23 Le premier à avoir utilisé cette formule est le philosophe Marcel Gauchet pour désigner l'époque où une nouvelle appréhension de l'historicité émerge : GAUCHET, Marcel, SWAIN, Gladys, *La pratique de l'esprit humain : l'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, 1980. La formule a ensuite été appliquée à la littérature, notamment par le carnet Hypothèses « 1800 : la littérature des années 1780-1830 ». En Allemagne, l'essor de la recherche sur la littérature du tournant 1800 souligne l'intérêt pour ce moment de l'histoire littéraire.

24 KOSELLECK, Reinhart, *op. cit.* ; KOSELLECK, Reinhart, « Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft », dans : CONZE, Werner (dir.), *Theorie der Geschichtswissenschaft und Praxis des Geschichtsunterrichts*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1972 ; DÉCULTOT, Elisabeth, FULDA, Daniel (dir.), *Sattelzeit. Historiographiegeschichtliche Revisionen*, Berlin, Oldenbourg Verlag, 2016.

25 ESCUDIER, Alexandre, « 'Temporalisation' et modernité politique : penser avec Koselleck », dans : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 64, n° 6, 2009, p. 1269-1301.

Introduction

ainsi qu'un nouveau rapport au savoir. Il y aurait donc un « moment 1800 », un moment charnière entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, et nous faisons l'hypothèse que la question de l'animal y joue un rôle particulier.

Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si cette période est associée à la métaphore de la selle, et donc au cheval. Frederike Middelhoff, chercheuse et spécialiste de la question de l'animal au XIX^e siècle, rappelle que Reinhart Koselleck parle de la *Sattelzeit* en tant que « *Pferdezeitalter* », c'est-à-dire l'âge d'or du cheval²⁶. Le cheval serait à cette époque un acteur de l'histoire. L'historien Ulrich Raulff décrit d'ailleurs « le long déclin de l'âge du cheval, de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle²⁷ », soulignant qu'au début de cette période, l'importance du cheval est à son apogée. Pour Reinhart Koselleck et Ulrich Raulff, la notion de *Sattelzeit* ne doit alors pas être comprise uniquement comme une métaphore. Car « c'est en selle, sur le siège du carrosse ou derrière la charrue que la civilisation occidentale avance, ou plutôt se précipite vers la modernité qui n'est rendue possible que par l'énergie cinétique du cheval²⁸ », écrit Frederike Middelhoff. Le cheval est donc un « accoucheur contraint et forcé de la modernité²⁹ ». Pour Ulrich Raulff, le « moment 1800 » marque également le début du « pacte centauryque³⁰ », notamment à travers une réception particulière de l'Antiquité, soulignant ainsi le rôle du cheval à cette époque.

26 MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p. 285. Cf : KOSELLECK, Reinhard, « Der Aufbruch in die Moderne oder das Ende des Pferdezeitalters », dans : TILLMANN, Berthold (dir.), *Historikerpreis der Stadt Münster. Die Preisträger und Laudatoren von 1981-2003*, Münster, 2005, p. 159-174 ; RAULFF, Ulrich, « Das letzte Jahrhundert der Pferde : Historische Hippologie nach Koselleck », dans : LOCHER, Hubert, MARKANTONATOS, Adriana (dir.), *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie*, Berlin / Munich, Deutscher Kunstverlag, 2013, p. 96-109.

27 RAULFF, Ulrich, *op. cit.*, p. 69. Citation originale : « den langen Abend des Pferdezeitalters, vom ausgehenden 18. bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts ».

28 MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p. 285. Citation originale : « Im Sattel, auf dem Kutschbock, hinter dem Pflug schritt, genauer : preschte die westliche Zivilisation in die Moderne, die als solche überhaupt erst durch die kinetische Energie des Pferdes ermöglicht wurde ».

29 RAULFF, Ulrich, *op. cit.*, p. 50. Citation originale : « gedungener und gezwungener Geburtshelfer der Moderne ».

30 *Ibid.* Citation originale : « kentaurischer Pakt ».

0.2. L'animal sur les planches autour de 1800

0.2.1. L'animal sur la scène du savoir

Si l'on observe un tournant aussi bien dans la conception de l'animal et de l'animalité que dans leur représentation en littérature, cette représentation apparaît d'une manière spécifique au théâtre, notamment du fait de conceptions particulières du personnage. Pour Nicholas Ridout, spécialiste des arts de la scène, le théâtre s'oppose au cirque puisque c'est un lieu d'où la nature est exclue et où l'animal n'a pas sa place. Au cirque, les quelques reminiscences de la nature sont « sordides³¹ », et l'animal sur la scène théâtrale engendre des perturbations. La question de l'animal au théâtre est donc toujours problématique : si l'animal apparaît dans des textes de théâtre, il faut se poser la question de sa représentation, qui semble revêtir des contours particulier vers 1800. Esther Köhring, qui travaille sur la question de l'animal sur les planches, pense que le théâtre est le genre le mieux placé pour montrer un tournant dans la conception de l'animal et de la relation entre l'être humain et l'animal autour de 1800, et ce pour deux raisons différentes : d'une part, le théâtre de cette époque montre un bestiaire spécifique et il devient d'autre part le lieu de la mise en scène de la science sur l'animal³². La chercheuse montre qu'un tout nouveau bestiaire fait son apparition – animaux de chasse, animaux domestiques, animaux de la ferme, animaux sauvages, animaux de laboratoire, animaux qui parlent – alors que jusque-là, les animaux qui apparaissaient au théâtre faisaient partie de l'horizon d'attente du lecteur ou du spectateur dans des genres spécifiques : certains animaux appartenaient à la comédie, d'autres à la tragédie.

Pour Éric Baratay, la constitution de l'histoire naturelle en tant que science précise d'observation favorise un engouement important pour l'animal en Europe³³ : l'intérêt de l'élite cultivée s'exprime par la multiplication, à la fin du XVIII^e siècle, des cabinets d'histoire naturelle (et non plus de curiosités), des muséums d'histoire naturelle et des ménageries

31 RIDOUT, Nicholas, *Stage-fright, animals and other Theatrical Problems*, Cambridge, CUP, 2006, p. 98. « In the circus there are still a few tawdry reminders of nature [...]. The Theatre, by contrast rigorously excludes nature ».

32 KÖHRING, Esther, « Tiere und Theater, Performance, Tanz », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 245. Cet ouvrage sera abrégé « TKH » dans la suite de cette thèse.

33 BARATAY, Eric, « Un théâtre des bêtes : les planches du Dictionnaire universel d'histoire naturelle de Charles d'Orbigny », *L'animal du XIX^e siècle*, journée d'études de Paris 7, 20 novembre 2007.

Introduction

d'animaux sauvages, qu'elles soient foraines ou implantées dans les nouveaux parcs urbains³⁴. Cette époque marque alors l'apogée du dessin scientifique, et les planches de zoologie révèlent une mise en scène de la science : les animaux sont immobiles ou statufiés lors d'un mouvement particulier, comme s'ils prenaient la pose devant le dessinateur. Or, comme le remarque Éric Baratay, ces poses sont bien plus théâtrales que naturelles. La nature dessinée fonctionne comme un décor de théâtre et non comme un milieu, ce que révèle la fréquence des décors imaginaires³⁵. Ainsi, les planches reflètent la zoologie à la mode, exotique et faisant rêver à d'autres mondes, dans un état d'esprit orientaliste³⁶. De plus, il existe un lien étroit entre théâtre et anatomie. À partir du XVI^e siècle voient en effet le jour des édifices spécialisés où l'on procédait à des dissections en public, les théâtres anatomiques. L'anatomie fait donc partie intégrante de l'histoire de la scène. Les dissections publiques sont une mise en scène du dispositif anatomique, où l'on rend visibles les voies de la connaissance, l'objet à connaître et les protagonistes de l'entreprise de connaissance. À Berlin, l'école vétérinaire ouvre ses portes en 1790, et avec elle le *Tieranatomisches Theater Berlin*³⁷, où des animaux étaient disséqués en public. La spécificité de la représentation de l'animal du « moment 1800 » semble donc être un bestiaire particulier, mais aussi la mise en scène du savoir sur l'animal lui-même : la scène n'est alors pas seulement une scène de théâtre, mais aussi une scène de la science.

0.2.2. L'animal au théâtre : le scandale d'une altérité radicale

Autour de 1800, si l'animal apparaît de plus en plus comme un vecteur de savoir, il est plutôt une attraction de la scène populaire. La frontière entre culture noble et culture populaire entraîne une distinction entre le théâtre et le cirque, ce qui fait qu'on exclue les animaux de la scène de théâtre. Si le cirque ou le zoo peuvent apparaître comme un théâtre (ce que montre

34 BÉDEL, Charles, *La curiosité scientifique au XVIII^e siècle : cabinets et observations*, Paris, Hermann, 1986 ; COHEN, Claudine, BLANCKAERT, Claude, CORSI, Pietro, *et al.*, *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2019 ; BARATAY, Éric, HARDOUIN-FUGIER, Elisabeth, *Zoos : histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, La Découverte, 1998.

35 L'Antilope Guib des savanes se retrouve près d'une oasis, qui tend souvent à symboliser l'Afrique. Le Pseudis, le Varan, le Casoar des forêts tropicales ont des décors à peine arborés.

36 CROITORU, Joseph, *Die Deutschen und der Orient : Faszination, Verachtung und die Widersprüche der Aufklärung*, Munich, Hanser, 2018.

37 Ses noms officiels sont *Anatomisches Theater der Tierarzneischule* ou *Tieranatomisches Theater der Humboldt-Universität zu Berlin*.

Introduction

par exemple le concert pour éléphants au Jardin des plantes en 1789³⁸), à l'inverse, la scène de théâtre n'est pas pensée comme un zoo. « Cette exclusion des animaux du théâtre mène à une définition du théâtre en tant que 'machine anthropologique'³⁹ », écrit Esther Köhring en reprenant le concept de Giorgio Agamben. Le théâtre est considéré comme le lieu de l'être humain, à la différence des autres arts du spectacle qui ont pour objet des animaux. Le « moment 1800 » apparaît à cet égard comme une charnière : si jusque-là, la frontière entre le théâtre et le cirque n'était pas si claire que cela, les décrets théâtraux napoléoniens datant de 1807, c'est-à-dire l'année suivant la défaite de la Prusse à Iéna, définissent les frontières des genres au sein du théâtre, et séparent le cirque et le théâtre, les animaux devant disparaître des scènes nobles. Néanmoins, les hippodrames et les mélodrames avec des chiens dressés connaissent un grand succès au début du XIX^e siècle, bien que les critiques de théâtre s'y opposent farouchement.

L'exclusion des animaux des scènes théâtrales conduit les foires et le théâtre populaire à se rapprocher du cirque et du spectacle animalier, comme l'explique Esther Köhring. Pour la chercheuse, ces formes théâtrales largement non verbales soulignent la proximité traditionnelle du théâtre avec le spectacle et le dressage. En Allemagne, des divertissements sous forme de performances animales telles que le « *Affentheater* » ou la « *Affenkomödie* », dans lesquels des singes déguisés font des acrobaties dans de petites saynètes et imitent le comportement humain et, en particulier, celui de la noblesse, sont en plein essor dans les foires et les troupes itinérantes de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles⁴⁰. Les spectacles de chevaux savants ou de « chevaux gastronomiques », qu'on installe à table sur scène pour des concours du plus gros mangeur, sont également très à la mode⁴¹. Pour Esther Köhring, les chevaux de scène du moment 1800 lancent un débat non seulement autour du statut de l'animal en tant qu'acteur, mais aussi autour du principe même de l'illusion théâtrale, notamment à travers les « *Pferdekomödien* » et les hippodrames⁴², qui combinent théâtre

38 PUTNAM, Walter, « Captive audiences: A concert for the elephants in the Jardin des Plantes », dans : *The Drama Review*, vol. 51, n° 1, 2007, p. 154-160.

39 KÖHRING, Esther, « Tiere und Theater, Performance, Tanz », dans : *TKH*, p. 250. Citation originale : « Von diesem Ausschluss der Tiere von den Bühnen führt einer direkter Weg zu einer modernen Definition des Theaters als ‚anthropologischer Maschine‘ ».

40 L'intérêt pour ces spectacles de singes vivants est notamment manifeste dans l'exposition sur le *Affentheater* au *Stadtmuseum* de Berlin en 2006 / 2007.

41 Esther Köhring parle des « *gastronomische Pferde* » (*TKH*, p. 250). Voir également : RIEKE-MÜLLER, Annelore, « Tiere spielen Theater. Überlegungen zur Vorführung gezähmter Tiere vom 17. bis zum 19. Jahrhundert », dans : *Mimos*, vol. 47, n° 1-2, 1995, p. 5 ; FLECHSIG, Horst, « So ein Affentheater. Tiere als Schau-Spieler », dans : *Mimos*, vol. 47, n° 1-2, 1995, p. 16-20.

42 SAXON, Arthur Hartley, *Enter Foot and Horse : A History of Hippodrama in England and France*, New Haven, Yale University Press, 1968.

Introduction

ambulant et équitation militaire⁴³. Autour de 1800, des scènes avec des chevaux au théâtre accentuent leur caractère sensationnel (dans les scènes de combat par exemple), mêlant ainsi théâtre et cirque, avec la voltige notamment⁴⁴. Le *Theater an der Wien*, l'un des théâtres les plus en vogue au début des années 1800 dans l'espace germanophone, propose beaucoup de spectacles avec des chevaux dans son répertoire. Le plus célèbre des hippodrames, *Mazeppa*, fait une tournée en Europe et en Amérique à partir de 1825. Le public est enthousiaste, mais les critiques de théâtre professionnels et de nombreux directeurs de théâtre rejettent brutalement le spectacle. Pour Esther Köhring, « le scandale que représente l'animal de scène au XIX^e siècle – et la raison pour laquelle il est exclu de la scène – repose donc moins sur sa nature incontrôlable que sur des problématiques liées à l'acteur et à l'illusion théâtrale qui lui sont associées⁴⁵ ». En effet, lorsque le dressage se voit, l'illusion est brisée, ce qui affecte les acteurs puisqu'ils deviennent alors, aux yeux du public, des animaux parmi les animaux. Un critique de théâtre parle d'ailleurs « d'hommes dressés, de chevaux et de chiens, etc., etc.⁴⁶ ». Esther Köhring tire la conclusion suivante :

Du XVI^e au XVIII^e siècle, un chien de scène est avant tout considéré comme le signe d'un vrai chien ; au XIX^e siècle, il est toujours compris comme le signe du principe du dressage, qui désigne les autres artistes comme n'exécutant eux aussi que des tours. À cause de cette proximité dérangeante avec le dressage, la distance par rapport au rôle et la liberté de l'acteur sont compromises, et donc par la même occasion le concept de sujet autonome, qui [...] doit se manifester dans la distance de l'acteur par rapport à son rôle⁴⁷.

C'est donc dans les années 1800 que le débat autour de l'exclusion de l'animal de la scène théâtrale s'intensifie. Esther Köhring cite l'anecdote « Korrespondenz-Nachricht » de

43 SCHROTT, Margarethe, « Die Pferdekomoödie im Alt-Wiener Volkstheater », dans : *Maske und Kothurn* vol. 13, 1967, p. 114-140.

44 HODAK, Caroline, « Créer du sensationnel. Spirales des effets et réalisme au sein du théâtre équestre vers 1800 », dans : *Terrain. Anthropologie et sciences humaines*, 46, 2006, p. 49-67.

45 KÖHRING, Esther, *TKH*, p. 251. Citation originale : « Das Skandalon des Bühnentiers im 19. Jahrhundert – und der Grund für seinen Ausschluss von der Bühne – war also weniger seine Unkontrollierbarkeit als die mit ihm verbundenen Problematisierungen des Schauspielers und der theatralischen Illusion ».

46 SCHROTT, Margarethe, *op. cit.*, p. 137. Citation originale : « dressirte Menschen, Pferde und Hunde etc. etc. ».

47 KÖHRING, Esther, *TKH*, p. 251. Citation originale : « Vom 16. bis ins 18. Jahrhundert sah man in einem Bühnenhund vor allem das Zeichen für einen wirklichen Hund ; im 19. Jahrhundert verstand man ihn immer auch als ein Zeichen für das Prinzip der Dressur, das auf die anderen Darsteller als ebenfalls nur Tricks vollführende Automaten hindeutete. Gefährdet waren mit der beunruhigenden Nähe zur Dressur die Rollendistanz und die Freiheit des Schauspielers und damit zugleich das Konzept eines autonomen Subjekts, das sich [...] in der Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle artikulieren sollte ».

Introduction

Heinrich von Kleist en lien avec cette question, publiée dans les *Berliner Abendblätter* du 8 novembre 1810, à propos de l'acteur berlinois Unzelmann, à qui la direction du théâtre avait « interdit d'improviser ». Il se plie à cet ordre, mais

lorsqu'un cheval, qu'on avait amené sur scène pour la représentation d'une pièce, fit un crottin sur les planches devant le public médusé, notre homme, interrompant sa tirade, se tourna vers le cheval et lui dit : « La direction ne t'a-t-elle pas interdit d'improviser ? » – mot qui aurait, paraît-il, fait rire la direction elle-même⁴⁸.

Pour Esther Köhring, cette anecdote est très révélatrice du discours sur les animaux de scène vers 1800 en Allemagne. Elle peut être lue de trois manières différentes : comme un texte sur un être humain sur scène, comme un texte sur un animal sur scène, ou comme un texte en tant que scène pour un animal⁴⁹. Du point de vue de l'être humain, l'anecdote porte sur le rapport entre la norme et le désordre, les paradoxes de l'improvisation et le caractère scandaleux d'un animal sur scène. Au début de la scène, le cheval est en arrière-plan, il n'agit pas et ne dérange pas. Ce n'est qu'au moment où il perturbe l'illusion théâtrale qu'il est perçu. Du point de vue de l'animal, Unzelmann agit comme s'il communiquait avec le cheval, mais son message s'adresse à un public qui en a pleinement conscience. En déclarant que les fonctions corporelles du cheval sont de l'improvisation, il leur attribue une intention, comme s'il s'agissait de théâtre. Du point de vue du théâtre, la réponse du comédien fait du cheval lui-même un acteur dans un débat théâtral, politique et esthétique, dans le contexte de l'exclusion de l'improvisation des scènes autour de 1800. L'anecdote ne raconte pas seulement l'histoire d'une scène et d'un cheval de scène, mais fonctionne aussi comme une scène sur laquelle se redéfinit la relation entre le théâtre et l'animal.

Dans les années qui ont suivi l'anecdote de Kleist, l'exclusion des animaux de la scène théâtrale conduit à de vives réactions, en apparence quelque peu disproportionnées. Goethe démissionne de son poste de directeur de théâtre à Weimar en 1817 à la suite d'une représentation du mélodrame *Le chien de Montargis*, écrit par René Charles Guilbert de

48 KLEIST, Heinrich von, « Korrespondenz-Nachricht », dans : SEMBDNER, Helmut (dir), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Munich, Hanser, 1987, p. 270. Citation originale : « als aber ein Pferd, das man, bei der Darstellung eines Stücks, auf die Bühne gebracht hatte, inmitten der Bretter, zur großen Bestürzung des Publikums, Mist fallen ließ: wandte er sich plötzlich, indem er die Rede unterbrach, zu dem Pferde und sprach: 'Hat dir die Direktion nicht verboten, zu improvisieren ?' – Worüber selbst die Direktion, wie man versichert, gelacht haben soll ».

49 KÖHRING, Esther, *TKH*, p. 245.

Introduction

Pixérécourt en 1814⁵⁰, alors que ce soir-là devait avoir lieu la première de *Faust*. Le succès de la pièce repose sur un chien dressé, un caniche appelé Dragon. C'est la première fois qu'un chien joue le premier rôle dans une pièce de théâtre. Le chien jouant le rôle de Dragon est entraîné à sonner une cloche, à se rendre dans certaines zones de la scène sur commande et à exécuter d'autres tours. Goethe s'oppose à la représentation, et l'animal est d'ailleurs explicitement interdit dans le paragraphe 14 des *Erneuerte Anordnungen für das Weimarische Theater* : « Aucun chien n'est autorisé à entrer dans le théâtre⁵¹ ». Mais le prince Charles-Auguste fait fi de cette interdiction, et le caniche monte sur les planches du théâtre de Weimar, où Goethe ne remet plus jamais les pieds. Comme rapporté dans la *Brockhaus-Enzyklopädie*, un journaliste écrit même une parodie des vers de Schiller tirés du poème « An Goethe » : « L'apparence ne doit jamais atteindre la réalité / Et si la nature triomphe, l'art doit s'échapper⁵² » devient « La scène à une niche de chien ne doit jamais ressembler / Et quand le caniche surgit, le poète doit s'en aller »⁵³. Le scandale consiste dans le fait qu'un chien soit « applaudi, appelé, et traité comme un acteur », enterrant ainsi le « théâtre allemand⁵⁴ ».

Autour de 1800, on observe donc un tournant aussi bien dans la conception de l'animalité que dans sa représentation au théâtre. Il y a un bestiaire spécifique constitué d'animaux domestiques et d'animaux sauvages, et ce sont les animaux au centre des débats philosophiques et scientifiques qui montent sur les planches : le cheval et le chien surtout, mais aussi des animaux plus exotiques, stars des jardins zoologiques et des spectacles populaires. Le théâtre apparaît comme le lieu d'une mise en scène de la science sur l'animal, et la science elle-même est mise en scène. Si l'animal exotique est l'attraction des ménageries, des zoos et du cirque, au théâtre, l'animal est exclu et considéré comme un scandale. Sur les planches, chaque animal est potentiellement inconvenant. « La bête de scène comme scandale et autre du théâtre⁵⁵ », d'après l'expression d'Esther Köhring, devient vers 1800 une figure de

50 PIXÉRÉCOURT, René-Charles Guilbert de, *Le chien de Montargis, ou la forêt de Bondy : mélodrame historique en trois actes et à grand spectacle*, Paris, Barba, 1814. Le titre a été traduit ainsi en allemand : *Der Hund des Aubry de Mont-Didier*.

51 Voir KÖHRING, Esther, *TKH*, p. 251. Citation originale : « Kein Hund darf mit auf das Theater gebracht werden » (1812).

52 BROCKHAUS, *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon: In 12 Bänden*, FA Brockhaus, 1827, vol. 1, p. 497. Citation originale : « Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen / Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen ».

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*

55 KÖHRING, Esther, *TKH*, p. 248. Citation originale : « Bühnentier als Skandalon und Anderes des Theaters ».

Introduction

réflexion sur le théâtre. Le théâtre apparaît lui-même comme une mise en scène de la question de l'animal, reflétant les enjeux esthétiques et anthropologiques du « moment 1800 ».

0.3. Présentation du corpus

Nous allons étudier les notions d'animal et d'animalité dans le cadre du « moment 1800 », à partir d'un corpus constitué de différents discours anthropologiques, de la tragédie *Penthesilée* de Heinrich von Kleist et des textes qui gravitent autour de cette dernière.

Le corpus de discours anthropologiques que ce travail propose d'analyser est constitué de quatre discours : les discours sur le sujet, sur l'Amazone, sur le cannibalisme et sur la chasse. Nous avons choisi ces quatre discours afin d'éclairer différents aspects, figures ou conceptions de l'animal et de la frontière entre l'être humain et l'animal importantes au tout début du XIX^e siècle. Le sujet, l'Amazone, le cannibalisme et la chasse nous apparaissent comme des points nodaux et des thématiques clés caractérisant les discours sur l'animal et l'animalité au tournant 1800. Le discours sur le sujet et la dialectique sujet / objet a marqué la philosophie des Lumières et apparaît autour de 1800 comme un héritage dans lequel s'opère un tournant épistémologique : le statut ontologique l'animal et celui de l'être humain changent d'orientation avec la remise en cause croissante de l'anthropocentrisme. Le discours sur l'Amazone nous permettra de nous pencher plus particulièrement sur le cas de la femme : l'Amazone est l'une des figures permettant de (re)négocier la frontière entre être humain et animal. Le cannibalisme, notamment compte tenu du débat autour d'actions collectives entreprises par des femmes révolutionnaires et prétendument cannibales, nous apparaît comme l'un des enjeux anthropologiques majeurs de l'époque et son étude permettra de mieux comprendre comment était pensée à l'époque la frontière entre humanité et animalité. La chasse constitue un autre exemple de pratique collective liée à la dévoration et très présente dans le paysage culturel du « moment 1800 » de l'aire germanophone ; il s'agit pour nous du dernier aspect des discours anthropologiques à prendre en compte dans le cadre de notre étude, puisque cette pratique qui lie l'être humain et l'animal représente l'un des enjeux de l'époque. Ces quatre discours anthropologiques concernant l'animal et l'animalité ne sont bien sûr pas exhaustifs. Ils se nourrissent d'ailleurs souvent d'autres discours et s'alimentent

Introduction

mutuellement. Mais ils sont à notre avis les mieux placés pour représenter un panel divers d'éclairages sur la manière dont on concevait l'animal et l'animalité à l'époque.

Ce corpus de quatre discours anthropologiques apparaît comme un outil permettant d'étudier la construction culturelle existant autour de l'animal et de l'animalité autour de 1800 dans l'espace germanophone. La notion de discours est particulièrement délicate à définir et délimiter. Le discours est l'objet de connaissance de l'analyse de discours et désigne, comme l'écrit le philosophe Georges-Elia Sarfati, l'ensemble des textes « considérés en relation avec leurs conditions historiques (sociales, idéologiques) de production⁵⁶ ». Il nous semble dès lors impossible de restreindre les discours anthropologiques dans un corpus qui ne prendrait en compte que certains auteurs, certains textes ou certains genres. D'après l'article « corpus » du *Dictionnaire d'analyse du discours*, le corpus dépend d'ailleurs du positionnement théorique à partir duquel on l'envisage⁵⁷ : dans le cas de notre corpus, c'est donc la perspective des études animales qui est déterminante. Nous choisissons ainsi, dans le cadre de cette thèse, de nous restreindre à un cadre spatio-temporel particulier – la période du « moment 1800 » dans l'aire germanophone – et d'adopter le positionnement théorique des études animales. Dans ce cadre, nous travaillerons à partir d'un « très grand corpus⁵⁸ », d'après l'expression de l'historien Jacques Guilhaumou, qui est donc un corpus ouvert. Dans cette thèse, dans le cadre de l'analyse de nos discours anthropologiques, nous tâcherons de prendre en compte les éléments qui nous permettent de mieux comprendre comment étaient pensés l'animal et l'animalité dans l'aire germanophone du « moment 1800 », et de voir en quoi ces discours ont participé à la renégociation de la frontière entre l'être humain et l'animal.

Dans le corpus de cette thèse, nous intégrons la tragédie *Penthésilée* de Heinrich von Kleist, écrite en 1808, juste avant la flambée du débat sur l'exclusion de l'animal au théâtre⁵⁹. La pièce montre comment la reine des Amazones va à l'encontre de la loi de son propre

56 SARFATI, Georges-Elia, « Chapitre 1. Délimitation du domaine », dans : SARFATI, Georges-Elia (dir.), *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 11-21.

57 BRANCA-ROSOFF, Sonia, « Corpus », dans : CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire de l'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 148-154. Voir aussi : CHARAUDEAU, Patrick, « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique », dans : *Corpus*, vol. 8, 2009, p. 37-66.

58 GUILHAUMOU, Jacques, « Le corpus en analyse de discours : perspective historique », dans : *Corpus*, vol. 1, 2002. URL : <https://journals.openedition.org/corpus/8#bibliography>.

59 Le projet de cette thèse reposait à l'origine sur une étude croisée de *Penthésilée* et de *Woyzeck* (Georg Büchner, 1837), mais il nous est apparu au fil des recherches qu'il s'agissait en réalité de deux sujets différents. En effet, les deux pièces ne correspondent pas au même « moment », et *Woyzeck* ne s'intègre plus dans le « moment 1800 ». *Penthésilée* nous apparaît alors comme la pièce la mieux placée pour montrer dans quelle mesure les discours anthropologiques de l'époque sur l'animal, ainsi que sur la frontière entre l'être humain et l'animal, peuvent traverser une œuvre.

Introduction

peuple, qui lui interdit de choisir l'homme qu'elle désire, en s'éprenant d'Achille, et tombe peu à peu dans une folie sauvage. Kleist n'a pas produit d'écrits scientifiques sur l'animal, pourtant ce dernier est présent dans ses pièces et nouvelles, mais aussi dans ses essais et ses petits écrits (épigrammes, anecdotes, fables)⁶⁰. Il est intéressant de noter que la saturation d'images animales dans *Penthesilée* n'intervient que dans la dernière version de la pièce⁶¹. La tragédie nous apparaît comme symptomatique du « moment 1800 » et nous permet d'illustrer comment se manifestent les discours anthropologiques de l'époque dans un texte de théâtre précis. Les échos du « moment 1800 » prennent différents contours dans *Penthesilée*, à travers les processus de mythologisation, de métaphorisation et d'hybridation. Dans *Penthesilée*, les animaux diégétiques et les animaux non-diégétiques sont omniprésents⁶² : certains animaux apparaissent comme des personnages et font partie de l'histoire, d'autres apparaissent comme des comparaisons ou métaphores. La tragédie reprend un thème issu de la mythologie antique, très en vogue autour de 1800, et donne à voir une constante remise en question de la frontière entre être humain et animal, grâce à un ensemble varié d'humains-animaux, d'animaux-

60 Pour une étude sur l'ourse dans *La Bataille d'Arminius*, se référer à l'article suivant : BORGARDS, Roland, « Off Cage. Kleists Herrmannsbärin », dans : ALLERKAMP, Andrea, PREUSS, Matthias, SCHÖNBECK, Sebastian (dir.), *Unarten: Kleist und das Gesetz der Gattung*, Bielefeld, transcript Verlag, 2019, p. 355-370.

61 STEPHENS, Anthony, « 'Menschen | mit Tieren die Natur gewechselt'. Zur Funktionsweise der Tierbilder bei Heinrich von Kleist », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, vol. 36, 1992, p. 115-142.

62 Roland Borgards explique ainsi la distinction entre animaux diégétiques et animaux non-diégétiques : « Les animaux peuvent donc apparaître dans les textes littéraires de deux manières très différentes, en référence à la terminologie narratologique : en tant qu'animaux 'diégétiques' et en tant qu'animaux 'non-diégétiques' ou 'sémiotiques' [...]. Les animaux diégétiques sont donc des animaux qui ont leur place en tant qu'êtres vivants dans un 'univers diégétique' ; les animaux non-diégétiques sont en revanche des animaux qui ne se trouvent pas en tant qu'êtres vivants dans le monde diégétique. Le loup du conte *Le Petit Chaperon rouge* est un personnage animal du monde des contes de fées ; c'est un animal diégétique. Le nom 'Wolf' dans *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* n'est pas un animal du monde des contes ; c'est un animal non-diégétique ou sémiotique ». Citation originale : « Tiere können in literarischen Texten also auf zwei sehr verschiedene Weisen vorkommen, in Anlehnung an eine narratologische Begrifflichkeit: als 'diegetische' und als 'non-diegetische' bzw. 'semiotische' Tiere. [...] Diegetische Tiere sind also Tiere, die als Lebewesen in einem 'diegetischen Universum' (ebd.) ihren Platz haben; non-diegetische Tiere sind hingegen Tiere, die nicht als Lebewesen in der diegetischen Welt zu finden sind. Der Märchenwolf in *Rothkäppchen* ist eine Tiergestalt der Märchenwelt; er ist ein diegetisches Tier. Der Namenswolf im *Verbrecher aus verlorener Ehre* ist keine Tiergestalt der erzählten Welt; er ist ein non-diegetisches bzw. semiotisches Tier ». (BORGARDS, Roland, « Tiere und Literatur », dans : *TKH*, p. 226). Les emprunts de la dramaturgie à la narratologie permettent d'une part de ne pas rendre plus complexe la terminologie, et d'autre part de souligner les ressemblances mais aussi les différences qui existent entre les genres narratif et dramatique, notamment parce que ces derniers s'occupent du même type de contenu : des histoires (ou diégèses). Il y a donc une diégèse dès lors qu'il existe un univers diégétique dans lequel quelque chose est raconté : le terme peut donc s'étendre aux poèmes, aux pièces de théâtre, mais aussi aux films et à la musique. Pour Gérard Genette, la narratologie repose sur l'étude de l'articulation entre une histoire (l'histoire que l'on veut raconter), une narration (l'acte de raconter) et un récit (le texte). La dramaturgie serait par analogie l'étude de l'articulation entre une action (l'histoire que l'on veut montrer), une présentation (l'acte de montrer) et un drame (cf. SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983 ; PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Ed. Sociales, 1987 ; SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Lausanne, L'Aire, 1981 ; SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, vol. 22, 2001).

Introduction

humains et d'animaux-animaux. La renégociation de cette frontière entre l'humain et l'animal apparaît comme emblématique du « moment 1800 ». En tant que figures hybrides oscillant constamment entre humanité et animalité, les Amazones sont fréquemment comparées à des créatures mi-humaines mi-animales issues de la mythologie comme le sphinx ou la centauresse. Le loup et le lion apparaissent aussi régulièrement dans des métaphores, soulignant ainsi certains traits de caractère des personnages. La métaphore de la chasse, pratique liée à un discours anthropologique très présent à l'époque, est filée dans toute la pièce et révèle que le chien mais aussi le cheval sont des animaux qui jouent un rôle particulier. Le bestiaire de *Penthésilée* met alors en scène les animaux au centre des débats du « moment 1800 », mais aussi des animaux plus exotiques comme les éléphants. Par ce bestiaire, la tragédie révèle un rapport étroit aux légendes et aux mythes germaniques, ainsi qu'à la culture populaire, notamment à travers le rôle qu'y joue le cheval, animal très présent dans le discours anatomique et philosophique du « moment 1800 ». Ce dernier, ainsi que la relation entre humanité et animalité, comme le montre Marc-André Wagner⁶³, sont en effet au centre du folklore de l'espace germanique et des mythes, et cette thématique permettra donc d'interroger plus spécifiquement la construction culturelle du rapport entre animalité et humanité dans le cadre de l'aire germanophone, au cœur de la *Sattelzeit* et du « pacte centaurique »⁶⁴. Dans *Penthésilée*, la notion d'animalité passe également par l'inversion constante entre les sexes, qui représente une autre forme d'hybridité : la féminité et la beauté de la reine des Amazones sont sans cesse louées, mais elle possède aussi des caractéristiques qui peuvent être interprétées comme masculines. Elle est associée au chasseur, et Achille au gibier. Dans la scène finale, elle se métamorphose en chienne entourée de sa meute et dévore le héros grec. Son désir se transforme en pulsion de dévoration et l'animalité de l'Amazone est associée à la manière dont s'exprime sa sexualité, mais aussi à la folie et à la perte de contrôle. La figure de l'Amazone révèle en outre que le sujet humain est chez Kleist une

63 WAGNER, Marc-André, *Le cheval dans les croyances germaniques : paganisme, christianisme et traditions*, Paris, Honoré Champion, 1974.

64 Le cheval a déjà été beaucoup étudié en tant que symbole littéraire (RÖSCH, Gertrud Maria, « Pferd », dans : BUTZER, Günter, JACOB, Joachim (dir.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2008, p. 274-275). Dans le cadre du conte ou de l'emblématique des XVI^e et XVII^e siècles, il révèle un rapport particulier entre chevalier et monture, qui se rapproche alors de celui entre le seigneur et ses sujets (ACKERMANN-ARLT, Beate, *Das Pferd und seine epische Funktion im mittelhochdeutschen 'Prosa-Lancelot'*, Berlin, De Gruyter, 1990). Il devient un objet d'étude à part entière, à la fois dans de domaine de l'imaginaire, mais aussi dans celui des pratiques, avec le germaniste Éric Leroy du Cardonnoy (LEROY DU CARDONNOY, Éric, *Les chevaux : de l'imaginaire universel aux enjeux prospectifs pour les territoires*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2017. Voir aussi le carnet Hypothèses « Imaginaire du cheval. De l'Antiquité à nos jours », que le chercheur dirige).

Introduction

construction fragile, le dramaturge mettant l'accent sur le groupe et l'aspect collectif. Cette idée est appuyée par le rôle de certains procédés théâtraux comme la téichoscopie⁶⁵, lors du meurtre d'Achille par exemple, qui met particulièrement en valeur ce phénomène de formation de meute. Ainsi la tragédie nous semble-t-elle emblématique du « moment 1800 » : à travers les procédés de mythologisation, de métaphorisation et d'hybridation, elle devient l'écho des discours anthropologiques qui véhiculent l'association entre les figures de l'altérité, de l'animal et de la femme.

Pourtant, bien qu'emblématique du « moment 1800 », *Penthésilée* se construit aussi en opposition par rapport aux discours anthropologiques de son époque, et présente une vision de l'animalité en décalage avec ces derniers. C'est d'ailleurs l'animalité de *Penthésilée* qui a choqué les contemporains de Kleist. Ces derniers pointent du doigt le rôle des animaux dans leur réception de la pièce : les animaux et l'animalité sont également présents dans le discours sur *Penthésilée*. Nous proposons donc d'intégrer au corpus de cette thèse le discours sur *Penthésilée* et sa réception par ses contemporains, telle qu'elle apparaît chez les critiques et détracteurs de la pièce, notamment Johann Wolfgang von Goethe, ainsi que les épigrammes en lien avec *Penthésilée* que Kleist a rédigées pour se défendre ou se moquer de l'accueil réservé à sa tragédie, à savoir « Komödienzettel », « Dedikation der Penthesilea », « Der Theater-Bearbeiter der Penthesilea », « Archäologischer Einwand », « Rechtfertigung » et « Robert Guiskard, Herzog der Normänner ». La spécificité de la tragédie nous semble donc être qu'elle apparaît comme symptomatique de ce qu'il se passe lors du moment 1800 quant à la question de l'animal et de l'animalité, mais qu'elle se construit en même temps parfois en décalage par rapport aux discours anthropologiques de l'époque, ce qui justifie que l'on prenne en compte les textes qui gravitent autour d'elle, puisque ces derniers apportent un certain éclairage sur la question de l'animalité dans la pièce. Nous supposons que *Penthésilée* et les textes qui l'accompagnent se font l'écho de très nombreux enjeux du « moment 1800 », et qu'une étude approfondie et exhaustive de ces textes pourra en souligner toutes les richesses.

Ainsi le corpus total de cette thèse se constitue-t-il de quatre discours anthropologiques (le sujet, l'Amazone, le cannibalisme et la chasse), relevant d'un « très grand corpus » et

65 La téichoscopie ou « point de vue du mur » est une technique théâtrale dans laquelle les acteurs observent des événements qui se passent en dehors de la scène et les décrivent simultanément – au contraire du récit de messager qui permet de raconter des événements du passé.

Introduction

permettant de mieux comprendre comment les notions d'animal et d'animalité étaient pensées autour de 1800, du texte de la tragédie *Penthesilée* de Heinrich von Kleist, ainsi que des textes qui gravitent autour de la pièce, à savoir le discours sur la tragédie et sa réception par ses contemporains, dont Kleist lui-même.

0.4. Les approches par les études animales en sciences humaines

0.4.1. Des *animal studies* aux études animales : une méthode en construction

« Une fois que vous aurez commencé à vous intéresser aux animaux, vous en trouverez partout, tout simplement parce qu'ils se trouvent effectivement partout ⁶⁶ ».
(Roland Borgards)

Le « moment 1800 » marque un tournant décisif qui porte déjà en lui les prémices d'études qui sont menées aujourd'hui, d'abord dans le monde anglophone⁶⁷, les *animal studies*, ou études animales⁶⁸, dans lesquelles ce travail compte s'intégrer. Ce champ de

66 BORGARDS, Roland (dir.), *TKH*, p. 4. Citation originale : « Wer einmal angefangen hat, sich für die Tiere zu interessieren, der findet sie überall, und dies schlicht deshalb, weil sie tatsächlich überall vorkommen ».

67 Dans *Introduction aux études animales*, l'angliciste Émilie Dardenne, seule chercheuse francophone à avoir publié un ouvrage théorique sur les études animales au sens large, revient sur la tradition philosophique qui, dans les pays anglophones, a nourri la recherche universitaire sur la question de l'animal. Pour la chercheuse, deux raisons majeures expliquent l'émergence et le développement des études animales dans cette aire géographique. D'une part, d'après elle, le mouvement militant défendant la cause animale a pris racine plus facilement dans les pays anglophones, car ces derniers connaissent depuis longtemps une critique systémique de l'exploitation animale et sont plus familiers d'un discours radical en faveur de la condition animale. D'autre part, sur le plan universitaire, l'articulation entre engagement en faveur des animaux et recherche académique n'est pas bien vue en Europe et en France, alors qu'elle ne pose pas problème aux anglophones. Il est donc plus facile de défendre l'approche des études animales aux États-Unis, où le « tournant non humain » de la recherche est mieux accepté qu'en France. De plus, les *studies* correspondent à un type d'approche qui transgresse quelque peu la culture universitaire française. Cf. DARDENNE, Émilie, *Introduction aux études animales*, Paris, Presses universitaires de France, 2020, p. 14.

68 Dans la recherche française, si l'on avait tendance au départ à parler d'*animal studies*, en gardant l'appellation anglophone, il apparaît que depuis quelques années, les auteurs ont plutôt tendance à parler d'études animales, comme Émilie Dardenne ou Aurélie Choné, ce qui pourrait révéler une volonté de

Introduction

recherche récent tente de comprendre la place qu'occupent les animaux dans les sociétés humaines. En tant que *studies*⁶⁹, comme l'explique le sociologue et spécialiste de l'animal Jérôme Michalon, elles « balisent et délimitent un domaine d'expertise pour lequel elles s'estiment les plus compétentes, tendant vers le développement d'une spécialisation autour de cet objet⁷⁰ ». On peut trouver différentes manières de nommer ces études qui s'intéressent aux animaux de manière interdisciplinaire, correspondant à différents axes : *animal studies*, *human-animal studies*, *critical animal studies*, *cultural animal studies*... des termes que définit Roland Borgards dans l'introduction du manuel *Tiere – Kulturwissenschaftliches Handbuch* :

Dans leur acception la plus large, les *animal studies* se considèrent comme un carrefour de toutes les disciplines qui traitent des animaux. Aux côtés de la zoologie, on trouve la sociologie, la philosophie, la géographie, l'économie, le droit, les études culturelles, la littérature, les études visuelles, le cinéma et le théâtre. Dans une définition un peu plus étroite, les « *human-animal studies* » présupposent que ce n'est jamais l'animal en soi qui peut être étudié, mais seulement sa relation avec les êtres humains [...]. Ce faisant, on reconnaît l'impossibilité de contourner l'anthropocentrisme épistémologique, c'est-à-dire le contexte épistémologique selon lequel toute étude des animaux est nécessairement toujours soumise au point de vue des êtres humains qui mènent cette étude.

s'impliquer et de s'appropriier ce domaine de recherche (d'autres chercheurs pensent également que démocratiser l'utilisation de l'expression française permettra à terme de contrer les préjugés négatifs sur ce champ de recherche auquel on éprouve encore des difficultés à conférer une légitimité scientifique en France). En Allemagne, c'est l'appellation « *Animal Studies* » (ou « *AS* ») qui domine, peut-être car on a moins tendance à traduire les concepts anglo-saxons outre-Rhin. Dans cette thèse, nous utiliserons l'appellation « études animales », afin de ne pas alourdir le texte en mélangeant de trop nombreuses langues, mais nous considérons qu'elle est synonyme de « *animal studies* ». Lorsqu'un auteur français a recours à l'appellation « *animal studies* », nous garderons la formulation anglaise. Pour ce qui est du terme « *studies* » employé seul, il nous semble que le traduire par « études » pourrait apporter de la confusion au texte, et nous décidons de garder le terme anglo-saxon. Enfin, pour ce qui est des cousines théoriques des études animales, comme les études culturelles, les études de genre ou les études postcoloniales, nous suivrons la même règle que pour les études animales.

69 Comme l'explique Jérôme Michalon, en s'appuyant sur les travaux de l'historien Stéphane Van Damme à propos des études culturelles, c'est une véritable gageure de s'engager dans la généalogie de mouvements étiquetés *studies* tant leurs ramifications sont multiples et leurs origines difficiles à saisir d'un point de vue purement historiographique. De plus, en ce qu'elles n'entrent pas dans les cases des disciplines traditionnelles, il est moins aisé d'appliquer des théories et concepts classiques d'historiographie ou d'épistémologie. Pour Jérôme Michalon, c'est également la question de la délimitation de l'objet, dont il faudrait établir la filiation, qui est également problématique, le risque étant d'appréhender l'histoire de ces mouvements à partir de la forme qu'ils peuvent avoir aujourd'hui, une forme qui serait perçue, sous l'effet de l'analyse, comme stabilisée, finalisée. Enfin, les généalogies de ces mouvements peuvent être perçues comme des tentatives d'imposer une orientation particulière ou réductionniste.

70 MICHALON, Jérôme, « Les *Animal Studies* peuvent-elles nous aider à penser l'émergence des épistémès réparatrices ? », dans : *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 11, n° 3, 2017, p. 321-349.

Introduction

Cependant, la prétention d'un anthropocentrisme ontologique est toujours rejetée, c'est-à-dire l'affirmation pragmatique selon laquelle les animaux n'existent que pour servir aux êtres humains. Les « *critical animal studies* », qui cultivent une proximité programmatique avec le mouvement de protection des animaux, se dirigent contre cet anthropocentrisme ontologique avec un regard critique sur la société [...]. Enfin, les « *cultural animal studies* » peuvent être considérées comme un axe distinct du vaste domaine de recherche que sont les *animal studies*⁷¹.

Les études animales et leurs différentes approches vont donc de pair avec l'intensification de l'attention que l'on porte aux animaux et une remise en cause de l'anthropocentrisme ainsi que de la différence anthropologique⁷². Comme l'écrit Émilie Dardenne, en mêlant différentes approches et en multipliant ces approches (politiques, épistémologiques, culturelles, éthiques, juridiques), les études animales trouvent leur unité dans la description des formes d'utilisation ou de représentation des animaux, ou, au niveau critique, dans la remise en cause de ces utilisations et représentations⁷³. En interrogeant leur existence, dans le monde humain et la culture humaine, en nommant ce champ d'étude, en lui donnant une existence scientifique, et

71 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 3-4. Citation originale : « In ihrer weitesten Fassung verstehen sich die Animal Studies als ein Kreuzungspunkt aller Disziplinen, die sich überhaupt mit den Tieren auseinandersetzen. Neben der Zoologie stehen hier die Soziologie, die Philosophie, die Geographie, die Ökonomie sowie die Rechts-, Kultur-, Literatur-, Bild-, Film- und Theaterwissenschaften. In einer etwas engeren Fassung gehen die ›Human-Animal Studies‹ von der Voraussetzung aus, dass sich nie das Tier selbst, sondern immer nur sein Verhältnis zum Menschen untersuchen lässt [...]. Anerkannt wird damit die Unumgehbarkeit eines epistemologischen Anthropozentrismus, d. h. der erkenntnistheoretische Umstand, dass jede Erforschung der Tiere notwendiger Weise immer von den untersuchenden Menschen her perspektiviert wird. Zurückgewiesen wird damit aber immer noch die Anmaßung eines ontologischen Anthropozentrismus, d.h. die pragmatische Behauptung, dass die Tiere nur um der Menschen willen existieren. Gegen diesen ontologischen Anthropozentrismus richten sich in einer gesellschaftskritischen Weise die ›Critical Animal Studies‹, die eine programmatische Nähe zur Tierschutzbewegung pflegen [...]. Die ›Cultural Animal Studies‹ schließlich sind als eine eigene Schwerpunktsetzung im weiten Forschungsfeld der Tierstudien zu verstehen ».

72 La différence anthropologique apparaît comme une présupposition dans les sciences de la nature, mais aussi dans les sciences humaines. Il s'agit d'une différence catégorique mais également de valeur : l'homme a quelque chose qui manque aux animaux. Cependant, depuis quelques décennies, depuis le tournant animal, et notamment au sein des études animales, cette idée de différence anthropologique est remise en question. Roland Borgards cite plusieurs domaines concernés, d'abord celui de la zoologie (l'anthropologie évolutionniste prouve que tout ce dont les humains sont capables appartient à leur existence animale, les humains ne seraient que des animaux dans le contexte d'une évolution), le domaine de l'éthique et de la protection animale (les recherches récentes montrent que les animaux souffrent tout autant que les êtres humains, et la question des émotions et de l'empathie est largement abordée – cf. Jeremy Bentham, *Can they suffer?*), celui de la théorie culturelle (« *Kulturtheorie* ») (la hiérarchie entre l'être humain et l'animal apparaît comme un produit de processus culturels et politiques, ce que souligne Agamben avec son concept de machine anthropologique), et enfin le nouveau matérialisme – avec la théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour et celle des espèces compagnes de Donna Haraway ; si l'on considère les animaux comme acteurs ou comme compagnons, ils ne sont plus de simples objets reposant sur l'être humain, mais des êtres autonomes dotés de pouvoir d'action ; l'être humain serait alors comme un acteur parmi les acteurs, un compagnon parmi les compagnons.

73 DARDENNE, Émilie, *op. cit.*, p. 15-16.

Introduction

en définissant un cadre pour l'analyse des relations que l'être humain entretient avec les animaux, les études animales font émerger et rendent visibles ces relations et remettent en cause l'existence d'une différence anthropologique⁷⁴. Si les études animales revendiquent leur interdisciplinarité, pour autant, nous observons que ce sont les disciplines des sciences humaines qui s'intéressent le plus à la question de l'animal. Les disciplines des sciences naturelles et plus particulièrement celles qui étudient traditionnellement les animaux (zoologie, éthologie, primatologie) sont assez peu présentes au sein des études animales.

Dans l'avant-propos et l'introduction de l'ouvrage *Tiere – Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Roland Borgards analyse la manière dont les études animales se sont développées au fil du temps et le rôle qu'y jouent les sciences humaines⁷⁵. Le chercheur montre que les études animales se constituent surtout d'abord dans l'ère anglophone, puis dans le monde germanophone, avec des journaux (*Tierstudien*, *Animal Studies Journal* depuis 2012 ; *Humanimalia. a journal of human / animal interface studies*, *TIEREthik. Zeitschrift zur Mensch-Tier-Beziehung* depuis 2009 ; *Journal for Critical Animal Studies* depuis 2003), des anthologies (Borgards / Kling / Köhring 2015⁷⁶; Armstrong 2008⁷⁷ ; Wolf 2008⁷⁸ ; Kalof / Fitzgerald 2007⁷⁹ ; Perler / Wild 2005⁸⁰), des introductions (Spannring 2015⁸¹ ; Waldau 2013⁸² ; Taylor 2013⁸³ ; DeMello 2012⁸⁴), des manuels ou guides (Marvin / McHugh 2014⁸⁵ ;

74 *Ibid.*

75 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 1-5. Sur la place de la question animale dans les universités allemandes, se référer à l'article suivant : KELLER, Helen, « Les 'Human-Animal Studies' dans le champ universitaire allemand : développement, *statu quo* et perspectives », dans : *Allemagne d'aujourd'hui*, vol. 230, n° 4, 2019, p. 86-93.

76 BORGARDS, Roland, KLING, Alexander, KÖHRING, Esther (dir.), *Texte zur Tiertheorie*, Stuttgart, Reclam, 2015.

77 ARMSTRONG, Susan J., BOTZLER, Richard G. (dir.), *The animal ethics reader*, Londres, Taylor & Francis, 2008.

78 WOLF, Ursula (dir.), *Texte zur Tierethik*, Stuttgart, Reclam, 2008.

79 KALOF, Linda, FITZGERALD, Amy, *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, Oxford, Berg, 2007.

80 PERLER, Dominik, WILD, Markus (dir.), *Der Geist der Tiere. Philosophische Texte zu einer aktuellen Diskussion*, Francfort, Suhrkamp, 2005.

81 SPANNRING, Reingard, SCHACHINGER, Karin, KOMPATSCHER, Gabriela, BOUCABEILLE, Alejandro (dir.), *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*, Bielefeld, transcript, 2015.

82 WALDAU, Paul, *Animal Studies. An Introduction*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2013.

83 TAYLOR, Nik, *Humans, Animals, and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Lantern Books, 2013.

84 DEMELLO, Margo, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Columbia University Press, 2012.

85 MARVIN, Garry, MCHUGH, Susan (dir.), *The Routledge Handbook of Human-Animal Studies*, Londres, Routledge, 2014.

Introduction

Gross / Vallely 2012⁸⁶), des recueils de textes (par exemple Kalof 2007⁸⁷ ; Bühler / Rieger 2006⁸⁸) et des dictionnaires ou encyclopédies (Ferrari / Petrus 2015⁸⁹ ; Toepfer 2011⁹⁰ ; Bekoff 2010⁹¹). Des réseaux voient également le jour, comme le « British Animal Studies Network », l'« Australasian Animal Studies Association » ou « Minding Animals ». À partir de 2010, on observe l'émergence de réseaux dans le monde germanophone également : « Bündnis Mensch Tier » (Munich / Berlin, depuis 2009), « Messerli Forschungsinstitut » (Vienne, depuis 2010), « Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies » (Berlin, depuis 2010), « Group for Society and Animal Studies » (Hamburg, depuis 2010), « Nachwuchsforschernetzwerk Cultural and Literary Animal Studies » (Wurtzbourg, depuis 2011), « Animals and History » (depuis 2011), ou encore « Tier – Mensch – Gesellschaft » (Kassel, depuis 2014)⁹². En France, le nombre de réseaux n'est pas aussi important, mais on peut noter la création du programme de recherche « Animots » en 2010, dirigé par Anne Simon, avec lequel émerge la zoopoétique française. C'est donc surtout dans les sciences humaines que se développent les études animales.

Pour Jérôme Michalon, c'est un philosophe qui a exercé l'influence la plus importante sur les études animales, Peter Singer, à travers son ouvrage *Animal Liberation* (1975), qui confère à l'étude des relations entre les êtres humains et les animaux une problématisation politique se traduisant par la naissance de mouvements de libération animale⁹³. Ainsi, pour le chercheur, le développement des études animales serait associé à celui de l'éthique animale, au mouvement des droits des animaux, et à la manière dont le sort des animaux devient un objet de préoccupation de plus en plus partagée dans les sociétés occidentales⁹⁴. Le sociologue décrit le passage d'une posture anthropocentrée à une posture zoocentrée puis zoocentrique⁹⁵, suivant plusieurs étapes et poursuivant un processus de subjectivation progressive des

86 GROSS, Aaron, VALLELY, Anne (dir.), *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies*, New York, Columbia University Press, 2012.

87 KALOF, Linda, RESL, Brigitte, BOEHRER, Bruce, SENIOR, Matthew, KETE, Kathleen, MALAMUD, Randy (dir.), *A Cultural History of Animals*, 6 vol., Oxford, Berg, 2007.

88 BÜHLER, Benjamin, RIEGER, Stefan, *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, Francfort, Suhrkamp, 2006.

89 FERRARI, Arianna, PETRUS, Klaus (dir.), *Lexikon der Mensch / Tier-Beziehungen*, Bielefeld, transcript, 2015.

90 TOEPFER, Georg, *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*, 3 vol., Stuttgart, Metzler, 2011.

91 BEKOFF, Marc, *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, 2^e édition, 2 vol., Santa Barbara, Greenwood Press, 2010.

92 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 4.

93 MICHALON, Jérôme, *op. cit.*

94 *Ibid.*

95 Le zoocentrisme désigne une manière de penser les relations entre les êtres humains et les animaux à travers le prisme des intérêts et le point de vue de ces derniers.

Introduction

animaux⁹⁶. Pour lui, ce processus aboutirait à une rencontre entre le domaine scientifique et celui de l'activisme :

Les questions politiques et morales rencontrent alors des enjeux scientifiques, où les scientifiques eux-mêmes s'impliquent au nom de leurs connaissances – et par leurs connaissances – en faveur d'une réévaluation des rapports entre humains et animaux, où ambitions normatives et dimensions épistémiques se confondent et s'alimentent mutuellement⁹⁷.

Les études animales seraient alors vectrices de savoir, mais aussi d'engagement pour la cause animale.

Les historiens qui se sont intéressés aux origines des mouvements de protection animale⁹⁸ ont d'ailleurs décrit le rôle occupé par les sciences et les scientifiques dans ces mouvements : comme l'écrit Jérôme Michalon, jusqu'au XIX^e siècle, sciences et cause animale entretiennent une relation ambivalente, puisque les sciences sont à la fois ce qui doit être critiqué et ce qui donne également du poids aux revendications pro-animaux⁹⁹. Pour le sociologue, l'apparition des études animales peut donner l'impression que l'une des formes contemporaines de mobilisations pro-animales consiste en une mobilisation des universitaires et des militants, tous ensemble regroupés autour de l'objectif de faire avancer la condition animale, par la production de savoirs notamment¹⁰⁰. Les études animales pourraient donc se présenter comme une configuration historiquement nouvelle, où l'on se mobiliserait conjointement pour les animaux et pour la production de savoirs. C'est à ce titre que les études animales semblent être un objet particulièrement pertinent pour comprendre les reconfigurations récentes des rapports aux animaux et des rapports aux sciences. Pour le chercheur,

les *AS* [*animal studies*] ne sont pas le fruit d'une importation de la cause animale dans la recherche scientifique et le monde académique, mais bel et bien le

96 Voici le détail des étapes mentionnées par le sociologue :

- « – une étape d'objectivation (“nos objets sont des objets scientifiquement légitimes”) ;
- une étape réparatrice (“nos objets ont été oubliés, négligés, occultés, il faut les rapatrier dans la description de la réalité”) ;
- une étape critique (“il faut désigner qui a participé de l'occultation de nos objets”) ;
- une étape perspectiviste (“il faut se placer du point de vue de nos objets”) ;
- une étape subjectiviste (“nos objets ne sont pas des objets, ce sont des sujets”) ». MICHALON, *op. cit.*

97 *Ibid.*

98 Jérôme Michalon mentionne notamment Maurice Agulhon (1981), Valentin Pelosse (1981, 1982) et Éric Baratay (2003).

99 MICHALON, Jérôme, *op. cit.*

100 *Ibid.*

Introduction

développement d'une nouvelle manière d'envisager nos rapports aux animaux, à la fois d'un point de vue scientifique et politique : conjointement à l'affirmation d'une articulation nécessaire entre science et militantisme, s'affirme la nécessité d'un recentrage du regard sur les animaux, et seulement eux¹⁰¹.

Ce n'est donc pas uniquement un objet nouveau qui apparaît avec les études animales, mais aussi une manière nouvelle de voir cet objet, en essayant autant que possible d'adopter son point de vue, et en alliant science et militantisme, ce qui conduit également à une redéfinition des disciplines.

En effet, comme l'écrit Jérôme Michalon, les études animales suivent un processus de politisation des sciences et d'épistémisation de la militance, qui se traduit par la création ou le renforcement de liens entre monde militant et monde académique, et l'affirmation que l'entretien de ces liens est non seulement inévitable mais surtout souhaitable¹⁰². Le sociologue fait le lien entre le développement des *studies*, pointant vers le décroisement de ces univers, et ce que David Hess nomme la « modernisation épistémique¹⁰³ », à savoir la perméabilité progressive entre les mondes scientifiques, industriels, politiques et les mouvements sociaux. L'identité des *studies* reposerait tout à la fois sur un principe d'interdisciplinarité et sur l'horizon d'une a-disciplinarité : les *studies* émergent dans un premier temps à travers un appel à toutes les disciplines à collaborer autour d'un même objet, à le construire ensemble, puis, dans un second temps, revendiquent une fusion des disciplines, et s'affirment contre leur existence même. Ce que Jérôme Michalon appelle la « montée en *studies* » ne se traduit alors pas réellement par une pluridisciplinarité accrue, mais par l'arrivée successive de nouvelles disciplines dont chacune définit ce que devrait être l'identité des études animales, tout en maintenant une ouverture de principe à toutes les disciplines. Pour Roland Borgards, c'est le fait que les études animales aillent de pair avec la question d'une redéfinition des disciplines qui fait d'elles une méthode :

on ne peut parler d'études animales ou d'études animales culturelles autonomes que lorsque la focalisation thématique sur les animaux s'accompagne d'une redéfinition des prémisses théoriques, méthodologiques et conceptuelles de la discipline. Car les arguments qui remettent en question l'évidence d'une

101 *Ibid.*

102 *Ibid.*

103 HESS, David J., *Science studies: An advanced introduction*, New York, NYU Press, 1997.

Introduction

différence anthropologique conduisent à une réévaluation non seulement des animaux, mais aussi des humains, ce qui signifie, par conséquent, une révision de son propre positionnement avec ses concepts, termes, méthodes et théories traditionnels¹⁰⁴.

Selon Roland Borgards, c'est parce que les études animales offrent la possibilité d'une nouvelle position théorique permettant d'aller au-delà des dichotomies nature / culture, objet / sujet, qu'elles favorisent l'adoption d'un regard spécifique sur l'animal, mais aussi sur la culture avec la perspective de la théorie de l'animal¹⁰⁵.

Les études animales, auxquelles le présent travail entend contribuer, sont un champ de recherche qui s'intéresse à des thèmes tels que les relations entre les êtres humains et les animaux, ou la façon dont les membres de notre espèce perçoivent ces derniers, et remet en cause la différence anthropologique et l'anthropocentrisme. Les études animales se construisent comme un champ disciplinaire structurant et redéfinissant les disciplines elles-mêmes. Repenser l'animal, c'est aussi repenser l'humain et les sciences humaines. Les deux enjeux principaux des études animales consistent en un agrandissement du domaine de recherche et un remaniement de ses concepts et méthodes. Elles n'en sont qu'à leurs débuts mais leurs contours sont de plus en plus clairs. Plus qu'une mode thématique, les études animales constituent une perspective de recherche en soi qui s'impose progressivement comme un élément essentiel de notre paysage scientifique. Elles ressemblent aux études de genre et aux études postcoloniales, d'une part car elles s'inscrivent également dans des projets plus larges de critique et de changement social, dans une démarche qui allie exigence scientifique et volonté de justice – elles sont en effet souvent associées à un idéal d'émancipation, et les chercheurs et les chercheuses en études animales ont pour la plupart une approche favorable à l'amélioration de la condition animale – d'autre part, en tant que méthode se nourrissant de différentes approches et se fondant sur la question de l'altérité, que

104 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 4. Citation originale : « Von eigenständigen ›Animal Studies‹ oder auch ›Cultural Animal Studies‹ kann erst dort die Rede sein, wo die thematische Hinwendung zu den Tieren mit einer Neufassung der theoretischen, methodischen und begrifflichen Prämissen der eigenen Disziplin einhergeht. Denn die Argumente, mit denen die Eindeutigkeit einer anthropologischen Differenz in Frage gestellt wird, führen zu einer Neubewertung nicht nur der Tiere, sondern zugleich auch der Menschen, und dies heißt, in letzter Konsequenz, zu einer Revision des eigenen Standorts mit seinen herkömmlichen Konzepten, Begriffen, Methoden und Theorien ».

105 *Ibid.*

Introduction

l'on cherchera dans cette thèse à appliquer au « moment 1800 » et à la lecture et à l'interprétation d'un texte de théâtre.

0.4.2. Les études animales littéraires en France et en Allemagne

C'est justement cette question de l'altérité qui est au centre des études littéraires. La littérature apparaît comme le lieu même du contact avec l'altérité, en nous et en dehors de nous. Or, comme l'écrit Aurélie Choné, l'altérité animale est pour l'être humain l'une des premières altérités qui se présentent à lui¹⁰⁶. Les études animales littéraires, qui explorent cette altérité animale, sont une déclinaison des études animales, dans lesquelles elles s'intègrent, et qui cherchent à dépasser le biais anthropocentrique lors de la lecture de textes littéraire¹⁰⁷. Elles serviront d'approche pour cette thèse. Au sein des études littéraires, les animaux sont devenus un objet de recherche à part entière. Les études animales littéraires¹⁰⁸ se penchent sur des textes dans lesquels l'animal joue un rôle central, des œuvres d'auteurs qui traitent l'animal d'une manière particulière, ou d'es auteurs qui ont fait des recherches en sciences ou en zoologie à côté de leur activité littéraire. Elles questionnent le statut de l'animal en littérature et analysent ce que cela signifie pour l'auteur, l'époque, le genre, quand ces éléments sont étudiés à partir du point de vue de l'animal. Aurélie Choné définit ainsi les études animales littéraires :

106 CHONÉ, Aurélie, « Les études littéraires et animales font-elles bon ménage ? Une approche comparée France-Allemagne », dans : CHONÉ, Aurélie, IRIBARREN, Isabel, PELÉ, Marie, REPUSSARD, Catherine, SUEUR, Cédric, *Les études animales sont-elles bonnes à penser ? Repenser les sciences, reconfigurer les disciplines*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 143.

107 Voici les références principales concernant les études animales littéraires : BORGARDS, Roland, « Animal studies », dans : CHONÉ, Aurélie, HAJEK, Isabelle, HAMMAM, Philippe, *Rethinking Nature*, Londres / New York, Routledge, 2017, p. 221-231. BORGARDS, Roland, « Introduction: Cultural and literary animal studies », dans : *Journal of Literary Theory*, 2015, vol. 9, n° 2, p. 155-160. BÜHLER, Benjamin, RIEGER, Stefan, *op. cit.* ; COPELAND, Marion W., « Literary Animal Studies in 2012. Where we are, where we are going », dans : *Anthrozoös* vol. 25, 2012, p. 91-105 ; MCKAY, Robert, « What kind of Literary Animal Studies do we want, or need? », dans : *Modern Fiction Studies* vol. 60, n° 3, 2014, p. 636-644 ; VOGL, Joseph, « Poetologie des Wissens », dans : MAYE, Harun, SCHOLZ, Leander (dir.), *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Munich, Fink, 2011, p. 49-71 ; WALDAU, Paul, *op. cit.* ; WOLFE, Cary, « Animal Studies. Disciplinarity, and the (Post) Humanities », dans : WOLFE, Cary, *What Is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 99-126 ; CHONÉ, Aurélie, REPUSSARD, Catherine (dir.), *Des animaux et des hommes, Von Tieren und Menschen, Recherches germaniques*, vol. HS 10, 2015 ; CHONÉ, Aurélie, REPUSSARD, Catherine (dir.), *Le biais anthropomorphique à la lumière des études animales littéraires et culturelles, Recherches germaniques*, vol. 50, 2020.

108 L'introduction suivante offre une ouverture théorique sur les CLAS : BORGARDS, Roland, « Introduction: Cultural and literary animal studies », dans : *Journal of Literary Theory*, 2015, vol. 9, n° 2, p. 155-160.

Introduction

Depuis les années 2000, les études animales littéraires répondent à la nécessité de repenser les relations homme-animal dans le domaine des études littéraires, en cherchant à mettre en lumière les constellations complexes au sein desquelles sont négociées ces deux catégories : les animaux ne sont plus considérés uniquement comme des motifs littéraires, mais aussi comme des signes permettant de lire les éléments constitutifs de notre culture¹⁰⁹.

Le but des études animales littéraires est de montrer en quoi les textes littéraires peuvent être considérés comme des supports de représentations animales dans leur contexte historique. Elles cherchent notamment à répondre aux questions suivantes : Quels liens allégoriques les images d'animaux forment-elles entre elles ? Comment les images d'animaux interagissent-elles avec l'espace pictural plus large des textes ? Comment les images d'animaux se rattachent-elles à des modèles spécifiques à l'époque et au genre ? Comment les images d'animaux se rattachent-elles au développement de l'histoire littéraire ? Comment les images animales reflètent-elles des débats extra-littéraires, notamment anthropologiques ? Il ne s'agit donc pas tant de pointer du doigt la nouveauté des idées que leur impact concret dans la recherche actuelle.

Dans son article « Les études littéraires et animales font-elles bon ménage ? Une approche comparée France-Allemagne », Aurélie Choné se demande si les études animales font meilleur ménage en France ou en Allemagne et pour quelles raisons. En s'appuyant sur ce travail, nous nous proposons de voir en quoi il est intéressant, avec un regard français de l'extérieur, d'étudier de animaux présents dans des textes allemands. Selon Aurélie Choné, deux contextes ont conduit à un développement différent des études animales littéraires en France et en Allemagne et au fait qu'elles aient pris des trajectoires différentes. D'une part, le contexte socio-politique : l'Allemagne est souvent associée au respect de la nature dans l'imaginaire collectif français¹¹⁰. La chercheuse mentionne une situation paradoxale en Allemagne, reposant sur la coexistence d'une violence extrême envers les animaux et d'un mouvement animaliste et végétarien historiquement ancien et socialement ancré¹¹¹. En Allemagne existe en effet une longue tradition qui accorde à la nature, en particulier à la forêt, une place tout à fait essentielle car constitutive de l'identité et de la mythologie germanique.

109 CHONÉ, Aurélie, *op. cit.*, p. 129.

110 *Ibid.*

111 *Ibid.*, p. 130.

Introduction

La place de cette tradition culmine autour de 1800 avec le romantisme et la naissance de l'intérêt pour le végétarisme¹¹². D'autre part, le contexte culturel, intellectuel et institutionnel révèle que la culture allemande, telle qu'elle s'est forgée à l'Ouest pendant la division de l'Allemagne, est fortement marquée par l'influence anglo-saxonne depuis les années 1950-60. En Grande-Bretagne, les *cultural studies* émergent dès les années 1960, mises en relation avec la French Theory (Derrida, Deleuze, Foucault)¹¹³. Les *Kulturwissenschaften* naissent en Allemagne à partir des années 1990 sous l'influence anglo-américaine, en France les études culturelles n'apparaissent que dans les années 2000¹¹⁴. Pour Aurélie Choné, « ces différences culturelles et institutionnelles expliquent que les études animales littéraires se soient développées dans des directions différentes en France et en Allemagne¹¹⁵ ».

En Allemagne, d'après Aurélie Choné, les études animales littéraires sont très marquées par les *cultural studies*, comme le suggère le nom du réseau CLAS, *Cultural and literary animal studies*, à Wurtzbourg, fondé par Roland Borgards en 2011¹¹⁶. Ce réseau mène des recherches qui tentent de pointer différents types de domination, de prendre conscience des hiérarchies implicites, de relire les textes littéraires à l'aune de concepts comme le « devenir animal » (Deleuze), la « capacité d'agir » (Butler) ou les « collectifs d'humains et de non-humains » (Latour), et d'étudier les interactions entre textes littéraires et savoirs scientifiques¹¹⁷. La chercheuse explique qu'en France, la recherche littéraire sur les relations être humain / animal est nettement moins influencée par les études culturelles, mais il existe une longue tradition métaphysique et littéraire en France concernant le monde des animaux et les relations être humain / animal, avec la théorie de l'homme-machine de La Mettrie, celle de l'animal-machine de Descartes par exemple, qui ont donné naissance à des échanges entre Diderot et D'Alembert sur ces sujets avec des intellectuels d'outre-Rhin. L'animal est donc depuis longtemps un sujet d'échange entre la France et l'Allemagne.

Pour Aurélie Choné, bien que les études animales littéraires prennent des directions différentes en France et en Allemagne, elles sont « bonnes à penser » car « la littérature est indissociable d'une expérience de l'altérité¹¹⁸. Elle est le lieu même du contact avec l'altérité,

112 *Ibid.*, p. 131-132.

113 *Ibid.*, p. 134.

114 *Ibid.*, p. 135.

115 *Ibid.*, p. 136.

116 Le sujet de notre thèse a été l'objet de plusieurs présentations lors des colloques de ce réseau de jeunes chercheurs.

117 CHONÉ, Aurélie, *op. cit.*, p. 137.

118 LECERCLE, Jean-Jacques, SHUSTERMAN, Ronald, *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Seuil, 2002 ; HONOLD, Alexander, *Das Fremde verstehen – das Verstehen verfremden : Ethnographie als*

Introduction

en nous et en dehors de nous¹¹⁹ ». C'est également ce que dit le philosophe Jean-Christophe Bailly, pour qui la littérature incarne l'attention à ce qui fait l'autre dans sa différence¹²⁰. Les animaux véhiculent un savoir sur leur époque, et on trouve au centre des études animales littéraires la question de savoir dans quelle mesure la littérature peut rendre compte d'une altérité sans projection ni appropriation, sans parler à la place de l'autre. Selon Aurélie Choné, la littérature est liée à une expérience morale transformatrice, elle induit de différentes façons un changement des mentalités et des comportements en suscitant une réflexion ou une prise de conscience, en permettant au lecteur de décentrer son regard, de sortir de son anthropocentrisme ordinaire et d'éprouver la violence faite aux animaux¹²¹.

Les études littéraires seraient alors peut-être les mieux placées pour véhiculer la dimension militante des études animales littéraires, car :

Malgré le positionnement différent de la France et de l'Allemagne par rapport aux *studies*, notamment aux *cultural studies*, et plus spécifiquement aux *animal studies*, malgré une orientation plus littéraire, philosophique et esthétique des études littéraires sur l'animal en France, plus comportementaliste et axée sur les *Kulturwissenschaften* en Allemagne, le message éthique et politique de la littérature reste le même, aussi bien en France qu'en Allemagne¹²².

Enfin, conclut Aurélie Choné, si les études animales et les études littéraires font si bon ménage en France et en Allemagne, c'est parce qu'il existe une intense circulation des savoirs dans ces deux pays :

la réflexion sur les interactions entre homme et animal dans la littérature témoigne d'une riche histoire croisée entre les deux pays, d'un dialogue productif, de connexions constantes et d'une intense circulation des savoirs entre espaces francophone et germanophone d'une part, entre littérature et savoirs, esthétique et zoologie, sciences humaine et sciences du vivant, d'autre part¹²³.

Herausforderung für Literatur- und Kulturwissenschaft, Trans [En ligne], vol. 1, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1997. Consulté le 3 mars 2022. URL : <https://www.inst.at/trans/1Nr/honold.htm>.

119 CHONÉ, Aurélie, *op. cit.*, p. 143.

120 *Ibid.*, p. 145.

121 *Ibid.*, p. 146.

122 *Ibid.*, p. 147.

123 *Ibid.*, p. 147.

Introduction

Aurélie Choné écrit que cette circulation s'articule autour de notions comme *Form / Gestalt* et *Welt*. Par exemple, le concept de « forme animale » exposé par le zoologue suisse Adolf Portmann (1897-1982) a inspiré le philosophe français Maurice Merleau-Ponty ou Jean-Christophe Bailly pour penser la capacité d'expression des animaux¹²⁴. Le concept de *Umwelt* de Jakob von Uexküll a influencé Deleuze, Lacan et Derrida (dont la pensée déconstructiviste deviendra en retour l'une des principales sources théoriques des études animales littéraires). L'on peut également citer l'influence de la *Métamorphose* de Kafka dans le « devenir-animal » de Deleuze et Guattari¹²⁵. Nous voyons donc qu'il existe des exemples de circulation des savoirs entre la France et l'Allemagne montrant à quel point les échanges intellectuels franco-allemands peuvent être féconds dans le domaine des études animales littéraires.

Roland Borgards, à l'entrée « Tiere und Literatur » du manuel *Tiere : kulturwissenschaftliches Handbuch*, explique en quoi consistent les études animales littéraires et développe leur méthode¹²⁶. Pour le chercheur, les animaux littéraires sont des constructions de mots qui se démarquent des animaux réels, mais la distinction n'est pas forcément claire :

elles [les études animales littéraires] étudient les animaux littéraires d'une manière qui souligne à quel point les questions esthétiques et littéraires s'étendent à la sphère politique (Foucault, Derrida) et matérielle (Latour, Haraway). Il peut y avoir une distinction entre les animaux littéraires et les animaux réels. Mais les *Literary Animal Studies* montrent que cette distinction ne va pas de soi, elle n'est ni triviale, ni naturelle ni simple¹²⁷.

Si cette distinction n'est pas évidente, c'est notamment parce que dans chaque animal littéraire, l'animal réel joue un rôle essentiel, et inversement. L'objectif premier des études animales littéraires est justement de révéler ces interrelations. D'après Roland Borgards, les animaux peuvent être diégétiques ou non-diégétiques¹²⁸, réalistes ou fantastiques – des

124 *Ibid.*, p. 148.

125 *Ibid.*, p. 149.

126 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 225.

127 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 226. Citation originale : « sie erforschen die literarischen Tiere auf eine Weise, in der erkennbar wird, wie tief die Fragen des Ästhetischen bzw. Literarischen in die Sphäre des Politischen (Foucault, Derrida) und Materiellen (Latour, Haraway) hineinreichen. Es mag eine Unterscheidung zwischen literarischen und realen Tieren geben. Doch die *Literary Animal Studies* zeigen, dass diese Unterscheidung nicht selbstverständlich, nicht trivial, nicht natürlich und nicht einfach ist ».

128 Cf. note de bas de page n° 62.

Introduction

animaux littéraires qui se comportent comme des animaux réels ou non. Mais là encore, la démarcation n'est pas toujours évidente :

Un animal n'est pas fantastique ou réaliste ; il *apparaît* plutôt comme un être fantastique ou réaliste. Ce qui importe, ce n'est pas seulement la manière dont on raconte, mais surtout la relation qui est instaurée entre le monde dans lequel on raconte et le monde qu'on raconte¹²⁹.

Non seulement les mondes dans lesquels les histoires sont racontées peuvent suivre des règles très différentes, mais en plus, ce monde n'est en aucun cas le même à toutes les époques et en tout lieu. D'ailleurs, on attribue des capacités différentes à des animaux à différentes époques et dans différentes cultures (dans l'Antiquité, les hippogriffes ne sont par exemple pas des êtres fantastiques, mais vraisemblables¹³⁰). L'animal fantastique et l'animal réaliste sont donc relatifs et pointent du doigt le lien entre le texte littéraire et son contexte historique et culturel. Selon Roland Borgards, cela se vérifie avec deux espèces particulièrement présentes dans les textes littéraires : le chien et le singe. Pour le chercheur, au regard de ces deux espèces animales, on peut retracer comment la recherche depuis la fin des années 1990 s'est peu à peu détachée de la question de l'animal en tant que motif.

D'après Roland Borgards, le tournant animal se manifeste aussi dans la recherche en littérature. Il se traduit par trois procédés : la contextualisation, l'historicisation et la poétisation¹³¹. Par contextualisation, le chercheur entend qu'un texte littéraire ne peut être vraiment jugé que dans le contexte dans lequel il s'intègre. Avec la contextualisation, un texte devient lisible comme une introduction à une réflexion culturelle sur le rapport entre l'être humain et l'animal, ou à un savoir zoologique :

Il n'existe pas de texte littéraire contenant des animaux qui ne puisse être associé à toute une série de contextes sur les animaux en dehors de la littérature. Le premier enjeu de la recherche littéraire sur les animaux est donc la contextualisation. Sa première règle est la suivante : un texte animalier ne vient jamais seul. [...] Mais tous les contextes n'ont pas la même importance¹³².

129 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 226. Citation originale : « Ein Tier *ist* nicht phantastisch oder realistisch; vielmehr *erscheint* es als ein phantastisches oder als ein realistisches Wesen. Entscheidend dabei ist nicht allein, wie erzählt wird, sondern vor allem, wie das Verhältnis beschaffen ist zwischen der Welt, in der erzählt wird, und der Welt, von der erzählt wird ».

130 *Ibid.*

131 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 228. Citation originale : « Kontextualisieren, Historisieren, Poetisieren ».

132 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 229. Citation originale : « Es gibt keinen literarischen Tier-Text, zu dem sich nicht eine ganze Reihe von außerliterarischen Tier-Kontexten finden ließe. Der erste Grundsatz der

Introduction

Dans un deuxième temps, l'historicisation permet de limiter la contextualisation, en présupposant qu'un texte animalier ne se situe jamais en dehors de son temps. Ainsi, si dans la plupart des cas, il existe d'une part des textes qui ne peuvent être considérés comme un point de référence, il existe d'autre part des textes qui peuvent être historiquement éloignés de l'animal littéraire à analyser, mais qui sont néanmoins à prendre en compte. L'histoire de la zoologie revêt en ce sens une importance particulière pour les études animales littéraires, dans la mesure où sa prise en compte dans l'interprétation assure un moyen d'aller au-delà d'une histoire des motifs purement littéraires. La question de savoir à partir de quand et jusqu'à quand un contexte peut être considéré comme contemporain n'est en rien triviale¹³³. Parfois, dix années d'écart ne sont pas anodines, par exemple avant et après la théorie de l'évolution de Darwin qui instaure une distance bien plus grande que la distance temporelle. Avec l'historicisation, il ne s'agit pas d'identifier des sources qui sont prouvées empiriquement, mais de situer un animal littéraire dans un champ large composé de textes, d'institutions et de pratiques. La question que l'on se pose alors n'est pas « comment est né cet animal littéraire », mais plutôt « où se situe cet animal littéraire ». Quels que soient l'animal, l'époque et le genre littéraire concernés, l'objectif est toujours de déterminer de manière aussi précise que possible la localisation historique de l'animal littéraire en question et, à partir de cela, d'obtenir à la fois une interprétation plus précise du texte littéraire et une description plus précise de la connaissance des animaux qui touche à différentes disciplines. Enfin, si avec la contextualisation et l'historicisation nous avons vu que nous pouvons utiliser le contexte pour mieux comprendre le texte littéraire, la poétisation repose sur le principe inverse, à savoir que l'on peut mieux saisir le contexte à partir du texte littéraire. Le savoir sur l'animal, qui était initialement utilisé comme moyen d'interprétation, devient objet d'interprétation en soi. Tous les animaux dans les textes sont des animaux littéraires et sont des figures du savoir et de réflexion¹³⁴. Les animaux ne sont donc pas littéraires seulement lorsqu'ils apparaissent dans des textes littéraires. Au contraire, comme l'explique Roland Borgards, tous les animaux peuvent être placés sous la perspective littéraire, « un texte contenant des animaux ne se comprend jamais de lui-même¹³⁵ ». Grâce aux procédés de

literaturwissenschaftlichen Tierforschung ist deshalb das Kontextualisieren. Ihre erste Regel lautet: Ein Tiertext kommt nie allein. [...] Doch nicht jeder Kontext hat die gleiche Relevanz. »

133 Pour Joseph Vogl, il ne peut pas y avoir de réponse fixe à cette question : VOGL, Joseph, « Robuste und idiosynkratische Theorie », dans : *KulturPoetik*, vol. 2, 2007, p. 249-258. Roland Borgards parle à ce titre d'« indice historique » (« historischer Index » : *TKH*, p. 229).

134 « Wissensfigur » et « Denkfigur », BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 232 ; BÜHLER, Benjamin, RIEGER, Stefan, *op. cit.*

135 BORGARDS, *TKH*, p. 232. Citation originale : « Ein Tiertext versteht sich nie von selbst ».

Introduction

contextualisation, d'historicisation et de poétisation, les études animales littéraires se penchent donc sur les constellations culturelles dans lesquelles est défini ce qui est désigné comme être humain ou animal dans chaque cas, dans des situations historiques spécifiques, et comment ces pôles sont placés l'un par rapport à l'autre. L'« animal » en soi n'existe pas. Il n'y a que des « animaux au début du XIX^e siècle », des « animaux chez Kleist », etc. Pour les études animales littéraires, les animaux sont alors des signes appartenant à ces constellations spécifiques composées de textes, de concepts et de pratiques.

Pour conclure, nous pouvons, avec Roland Borgards, résumer les trois enjeux principaux des études animales littéraires. Tout d'abord, elles présentent les animaux comme un sujet de l'histoire littéraire. Ensuite, elles questionnent les concepts et oppositions conventionnels, notamment l'opposition entre l'être humain et l'animal, la nature et la culture, le sujet et l'objet. Les textes littéraires peuvent à la fois illustrer ces oppositions et les remettre en question de manière critique. Enfin, les études animales littéraires proposent une révision de leurs propres méthodes dans le cadre des études littéraires. En effet,

si les études animales visent à repenser ce que sont les animaux et la nature de la relation entre les êtres humains et les autres animaux, cela doit également avoir des conséquences sur la détermination conceptuelle de ce que peut être un animal littéraire et sur la détermination méthodologique des procédures au moyen desquelles un animal littéraire peut être étudié¹³⁶.

Les études animales littéraires ne peuvent donc fonctionner sans théorie animale, à partir de laquelle on peut étudier l'animal représenté par les études animalières littéraires, la manière dont la littérature représente l'animal, mais aussi la façon dont les études animales littéraires étudient l'animal représenté¹³⁷.

Les études animales littéraires, qui connaissent une construction différente en France et en Allemagne, appliquent les études animales à la littérature. Elles questionnent le statut de l'animal en littérature, en allant au-delà de son caractère motivique, et analysent ce que cela signifie pour l'auteur, l'époque, le genre, quand ces éléments sont étudiés à partir de l'animal.

136 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 241. Citation originale : « wenn es in den allgemeinen Animal Studies tatsächlich darum geht, neu zu denken, was Tiere sind und wie die Beziehung zwischen Menschen und anderen Tieren beschaffen ist, dann muss dies auch Konsequenzen haben für die konzeptuelle Bestimmung dessen, was ein literarisches Tier sein kann, und für die methodische Bestimmung der Verfahren, mittels derer sich ein literarisches Tier erforschen lässt ».

137 WOLFE, Cary, *op. cit.*

Introduction

Grâce à leur méthode, reposant sur les procédés de contextualisation, d'historicisation et de poétisation, elles permettent de construire un pont entre la recherche en littérature et la recherche en sciences de la nature. Avec Aurélie Choné, nous voyons que « la littérature peut se permettre de dire des choses que les philosophes, tenus au discours rationnel, ne peuvent pas dire¹³⁸ ». Les études animales littéraires ne se limitent pas au domaine de la littérature et apparaissent comme l'une des constitutions de base du monde dans lequel nous vivons. Chaque rencontre entre l'être humain et l'animal est une « zone de contact¹³⁹ » et contient une dimension littéraire ou esthétique. La construction des études animales littéraires souligne l'apport que peut représenter la circulation des savoirs lorsque l'on s'intéresse, avec un décentrement du regard, à la question animale dans la littérature de langue allemande en tant que germaniste en France.

0.4.3. Les études animales et la scène

Les études animales s'appliquent à l'art qu'est la littérature, mais l'on peut se demander dans quelle mesure elles sont transposables à d'autres arts, comme les arts de la scène et le théâtre. La méthode développée par Roland Borgards et Aurélie Choné semble en effet concerner l'esthétique ou la fiction et pouvoir être étendue à d'autres formes artistiques reposant sur une diégèse¹⁴⁰. Si les études animales s'appliquent également aux arts de la scène, et notamment au théâtre, c'est d'une manière spécifique, puisqu'elles mettent à l'épreuve ces catégories dramaturgiques, notamment celle du personnage. La mise en scène d'un animal représente un enjeu aussi bien pour l'écrivain que pour le metteur en scène. Que ce soit par le biais d'animaux vivants, empaillés, incarnés par un être humain déguisé, pantomimiques, mécaniques, reconstruits de manière imaginaire au moyen d'ombres et de sons, conceptuels ou audiovisuels, mettre un animal en scène est un défi¹⁴¹. Pour Esther Köhring, le fait d'être en contact direct avec des animaux, et non seulement avec des représentations, semble être une spécificité du théâtre par rapport aux autres arts. Pour la chercheuse, la recherche sur les animaux en études théâtrales se recoupe avec les études littéraires, musicales et

138 CHONÉ, Aurélie, *op. cit.*, p. 143.

139 KÖHRING, Esther, *TKH*, p. 250.

140 Voir note 62.

141 Voir par exemple le colloque « Écrire l'animal pour le spectacle vivant en France. XIX^e-XXI^e s. » qui s'est tenu à Valence (Espagne) les 3 et 4 décembre 2018.

Introduction

cinématographiques, car le théâtre, qui repose sur différents médias, met en scène des animaux littéraires, intègre la musique et le cinéma et partage avec l'histoire de l'art un large corpus commun¹⁴². C'est pourquoi on y trouve de nombreuses questions de recherche similaires. D'après Esther Köhring,

Le théâtre est compris comme l'institution de la mise en scène, dans laquelle les animaux sont placés sur des scènes qui leur offrent un cadre et les rendent visibles. Les animaux de scène sont donc des animaux « situés » et peuvent être analysés en tant que tels d'un point de vue esthétique, épistémologique et éthique. La recherche sur les animaux en études théâtrales s'interroge donc sur la relation et l'interaction entre la scène et l'animal, entre l'animalité et la théâtralité : ni l'animal ni le théâtre ne sont déterminés, car les représentations de ce qu'est un animal, mais aussi de ce qu'est le théâtre, varient au fil de l'histoire¹⁴³.

La chercheuse va plus loin : l'animal et le théâtre sont justement négociés l'un par rapport à l'autre. Les études animales théâtrales permettraient alors d'envisager différemment le lien entre théorie et pratique ainsi qu'entre objet et cadre.

L'objet de la recherche théâtrale sur les animaux n'est ainsi pas les animaux en soi, mais les animaux de scène (« *Bühnentier* ») et les animaux de théâtre (« *Theatertier* »). Esther Köhring explique ainsi la différence entre ces deux types d'animaux :

Les animaux de scène sont déterminés par la matrice du théâtre avec ses effets sémiotiques et phénoménologiques : grâce à ce cadre, la présence de l'animal de scène devient un signe [...]. Lorsqu'ils sont mis en scène et perçus en même temps comme des figures de réflexion du théâtre sur lui-même, ses animaux, son histoire, sa pratique, sa théorie, son éthique et son épistémologie, ils deviennent des animaux de théâtre¹⁴⁴.

142 KÖHRING, Esther, *TKH*, p. 247.

143 *Ibid.* Citation originale : « Theater wird hier verstanden als Institution der Inszenierung, in der Tiere auf Bühnen gesetzt und dadurch gerahmt und sichtbar gemacht werden. Bühnentiere sind also ›situierter‹ Tiere und lassen sich als solche unter ästhetischen, epistemologischen und ethischen Gesichtspunkten analysieren. Theaterwissenschaftliche Tierforschung fragt mithin nach dem Verhältnis und der Wechselwirkung von Bühne und Tier, von Animalität und Theatralität: Weder Tier noch Theater sind gegeben, sondern die Vorstellungen davon, was ein Tier, aber auch davon, was Theater ist, sind historisch variabel ».

144 KÖHRING, Esther, *TKH*, p. 247. Citation originale : « Bühnentiere sind bestimmt durch die Matrix des Theaters mit ihren semiotischen und phänomenologischen Effekten: Durch die Rahmung wird die Präsenz des Bühnentiers zum Zeichen [...]. Wo sie zugleich als Reflexionsfiguren des Theaters über sich, seine Tiere, seine Historizität, seine Praxis, seine Theorie, seine Ethik und seine Epistemologie (inszeniert und) wahrnehmbar werden, avancieren sie zugleich zu Theatertieren ».

Introduction

Reprenons maintenant l'exemple du cheval qui improvise. Esther Köhring souligne que cette anecdote de Kleist ouvre quatre directions de recherche pour les études animales au théâtre : premièrement, l'animal de l'anecdote permet de retracer des situations historiques concrètes dans lesquelles des questions théâtrales, telles que celles de l'improvisation, ont été négociées, et dans lesquelles les animaux sont souvent impliqués en tant qu'acteurs. Deuxièmement, l'anecdote décrit les perturbations que les animaux présentent sur scène et leurs effets paradoxaux. Troisièmement, elle permet d'observer un dédoublement de l'animal qui est à la fois un animal de scène en tant qu'acteur, mais aussi un animal de théâtre en tant que figure de pensée, d'argumentation et de réflexion. Enfin, quatrièmement, l'anecdote permet de porter un regard autocritique sur le rôle que joue le scandale des animaux de scène dans la recherche théâtrale actuelle, mais aussi dans la pratique théâtrale¹⁴⁵.

D'après Esther Köhring, les animaux de scène peuvent être eux-mêmes divisés en trois groupes : les animaux mis en scène dans le cadre de pratiques culturelles (notamment le cirque, le zoo, l'expérimentation animale, l'abattoir et les rituels) peuvent être qualifiés de « *Pragmatiere* ». Les animaux qui apparaissent sur scène en tant que figures de la pensée, de l'argumentation et de la preuve dans les théories du discours théorique se présentent comme des « *Theoretiere* ». Les animaux qui permettent le transfert des connaissances entre les contextes et les théories peuvent être décrits comme des « *Passagetierte* ». Dans cette thèse, nous nous proposons d'opérer notamment une analyse dramaturgique de *Penthésilée*, en fonction du potentiel « devenir scénique » du texte, à la lumière des études animales théâtrales. Nous en ferons une analyse dramaturgique, afin d'appréhender cette « parole en action¹⁴⁶ », de l'expression de Patrice Pavis, que constitue le théâtre. Le spécialiste du théâtre rappelle que conformément à son étymologie, le texte dramatique est un tissu de mots, de phrases, de répliques, de sonorités. Et si l'analyse dramaturgique utilise certes de nombreux procédés des textes littéraires en général, elle les adapte à la possibilité d'une représentation théâtrale de ce texte. Joseph Danan écrit qu'« une approche dramaturgique d'un texte de théâtre est une approche qui considère ou interroge ce texte dans son rapport à une représentation, si ce n'est effective, du moins potentielle¹⁴⁷ », rappelant ainsi ce que Jean-

145 KÖHRING, Esther, *TKH*, p. 246.

146 PAVIS, Patrice, « Chapitre 1. Thèses pour l'analyse du texte dramatique », dans : PAVIS, Patrice (dir.), *L'analyse des textes dramatiques. De Sarraute à Pommerat*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2016, p. 11-35.

147 DANAN, Joseph, « Qu'est-ce qu'une approche dramaturgique d'un texte de théâtre ? », dans *Pratiques* [En ligne], vol. 191-192, 2021, mis en ligne le 15 octobre 2021, consulté le 28 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/10990>.

Introduction

Pierre Sarrazac nomme le « devenir scénique¹⁴⁸ » du texte de théâtre et le rôle de la dramaturgie comme structuration des « catégories dramaturgiques » que sont le développement de l'action, les personnages, l'espace, la temporalité ou le statut de la parole. Dans notre analyse dramaturgique de *Penthésilée*, nous tâcherons de prendre en compte ces passerelles qui existent entre analyse des textes littéraires et celle des écritures dramatiques.

0.5. État de la recherche

Cette thèse se présente comme une contribution à la multiplication des études de cas concrets nécessaire aux études animales pour se développer. Nous nous proposons ici de dresser un tableau général de l'état de la recherche sur les études animales et leur croisement avec différents domaines, puis sur la question de l'animal autour de 1800, notamment chez Kleist et dans *Penthésilée*. Un état de l'art spécifique à la thématique de chaque chapitre sera parfois nécessaire, permettant de mieux situer les recherches sur chacun des discours anthropologiques abordés dans cette thèse, mais aussi de voir où l'on trouve des contributions sur les animaux dans la littérature secondaire sur *Penthésilée*, en dehors de la littérature dédiée.

Au cours de ces douze dernières années, du fait de la construction des études animales en tant que champ de recherche, on assiste à une explosion de contributions concernant le questionnement animal en philosophie, qui y rejoint le domaine de l'anthropologie. En 2012, en France, la question de l'animal est au programme de l'agrégation de philosophie, donnant lieu à de nombreuses journées d'étude et conférences, celle par exemple du philosophe Etienne Bimbenet intitulée « La différence homme / animal dans le moment du vivant », organisée à l'université Lyon III. On note un intérêt tout particulier pour l'animal dans le contexte de l'anthropologie des Lumières et de la Révolution française, avec les contributions des historiens Éric Baratay, « La promotion de l'animal sensible. Une révolution dans la Révolution¹⁴⁹ », et Pierre Serna, *Comme des bêtes. Histoire politique de l'animal en*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ BARATAY, Éric, « La promotion de l'animal sensible. Une révolution dans la Révolution », dans : *Revue historique*, vol. 1, n° 661, 2012, p. 131-153.

Introduction

*Révolution (1750-1840)*¹⁵⁰, mais aussi celle des spécialistes de littérature Jacques Berchtold et Jean-Luc Guichet, « L'animal des Lumières¹⁵¹ ». En Allemagne, c'est surtout dans le domaine de la littérature que la recherche s'intéresse à l'animal de l'*Aufklärung*, avec notamment la publication récente de la thèse de Sebastian Schönbeck sur l'animal des fables et le lien entre poésie et sciences naturelles¹⁵². Frederike Middelhoff s'intéresse au long XIX^e siècle et traite les autozoographies littéraires de la *Sattelzeit*¹⁵³. Dans le monde de la germanistique française, nous pouvons noter un grand intérêt pour le rapport de Goethe et de la *Naturphilosophie* avec Mathieu Gonod¹⁵⁴, ou dans le cadre de la paléontologie avec Jean-Michel Pouget et son étude sur les animaux fossiles¹⁵⁵. Plus largement, on remarque avec des programmes de recherche comme « Configurations et reconfigurations du partage entre nature et culture depuis le XVIII^e siècle », dirigé par Aurélie Choné et Catherine Repussard à l'université de Strasbourg, que le lien entre sciences humaines et sciences naturelles est souvent interrogé à partir de l'*Aufklärung*. Dans la recherche sur l'animal, on remarque enfin depuis les années 2000 l'intensification de l'étude du lien entre anthropologie et théâtre, chez Wolfgang Riedel¹⁵⁶ et Gilles Darras¹⁵⁷ qui s'intéressent à Schiller. Un grand nombre de colloques sur l'animal de théâtre voient d'ailleurs le jour, comme le colloque international « L'animal sur la scène contemporaine », organisé par Katia Légeret à Paris les 10 et 11 avril 2010 (portant surtout sur l'Inde) ou le colloque, « Bêtes de scène » / « Animals on the Stage », organisé par l'université Paris-Sorbonne, les 20 et 21 mars 2014 (principalement consacré au théâtre anglophone). L'ouvrage d'Isabelle Martin datant de 2007 aborde la question de l'animal dans le théâtre comique du XVIII^e siècle en France. Il semblerait par conséquent intéressant d'apporter à toutes ces recherches en cours des réflexions sur le théâtre germanophone autour de 1800, jusqu'alors peu abordé de ce point de vue en France et au croisement de nombreux enjeux scientifiques actuels.

150 SERNA, Pierre, *Comme des bêtes. Histoire politique de l'animal en Révolution (1750-1840)*, Paris, Fayard, 2017.

151 BERCHTOLD, Jacques, GUICHET, Jean-Luc (dir.), « L'animal des Lumières », dans : *Dix-huitième siècle*, vol. 42, Paris, La Découverte, 2010.

152 SCHÖNBECK, Sebastian, *Die Fabeltiere der Aufklärung. Naturgeschichte und Poetik von Gottsched bis Lessing*, Francfort, Metzler, 2020.

153 MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*

154 GONOD, Mathieu, « Le vivant, l'organisme et la morphologie : repenser la forme au début du XIX^e siècle. L'exemple de Goethe », dans : *Epistémocritique*, vol. 13, 2014. En ligne : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article325>.

155 POUGET, Jean-Michel, « Goethe et les animaux fossiles », dans : *Recherches germaniques*, vol. HS 10, 2015, p. 19-36.

156 RIEDEL, Wolfgang, *op. cit.*

157 DARRAS, Gilles, *op. cit.*

Introduction

Dans la recherche actuelle sur Kleist, c'est surtout outre-Rhin que la question de l'animal est traitée. En 2001, Roland Borgards se penche sur les animaux dans *Sainte Cécile ou la puissance de la musique*¹⁵⁸. En 2011, Barbara Vinken, spécialiste de littérature, s'intéresse à *La Bataille d'Arminius* qu'elle interprète comme un drame animalier¹⁵⁹. Jonathan Kassner publie en 2014 dans la revue *Tierstudien* un article sur *La Mendiant de Locarno*¹⁶⁰. Dans l'ouvrage collectif *Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung*, publié en 2019, une sous-partie intitulée « Tierarten : Bären, Hunde, Pferde » s'intéresse aux animaux qui peuplent l'œuvre kleistienne. Dietmar Schmidt y interroge et contextualise l'ours de l'essai *Sur le théâtre de marionnettes*, à la lumière de la « *Tierseelenkunde* », qui marque les débuts de la psychologie animale¹⁶¹. Roland Borgards s'intéresse lui aussi à l'ours, celui qui est présent dans *La Bataille d'Arminius*, et que le chercheur interprète comme étant à la fois « *on stage* » et « *off cage* », ce qui remet en question les contours du genre du drame historique¹⁶². Sebastian Schönbeck propose ensuite une contribution sur les chiens enragés chez Kleist dans *La Famille Schroffenstein* et se demande quel rôle ces derniers jouent dans les dimensions poétique et politique de la tragédie¹⁶³. La dernière contribution de cet ouvrage est un article de Jonas Teupert analysant comment les fables de Kleist montrent que les animaux deviennent des objets culturels de dressage et de projections imaginaires¹⁶⁴.

Dans la recherche sur les animaux chez Kleist, il existe déjà quelques contributions concernant *Penthesilée*. En 1999, Anthony Stephens publie l'article « 'Menschen | mit Tieren die Natur gewechselt'. Zur Funktionsweise der Tierbilder bei Heinrich von Kleist » et propose une analyse des constellations hétérogènes que forment les animaux et les éléments naturels dans la tragédie¹⁶⁵. Dans l'ouvrage collectif *Penthesileas Versprechen*, publié en 2008, deux articles concernent les animaux dans *Penthesilée* : d'abord celui de Tim Mehigan, qui

158 BORGARDS, Roland, « Geheul und Gebrüll. Ästhetische Tiere in Kleists 'Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft' und 'Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik' », dans : PETHES, Nicolas (dir.), *Ausnahmezustand der Literatur Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Göttingen, Wallstein, 2001, p. 307-324.

159 VINKEN, Barbara, *Bestien. Kleist und die Deutschen*, Berlin, Merve Verlag, 2011.

160 KASSNER, Jonathan, « Der Tod als solcher. Kreatürliche Konfusionen in Kleists 'Das Bettelweib von Locarno' », dans : *Tierstudien*, vol. 5, 2014, p. 151-162.

161 SCHMIDT, Dietmar, « Die Adresse des Bären. Kleists Marionettentheater und die Anekdoten der Tierseelenkunde », dans : *Unarten, op. cit.*, p. 329-354.

162 BORGARDS, Roland, « Off Cage. Kleists Herrmannsbärin », dans : *Unarten, op. cit.*, p. 355-370.

163 SCHÖNBECK, Sebastian, « Tolle Hunde. Kleists Poetologie und der Tollwutdiskurs », dans : *Unarten, op. cit.*, p. 371-390.

164 TEUPERT, Jonas, « Dressieren, Führen, Erziehen. Zur Kritik von Gewaltverhältnissen in zwei Fabeln von Kleist », dans : *Unarten, op. cit.*, p. 391-410.

165 STEPHENS, Anthony, *op. cit.*, p. 253-279.

Introduction

interroge les animaux de la tragédie à la lumière de la « catégorie du tiers »¹⁶⁶, et celui de Bianca Theisen, qui se penche sur *Penthesilée* en tant que « *Hundekomödie* », dans laquelle les animaux révèlent une frontière floue entre tragédie et comédie¹⁶⁷. La signification des métaphores animales est analysée par Konstanze Fladischer en 2012¹⁶⁸. Dans ces premiers articles, les animaux sont donc étudiés en tant qu'images, métaphores et motifs. Mais d'autres chercheurs s'intégrant dans les études animales ont aussi traité *Penthesilée*. C'est le cas de Renata Gambino et Grazia Pulvirenti qui étudient dans leur article ce que signifie la métaphore de la chasse pour la dimension politique de la pièce et l'engagement de Kleist¹⁶⁹. Sebastian Schönbeck, lui, étudie plus particulièrement le cas du chien en contextualisant ce dernier¹⁷⁰. Enfin, Martin Bartelmus analyse la fin de la tragédie à la lumière du concept de « devenir-animal » de Deleuze et Guattari¹⁷¹. Il n'existe pas de monographie sur le sujet : les animaux dans *Penthesilée* sont certes abordés dans des articles dédiés, mais il s'agit soit d'une analyse des métaphores animales en tant que motifs, soit d'une étude d'un cas particulier (le chien ou la chasse). Il n'existe à notre connaissance aucune étude qui propose d'analyser la construction culturelle de l'animal dans la pièce à la lumière des discours anthropologiques de son époque, en l'interprétant sans se focaliser sur une espèce spécifique, ce que nous nous proposons de faire.

166 MEHIGAN, Tim, « Kleist und die Tiere. Zur Frage des ausgeschlossenen Dritten in dem Trauerspiel *Penthesilea* », dans : CAMPE, Rüdiger (dir.), *Penthesilea's Versprechen : Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Fribourg, Rombach, 2008, p. 291-311.

167 THEISEN, Bianca, « 'Helden und Köter und Fraun' : Kleists *Hundekomödie* », dans : *Penthesilea's Versprechen, op. cit.*, p. 153-164.

168 FLADISCHER, Konstanze, « 'Gleich einer Hündin, Hunden beigestellt'. Zur Bedeutung der Tierbilder in Heinrich von Kleists 'Penthesilea' », dans : HÖLLER, Andrea, PALMANSHOFER, Hanna, SCHWEIGER, Stefan (dir.), *animalisch. Kreaturen und Kreationen, SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, vol. 4, p. 12-22.

169 GAMBINO, Renata, PULVIRENTI, Grazia, « Vom zweikampf zur Hetzjagd : Die politische Bedeutung der Tiere in Heinrich von Kleists 'Penthesilea' », dans : *Weimarer Beiträge*, vol. 63, 2017, p. 367-388.

170 SCHÖNBECK, Sebastian, Auf, auf, auf. Die wilden Hunde *Penthesilea's*, dans : *Tierstudien*, vol. 8, 2015, p. 17-27.

171 BARTELMUS, Martin, « Kleists Teichoskopie auf die Moderne. Über Kollektive, Meuten, Subjekte und das Tier-Werden im Trauerspiel *Penthesilea* », dans : *Journal of Literary Theory*, vol. 9, n° 2, p. 161-185.

0.6. Problématique et plan de l'étude

Cette thèse a pour objectif d'étudier le « moment 1800 » à partir du point de vue des études animales, qui constituent le socle méthodologique de ce travail. Ce travail propose d'interroger les notions d'animal et d'animalité comme construction culturelle dans le cadre de l'aire germanophone autour de 1800. Il s'agira d'historiciser la question de l'animal et de l'animalité à cette époque qui représente un tournant au niveau de la conception de l'animal et de sa représentation au théâtre, puis de voir en quoi la pièce *Penthesilée* de Kleist se révèle symptomatique de ce qu'il se passe lors du « moment 1800 ».

La première partie est consacrée à l'étude des discours anthropologiques sur l'être humain et l'animal autour de 1800. Nous souhaitons éclairer différents aspects de ces discours à travers l'analyse de différentes figures ou conceptions de l'animal et de la frontière entre l'être humain et l'animal importantes au tout début du XIX^e siècle. Il s'agit ici d'appréhender les points nodaux, les débats, concepts ou œuvres marquants caractérisant les discours sur les animaux au tournant 1800. Nous faisons l'hypothèse que le « moment 1800 » représente un tournant dans la conception de l'animal et de l'animalité. Les chapitres « Animal et sujet à la sortie de l'*Aufklärung* », « Animal et Amazone au tournant du XIX^e siècle », « Animal et fantasme cannibale autour de 1800 » et « Animal et chasse au tournant 1800 » sont pensés dans cette ordre afin d'aller du discours le plus général au plus spécifique, avec comme fil rouge le lien entre la question de l'animal et de l'animalité et celle du savoir, mais aussi la réception de l'Antiquité et de la Révolution française en Allemagne.

Dans la deuxième partie, il s'agira de donner une illustration concrète de la manière dont ces discours anthropologiques transparaissent dans une œuvre précise, *Penthesilée* de Kleist. La tragédie, ainsi que les textes qui gravitent autour d'elle, nous paraissent symptomatiques du « moment 1800 ». Nous verrons comment Kleist se positionne par rapport à la construction culturelle autour de l'animal et de l'animalité de son époque, et comment la tragédie s'intègre dans les discours anthropologiques étudiés dans la première partie, et se construit parfois en opposition par rapport à eux. Cette deuxième partie sera l'occasion d'étudier ce qu'il se passe lorsque l'animal n'est plus analysé qu'en tant que simple motif dans une œuvre littéraire, et que cette analyse permet alors une nouvelle approche des écritures dramatiques. À travers l'étude des modalités de représentation de l'animal et de l'animalité dans *Penthesilée*, nous verrons que la pièce se fait le reflet de la réception

Introduction

particulière de l'Antiquité vers 1800 avec la présence de nombreux hybrides mythologiques (« Animalisation et mythologisation : la faune mythique dans *Penthesilée* »). La métaphore de la chasse révèle la présence d'un bestiaire spécifique au « moment 1800 » permettant une réflexion sur le théâtre et la catégorie du personnage (« Animalisation et métaphorisation : le bestiaire de la chasse dans *Penthesilée* »). L'hybridité de l'Amazone montre que l'animalité revêt souvent une dimension sexuelle, spécifique au « moment 1800 » (« Animalisation et hybridation : bestialité et sexualité dans *Penthesilée* »). Dans le dernier chapitre de cette partie, nous verrons quel rôle jouent les animaux dans la réception de la pièce et plus largement dans le discours sur *Penthesilée* par ses contemporains, et par Kleist lui-même (« *Hundekomödie*. Les animaux dans le discours sur *Penthesilée* et sa réception »). Cette deuxième partie sera ainsi l'occasion d'observer une remise en cause de l'anthropocentrisme et un changement d'orientation dans la question animale. L'étude de la pièce révélera que *Penthesilée* peut également être lue comme un texte sur les notions d'animal et d'animalité, une scène sur laquelle ces notions se jouent, apportant ainsi un certain éclairage sur le « moment 1800 ».

Introduction

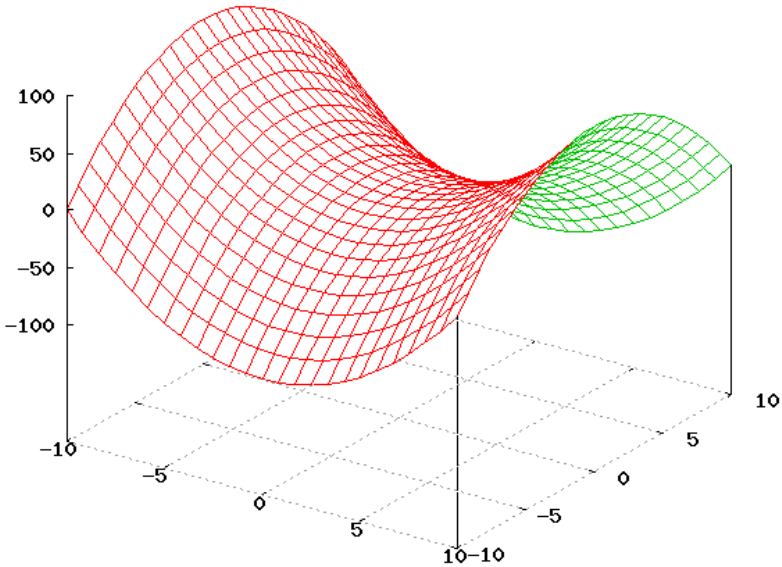


Illustration 1 : Structure du col en parabolöide hyperbolique ou « selle de cheval ».

Première partie :

**Animal et être humain dans les
discours anthropologiques du
« moment 1800 »**

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’*Aufklärung*

Cette première partie souhaite étudier quatre discours anthropologiques du « moment 1800 » sur l’être humain et l’animal, afin de mieux comprendre comment étaient pensés l’animal et de l’animalité à cette époque dans l’aire germanophone. Ce premier chapitre propose d’interroger les notions d’animal et animalité autour de 1800 au regard de la dialectique sujet / objet¹⁷² et se présente comme un tableau général permettant de dépeindre le contexte et les problématiques qui suivront dans le cadre de l’étude des discours anthropologiques. Le moment 1800 apparaît comme un tournant anthropologique, épistémologique et littéraire quant à la question de l’animal. La foire et le théâtre animalier battent leur plein et l’animalité fait alors partie intégrante de « l’horizon anthropologique¹⁷³ » de l’*Aufklärung*. L’animalité est intrinsèquement liée au discours sur la notion de sujet – le (potentiel) sujet animal mais aussi le sujet humain, ainsi qu’au concept d’hybridité. Ainsi le discours sur le sujet semble-t-il se nourrir de plusieurs autres discours, permettant de questionner le statut de l’animal : le discours sur la place de l’animal dans les sciences, le discours sur l’âme des animaux, le discours sur l’orientalisme et la citoyenneté dans le cadre de la Révolution française et enfin le discours sur l’hybridité.

Le XVII^e siècle mais aussi une grande partie du XVIII^e siècle ont été marqué par la pensée de Descartes et sa théorie de l’animal-machine. Dans sa lettre au marquis de Newcastle de 1646, Descartes avance deux arguments majeurs pour justifier que l’animal ne soit pas un sujet au même titre que l’être humain. Le premier relève de l’absence de langage, le second de son imperfection qui en fait un être mortel contrairement à l’humain, auquel on

172 La notion de sujet est polysémique et fait l’objet de multiples définitions, mais Florence Burgat observe que leur dénominateur commun est l’être humain, excluant tout animal. La question de savoir si l’animal est un sujet est alors au premier regard un oxymore. C’est pourquoi nous éviterons dans un premier temps de donner une définition de la notion de sujet. Nous observerons plutôt comment les discours se sont emparés de la question animale vers 1800 et comment les animaux y sont conçus au regard de la dialectique objet / sujet. BURGAT, Florence, « À quoi la question qui sont les animaux engage-t-elle ? », dans : BIRNBAUM, Jean, (dir.), *Qui sont les animaux ?*, Paris, Folio Essais, 2010. Voir aussi : VIDAL, Michel, SIMONNEAUX, Laurence, « Conceptions de l’animal au regard de dialectique objet / sujet », dans : *Éducation et socialisation* [En ligne], vol. 36, 2014, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 21 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/edso/1022>.

173 GUICHET, Jean-Luc, *op. cit.*

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

attribue une âme immortelle. Bien que l’animal ne soit pas un sujet pour Descartes, celui-ci ne nie pas pour autant sa sensibilité mais l’assimile aux autres phénomènes physiques. Ainsi, jusqu’à la moitié du XVIII^e siècle, c’est plutôt la conception de l’animal-objet, mais objet sensible, qui domine¹⁷⁴. Le problème de la subjectivité animale a donc intéressé dans un premier temps surtout les philosophes. Autour de 1800, on observe la tendance inverse, et ce sont les scientifiques qui s’emparent de la question. Si le statut ontologique de l’animal est questionné dans les sciences, l’animal sert en retour à questionner le statut ontologique de l’être humain. C’est également au niveau des représentations de l’animal que l’on observe un tournant vers 1800. L’animal étant au cœur des foires et du théâtre animalier, il semble alors que les représentations du sujet sur la scène permettent d’apporter un éclairage sur la manière dont l’animal et l’animalité sont pensés à l’époque.

1.1. L’animal, entre sujet et objet

1.1.1. Le statut de l’animal dans les sciences autour de 1800

Si le moment 1800 représente un tournant épistémologique et anthropologique autour des notions d’animal et d’animalité en Europe, c’est d’abord parce qu’il marque les débuts de constitution de la biologie – et plus particulièrement de la branche de la zoologie – en tant que science du vivant¹⁷⁵. La connaissance sur l’animal évolue et contraste avec celle du XVIII^e siècle, marquée par une opposition entre le courant fixiste, plus répandu, et le courant transformiste, minoritaire. Ces deux mouvements révèlent une profonde interrogation sur le devenir de l’être humain. La question primordiale est de savoir si l’être humain est physiquement achevé, comme l’affirment les textes bibliques. À partir de 1735, Carl von Linné publie ses travaux de taxonomie zoologique dans *Systema naturae*¹⁷⁶, un ouvrage qui propose une « classification naturelle » du vivant, créée par Dieu et donc fixiste. Linné place l’être humain au sein du règne animal parmi les quadrupèdes, et divise l’humanité en

174 VIDAL, Michel, SIMONNEAUX, Laurence, *op. cit.*

175 FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses, op. cit.*

176 LINNÉ, Carl von, *Systema naturae, sive regna tria naturae systematice proposita per classes, ordines, genera et species*, Leyde, de Groot, 1735.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

plusieurs catégories à partir de critères géographiques ou de couleur de peau. La cinquième variété d’êtres humains est appelée « *Monstrosus* ». Elle regroupe par exemple les nains des Alpes ou les géants de Patagonie, en somme tous les êtres humains « monstrueux » considérés comme à la limite de l’animal¹⁷⁷. Le travail de Linné est critiqué par Georges-Louis Leclerc de Buffon, qui publie *L’Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy* en 36 volumes parus de 1749 à 1789¹⁷⁸. Rapidement, les premiers volumes sont traduits en allemand (1750-1754), et l’*Histoire naturelle* connaît un écho retentissant en Allemagne¹⁷⁹. Buffon place lui aussi l’être humain au cœur du règne animal et affirme qu’il est semblable aux animaux par sa physiologie, bien que sa raison en tant que sujet le place au sommet de la création. Mais, à la différence de Linné, il adopte une nouvelle manière de voir et d’étudier la zoologie. Il fait en effet pour chaque animal une fiche détaillée – description générale, illustration, description anatomique – et cette démarche le place parmi les précurseurs de l’anatomie comparative : par exemple, il relève les ressemblances entre l’être humain et le singe et compare le sabot d’un cheval à la main humaine. Sa classification des animaux repose sur une suite logique qui part de l’être humain et donc sur un anthropomorphisme certain. Très loin de la théorie de l’évolution de Darwin, il développe l’idée de la transmutation des espèces, qui expliquerait la diversité du vivant, mais aussi la perfectibilité de l’être humain. Sa théorie transformiste de la dégénération cherche à démontrer que toutes les espèces actuelles sont issues d’espèces initiales et que certaines ont ensuite dégénéré. Par exemple, le cheval serait devenu l’âne : ces deux espèces peuvent avoir des petits, mais ces derniers sont stériles, ce qui prouverait cette dégénération¹⁸⁰. Si en France, la notion de dégénération est mise de côté pendant plusieurs décennies, en Allemagne, Johann Blumenbach, un des pionniers de l’anthropologie¹⁸¹, reprend la théorie de Buffon pour expliquer les variations physiques des êtres humains dans sa thèse de médecine de 1775,

177 KOERNER, Lisbet, *Linnaeus : nature and nation*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

178 BUFFON, Georges Louis Leclerc, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*, 36 vol., Paris, Imprimerie royale, 1749-1789.

179 Koselleck écrit d’ailleurs sur Buffon : « Avec cette anticipation, qui lui permettait de diviser la nature en époques historiques, il avait trouvé une définition qui se rapprochait fortement du concept d’histoire développé en Allemagne depuis Herder [...]. Une fois historicisée, la nature pouvait désormais servir d’élément structurel de l’histoire humaine ». Citation originale : « Mit diesem Vorgriff, der ihm die Natur in historische Epochen zu gliedern erlaubte, war eine Definition gefunden, die sich stark dem Geschichtsbegriff nähert, der dann in Deutschland seit Herder entwickelt wurde [...]. Die einmal historisierte Natur konnte jetzt auch als Strukturmerkmal menschlicher Geschichte dienen ». KOSELLECK, *op. cit.*, p. 681.

180 À propos de la dégénération, Buffon écrit : « On pourra dire [...] que chaque famille, tant dans les animaux que dans les végétaux, n’a eu qu’une seule souche, et même que tous les animaux sont venus d’un seul animal, qui, dans la succession du temps, a produit, en se perfectionnant et en dégénéralant, toutes les races des autres animaux » (BUFFON, *op. cit.*, vol. 4, article « âne »).

181 BLUMENBACH, Johann Friedrich, *Handbuch der Naturgeschichte*, Göttingen, Dieterich, 1779.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

intitulée *De generis humani varietate nativa liber*¹⁸². Il utilise ainsi le principe de dégénération pour expliquer les variations au sein de l’espèce humaine, qu’il divise en cinq variétés. Il y a selon lui une unité de l’espèce humaine, mais les différentes conditions de vie, notamment l’air atmosphérique, ont entraîné des modifications chez les humains. Selon Blumenbach, la dégénération a lieu quand il y a éloignement de la variété caucasienne, considérée implicitement comme la race d’origine¹⁸³. Nous constatons donc que la seconde moitié du XVIII^e siècle est marquée par un débat entre les fixistes et les transformistes, qui a trouvé un écho important en Allemagne vers 1800.

Bien qu’au cours du XVIII^e siècle la question animale devienne omniprésente, les fixistes comme les transformistes sont souvent critiqués (on reproche notamment à Linné et Buffon un manque de rigueur scientifique¹⁸⁴). C’est surtout à partir de 1800 que l’animal devient un objet de sciences à part entière, notamment avec l’émergence de l’anatomie comparée popularisée par Georges Cuvier, qui a suscité un grand intérêt chez Johann Wolfgang von Goethe et Wilhelm von Humboldt¹⁸⁵. La carrière de Goethe en tant qu’homme de sciences s’étend sur près de cinquante ans, entre 1784, année de rédaction d’un mémoire sur l’existence de l’os intermaxillaire chez l’être humain, et 1832, année de sa mort où il rédige son dernier écrit qui est une tentative de conciliation dans la querelle opposant Georges Cuvier et Étienne Geoffroy Saint-Hilaire au sein de l’Académie royale des sciences en 1830 à propos de l’organisation de l’anatomie animale¹⁸⁶. Dès les années 1790-1796, il élabore une typologie de l’ossature applicable à l’ensemble des mammifères, le « type ostéologique », à l’origine de ses travaux dans la paléontologie naissante et de son intérêt pour les fossiles¹⁸⁷. Dans le sillage de l’anatomie comparée naît en effet la paléontologie, qui étudie les organismes fossiles. Dans *Poésie et Vérité*, Goethe relate sa première rencontre avec des restes d’organismes fossilisés dès 1770 lors d’un voyage en Alsace et dans la région de

182 BLUMENBACH, Johann Friedrich, *De generis humani varietate nativa liber*, Göttingen, Rosenbusch, 1775.

183 PERCHERON, Bénédicte, « Le corps dégénéré : des textes scientifiques à la littérature française du XIX^e siècle », dans : *Arts et Savoirs*, vol. 7, 2016.

184 Par exemple BOUILLET, Marie-Nicolas, *Dictionnaire universel d’histoire et de géographie*, vol. 2, Paris, Hachette, 1842, p. 276.

185 HUMBOLDT, Wilhelm von, *Plan einer vergleichenden Anthropologie*, Stuttgart, Flitner / Giel, 1796. Cf. GIACOMONI, Paola, « Wilhelm von Humboldt et l’anthropologie comparée », dans : *Revue germanique internationale*, vol. 10, 2009, p. 45-56.

186 GOETHE, Johann Wolfgang von, « Principes de philosophie zoologique discutés en mars 1830 au sein de l’Académie des sciences, par Monsieur Geoffroy Saint-Hilaire », dans : *Œuvres d’histoire naturelle de Goethe comprenant divers mémoires d’anatomie comparée, de botanique et de géologie*, traduits et annotés par Ch. Fr. Martins, Paris, 1837, p. 150-182.

187 POUGET, Jean-Michel, *op. cit.*

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

Sarrebruck¹⁸⁸. Quelques années plus tard à Weimar, il est confronté aux restes fossiles exhumés lors de la réhabilitation de la mine d’Ilmenau dont il avait la charge. Goethe est amené à classer de façon systématique de nombreuses pièces de sa collection qui atteint un total impressionnant de près de 18 000 spécimens. Autour des années 1800, on tente de reconstituer des squelettes de grands animaux découverts en Europe, un mammoth de Sibérie, ou en Amérique du Nord, comme le « mastodonte » de Cuvier¹⁸⁹. Goethe lui-même analyse des fragments osseux¹⁹⁰, par exemple ceux d’un taureau fossilisé, et il publie ses résultats en 1822¹⁹¹. Ses travaux témoignent d’un véritable changement dans l’approche scientifique du fossile, qui relevait jusque-là plutôt de la croyance ou du fantasme.

Ainsi, vers 1800, on assiste à la jonction de plusieurs domaines de recherche jusqu’alors séparés, non seulement la botanique et la zoologie, mais aussi l’histoire naturelle. De nombreux concepts centraux sont alors théorisés, comme les notions d’organisme, d’adaptation (1788 chez Kant) et d’environnement (1800 chez Lamarck). Toutes ces notions peuvent à l’époque se rapporter indifféremment aux plantes et aux animaux. À partir de 1800, l’humain envisage donc progressivement son rapport à l’animal non plus comme une rupture, mais comme une continuité, et l’analogie entre être humain et animal n’est plus seulement un procédé métaphorique : elle a un fondement scientifique. Si seul l’être humain peut être qualifié de sujet parce qu’il est doté de raison, l’animal devient l’objet central de la science et son statut ontologique est interrogé, puisque la biologie se fonde sur la question de la différence anthropologique.

Le « moment 1800 », au cœur du « pacte centaurique », voit en outre émerger une nouvelle science centrée sur le cheval, appelée hippologie (« *Pferdewissenschaft* » en allemand). À la fin du XVIII^e siècle, le discours sur le cheval est très présent. Reinhart Koselleck puis Ulrich Raulff montrent que l’importance économique et politique des chevaux donne naissance à de nouvelles branches scientifiques. Loin de pouvoir prétendre à un statut scientifique à part entière, cette « science » correspond d’abord à « un ensemble peu cohérent

188 GOETHE, Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Tübingen, Cotta’sche Buchhandlung, 1811.

189 CUVIER, Georges, « Sur le Grand Mastodonte », dans : *Annales du Muséum d’Histoire naturelle*, vol. 8, Paris, 1806, p. 270-312.

190 POUGET, Jean-Michel, *op. cit.*

191 GOETHE, Johann Wolfgang von, *Morphologische Hefte* [1822], dans : KUHN, Dorothea, ENGELHARDT, Wolf von, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, vol. 9, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1954.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

de connaissances littéraires et pratiques d’époques et d’origines très diverses¹⁹² ». Les médecins, les gérants de haras, les maréchaux-ferrants, les enseignants d’équitation et les amateurs de chevaux à l’origine de ce discours ont alors à cœur de faire de cette « science du cheval » une discipline autonome et sérieuse. Selon Johann Gottfried Prizelius, l’auteur du manuel *Handbuch der Pferdewissenschaften, Stall- und Gestütsmeister*, l’hippologie ne doit pas seulement avoir pour but d’apprendre à dresser les jeunes chevaux, mais aussi de transmettre des connaissances sur les soins nécessaires pour assurer l’entretien et le confort des équidés jusqu’à leur mort¹⁹³. C’est également l’idée que l’anatomiste et vétérinaire Philippe-Étienne Lafosse développe dans son *Dictionnaire raisonné d’hippiatrique, cavalerie, manège, et maréchallerie* (1775) en quatre volumes¹⁹⁴, traduit en allemand entre 1797 et 1806. En 1795, Franz Maximilian Friedrich Bouwinghausen von Wallmerode publie le *Taschenbuch auf das Jahr 1792 für Pferdliebhaber, Reuter, Pferdezüchter, Pferdeärzte und Vorgesetzte großer Marställe*¹⁹⁵ et en 1810, Joseph Wilhelm Eduard d’Alton écrit *Naturgeschichte des Pferdes und seiner Rassen*¹⁹⁶. L’hippologie apparaît donc comme une science de la « nature » et de la vie des chevaux. Le cheval est de plus en plus considéré comme un animal dont il faut prendre soin tout au long de sa vie, et plus seulement comme un simple outil qu’on peut remplacer quand il est « cassé ».

Ce qui permet d’asseoir la scientificité de l’hippologie, ce sont les progrès de la médecine : on passe de l’hippiatrie, soins qui incluent des rituels magiques et des saignées, à une véritable médecine équine. Pour Michel Foucault dans *Naissance de la clinique*, l’entrée de la médecine dans la modernité repose sur l’émergence, vers 1800, du regard clinique et expérimental qui réorganise les maladies, les corps et les patients¹⁹⁷. Sous les prémisses de ce regard clinique, l’anatomopathologie rend visible et descriptible la progression et les effets des maladies dans le corps, qui devient, comme le dit Michel Foucault, patient et objet. Le patient favori devient alors le cheval, sur lequel se fonde la médecine vétérinaire. Pour

192 RAULFF, Ulrich, *op. cit.*, p. 210. Citation originale : « ein[em] wenig kohärente[n] Bündel von literarischen und praktischen Kenntnissen verschiedensten Alters und unterschiedlichster Provenienz ».

193 PRIZELIUS, Johann Gottfried, *Handbuch der Pferdewissenschaft zu Vorlesungen*, Lemgo, Mayerische Buchhandlung, 1775, p. 13.

194 LAFOSSE, Philippe-Étienne, *Dictionnaire raisonné d’hippiatrique, cavalerie, manège, et maréchallerie*, Paris, Boudet, 1775.

195 BOUWINGHAUSEN VON WALLMERODE, Franz Maximilian Friedrich, *Taschenbuch auf das Jahr 1792 für Pferdliebhaber, Reuter, Pferdezüchter, Pferdeärzte und Vorgesetzte großer Marställe*, Tübingen, Cottaische Buchhandlung, 1795.

196 D’ALTON, Joseph Wilhelm Eduard, *Naturgeschichte des Pferdes und seiner Rassen*, Weimar, Landes Industrie Comptoir, 1810-1816.

197 FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

Daniela Haarmann et Kerstin Weich, qui se sont intéressées à l’histoire de la médecine vétérinaire, « [l]a subjectivation [du cheval] en tant que patient et le jugement du corps du cheval selon qu’il est sain ou malade devient la catégorie centrale de son identité socio-économique : sa fonction de moyen de transport¹⁹⁸ ». Un cheval en bonne santé marche, un cheval malade boite, et la médecine vétérinaire se construit autour du dysfonctionnement de l’appareil locomoteur du cheval. Ainsi le ferrage permet-il de corriger les aplombs de l’équidé et parfois même de soulager certaines boiteries douloureuses, la maréchalerie se mettant au service de la médecine vétérinaire naissante. En 1800, le vétérinaire Johann Georg Naumann, dont la profession en allemand se dit à l’époque « *Roßarzt* », ce qui pointe du doigt la spécialisation équine en médecine vétérinaire, écrit le manuel *Ueber die vorzüglichsten Theile der Pferdewissenschaft*¹⁹⁹. Il montre l’importance d’avoir de bonnes connaissances concernant la santé du cheval ainsi que des soins et remèdes nécessaires à son entretien. En 1820, Konrad Ludwig Schwab, professeur de médecine vétérinaire à Munich, publie dans les *Anatomische Abbildungen des Pferdekörpers*²⁰⁰ des dessins anatomiques du corps équin. Même si le début du XIX^e siècle marque le déclin des dissections dans les théâtres anatomiques, qui ferment progressivement, à Berlin, l’école vétérinaire ouvre ses portes en 1790, et avec elle le *Tieranatomisches Theater Berlin*²⁰¹, où des chevaux sont disséqués dans l’amphithéâtre. Le cheval devient alors le standard dans les écoles vétérinaires. Les autres écoles vétérinaires – celles de Göttingen (1770), Hanovre (1778), Dresde (1780) et Munich (1790), l’anatomie et la physiologie se développent en prenant le corps de l’équidé pour modèle²⁰². Bien que le but soit somme toute encore très utilitaire, le développement de la médecine vétérinaire à partir de l’hippologie montre le souci croissant de prendre soin de l’équidé. Plus tard, avec l’anatomie comparée des animaux domestiques d’Ernst Friedrich Gurlt (1821-22), le chien et le chat rejoignent le cheval parmi les animaux domestiques au centre de la médecine vétérinaire. Mais le cheval reste cependant le favori, du fait non seulement de son anatomie spécifique,

198 HAARMANN, Daniela, WEICH, Kerstin, *TKH*, p. 156. Citation originale : « Seine Subjektivierung zu einem Patienten und die wertende Wahrnehmung des Pferdekörpers über die gesund / krank-Unterscheidung orientierten sich an der zentralen Kategorie seiner sozio-ökonomischen Identität: seiner Funktionalität als Transportmittel ».

199 NAUMANN, Johann Georg: *Ueber die vorzüglichsten Theile der Pferdewissenschaft. Ein Handbuch für Offiziere, Bereiter und Oekonomen*. 2 vol., Berlin, Himburg, 1800.

200 SCHWAB, Konrad Ludwig, *Anatomische Abbildungen des Pferdekörpers*, Munich, Kunst-Anstalt, 1820.

201 Ses noms officiels sont *Anatomisches Theater der Tierarzneischule* ou *Tieranatomisches Theater der Humboldt-Universität zu Berlin*.

202 KEMPF, Jens Oliver, *Die Königliche Tierarzneischule in Berlin von Carl Gotthard Langhans. Eine baugeschichtliche Gebäudemographie*, Berlin, Mann, 2008.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

mais aussi de sa force symbolique, car il se trouve au croisement du savoir et de l’art, notamment des arts de la scène.

Vers 1800, l’animal devient donc l’objet central de la science, avec la naissance de la biologie et le développement de la médecine vétérinaire. Le cheval joue dans ces disciplines un rôle majeur, puisqu’il semble souligner l’amorce d’un mouvement qui tend à rompre avec la réification de l’animal : on commence à lui accorder une valeur intrinsèque et non plus seulement instrumentale. Il témoigne également d’un changement dans le rapport émotionnel à l’animal, ce qui va remettre en question son statut ontologique et l’opposition traditionnelle entre objet et sujet.

1.1.2. Le débat sur le statut ontologique de l’animal

La fin de l’*Aufklärung* marque une reconsidération du statut de l’animal et la remise en question progressive du concept cartésien d’animal-machine. Les animaux sont de plus en plus communs dans la sphère familiale, et l’animalité devient ainsi un sujet quotidien qui s’impose aussi bien dans l’espace public que dans le domaine privé²⁰³. Ainsi, le tournant épistémologique vers 1800 se révèle également dans le débat autour de l’âme et de l’esprit animal en zoologie, mais aussi dans la religion²⁰⁴. Alors que jusqu’à la moitié du XVIII^e siècle, on était largement convaincu, dans le cadre de la religion chrétienne, que les animaux étaient dépourvus d’une âme rationnelle, progressivement, les avis qui considèrent le comportement

203 BARATAY, Éric, *La société des animaux, de la Révolution à la Libération*, Paris, La Martinière, 2008.

204 Frederike Middelhoff précise que par « esprit », on comprend non seulement les capacités cognitives, mais aussi l’ensemble des caractéristiques d’un être sensible. Pour la chercheuse, la question de l’âme des animaux ne naît pas dans la philosophie et la zoologie du XVIII^e siècle, mais elle y est intensivement débattue, car donner une réponse à cette question, c’est aussi répondre à ce qui distingue les humains des animaux (MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p. 73). Avec le terme de « zoologie », on comprend non seulement la branche de la biologie qui étudie les animaux, mais aussi dans un sens plus large le « savoir zoologique », dans la mesure où les discussions sur les animaux ont lieu dans différentes disciplines. Cf. BORGARDS, Roland, *Literatur und Wissen : ein interdisziplinäres Handbuch*, *op. cit.*, p. 163 : « zoologische[s] Wissen ». Au sujet du débat sur l’âme des animaux, voir les références suivantes : TUAN, Yi-Fu, *Dominance and Affection. The Making of Pets*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1984 ; KETE, Kathleen, *The Beast in the Boudoir. Petkeeping in Nineteenth-Century Paris*, Berkeley, University of California Press, 1994 ; BUCHNER-FUHS, Jutta, « Das Tier als Freund. Überlegungen zur Gefühlsgeschichte im 19. Jahrhundert », dans : MÜNCH, Paul (dir.), *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*, Paderborn / Munich, Schöningh, 1998, p. 275-294 ; EITLER, Pascal, « ‘Weil sie fühlen, was wir fühlen’. Menschen, Tiere und die Genealogie der Emotionen im 19. Jahrhundert », dans : *Historische Anthropologie*, vol. 19, n° 2, 2011, p. 211-228 ; SCHMIDT, Dietmar, *Die Physiognomie der Tiere. Von der Poetik der Fauna zur Kenntnis des Menschen*, Paderborn, Fink, 2011.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l'Aufklärung

des animaux comme l'expression de qualités spirituelles se multiplient²⁰⁵. Les animaux sont-ils des sujets sensibles et dotés de raison ? Ont une vie émotionnelle complexe, une conscience, des capacités intellectuelles ? Telles sont les questions au centre du débat entre les assimilationnistes, qui défendent une conception de l'animal en tant que sujet sensible, et les différentialistes, comme Buffon, opposés à cette théorie. La sensibilité ne semble plus être le critère de démarcation entre l'être humain et l'animal. Dans l'essai *De la grâce et de la dignité* (1793)²⁰⁶, Schiller indique que si l'être humain ressemble à l'animal parce qu'ils partagent sensibilité et instinct, il s'en distingue par sa volonté :

L'animal doit s'efforcer de se libérer de la douleur ; l'être humain peut décider de la garder. La volonté de l'être humain est un concept sublime, même si l'on ne tient pas compte de son usage moral. La simple volonté élève déjà l'homme au-dessus de l'animalité ; la volonté morale l'élève à la divinité²⁰⁷.

S'il existe bien une différence anthropologique pour Schiller, ce n'est pas à cause de la question de la sensibilité, mais celle de la volonté. On observe donc un déplacement de la frontière entre l'être humain et l'animal. Le statut de ce dernier en tant qu'être pourvu de sensibilité semble prendre une place de plus en plus importante dans les discours anthropologiques.

En outre, Gottfried Immanuel Wenzel, professeur de philosophie, publie au début du XIX^e siècle divers écrits sur la capacité des animaux à raisonner et à parler, s'inscrivant ainsi dans la mouvance assimilationniste²⁰⁸. En 1800, il écrit par exemple *Neue auf Vernunft und Erfahrung gegründete Entdeckungen über die Sprache der Thiere*, un ouvrage dans lequel il traduit des « conversations » entre animaux²⁰⁹. Mais pour Frederike Middelhoff, l'assimilationnisme de l'époque doit être nuancé. En effet, ce dernier reste assez mesuré : il part des points communs entre l'être humain et l'animal pour établir « la différence qui

205 BARATAY, Éric, *La société des animaux*, op. cit.

206 SCHILLER, Friedrich, *Ueber Anmuth und Würde* [1793], dans : WIESE, Benno von (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 20, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1962, p. 251-308.

207 *Ibid.*, p. 291. Citation originale : « Das Tier muss streben, den Schmerz los zu sein; der Mensch kann sich entschließen, ihn zu behalten. Der Wille des Menschen ist ein erhabener Begriff, auch dann, wenn man auf seinen moralischen Gebrauch nicht achtet. Schon der bloße Wille erhebt den Menschen über die Tierheit; der moralische erhebt ihn zur Gottheit ».

208 WENZEL, Gottfried Immanuel, *Die Liebe unter den Thieren. In einer Reihe von Beobachtungen dargestellt und mit philosophisch-naturhistorischen Anmerkungen begleitet*, Vienne, Pichler, 1801 ; WENZEL, Gottfried Immanuel, *Die neuesten Beobachtungen und Erfahrungen über die Verstandes- und Körperkräfte der Thiere, in unterhaltenden Geschichten vorgetragen*, Vienne, Anton Doll, 1801 ; WENZEL, Gottfried Immanuel, *Der Staat der Thiere, oder : Lebensart, Beschäftigungen, Künste und Handwerke in der Thierwelt*, Linz / Leipzig, 1804.

209 WENZEL, Gottfried Immanuel, *Die Liebe unter den Thieren*, op. cit.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

explique les différences²¹⁰ », alors que pour la chercheuse, un assimilationnisme fort abolirait totalement la notion de différence anthropologique²¹¹ au sens d’une « distinction fondamentale entre l’être humain et l’animal²¹² ». Or, si Wenzel et d’autres défenseurs de l’âme animale peuvent être considérés comme assimilationnistes, dans la mesure où ils attribuent certaines capacités humaines aux animaux, ils tirent généralement la conclusion que la différence anthropologique ne peut être écartée, car elle repose notamment sur l’usage du langage articulé et de la raison chez l’être humain. En effet, vers 1800, la raison est comprise, avec Kant, comme « la capacité d’arriver, à partir de jugements donnés, à de nouveaux jugements de manière logique²¹³ » ; c’est justement la raison qui constituerait la différence anthropologique et empêcherait l’animal d’accéder au statut de sujet.

Pourtant, dans la continuité de Wenzel et de ses conversations animalières, on peut observer vers 1800 les débuts de la psychologie animale avant la lettre, la « *Tierseelenkunde* »²¹⁴. Le titre de l’ouvrage *Thierseelen-Kunde auf Thatsachen begründet*, publié anonymement en deux parties en 1804 et 1805²¹⁵, est en ce sens programmatique²¹⁶ : ces « faits », est-il précisé dans le sous-titre, sont « les plus curieuses anecdotes d’animaux ». Dans la *Thierseelen-Kunde*, qui défend la psychologie animale (« *Thier-Psychologie* ») et revendique le fait d’attribuer une âme aux animaux, on trouve un chien qui parle, des éléphants vaniteux, des ours rusés, des ânes qui réfléchissent, des pigeons qui comptent les heures et des araignées savantes. Frederike Middelhoff écrit que dans ce florilège d’anecdotes, il est acquis que les animaux ont une âme et peuvent donc ressentir des émotions et penser. Elle analyse les anecdotes sur les caniches qui servent notamment d’exemples pour illustrer la vie intérieure complexe du règne animal, ainsi que l’intelligence et la loyauté spécifiques aux caniches²¹⁷. Dans le *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, qui est

210 WILD, Markus, *Anthropologische Differenz. Der Geist der Tiere in der frühen Neuzeit bei Montaigne, Descartes und Hume*, Berlin / New York, de Gruyter, 2006, p. 9.

211 MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p. 12.

212 WILD, Markus, *op. cit.*, p. 47.

213 MOHR, Georg, WILLASCHEK, Marcus, « Einleitung. Kants Kritik der reinen Vernunft », dans : KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft* [1781], Berlin, Knauer, 1998, p. 20. Citation originale : « die Fähigkeit, von gegebenen Urteilen folgerichtig auf neue Urteile zu schließen ».

214 MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p. 66 : « Entstehung einer spekulativen Proto-Psychologie ».

215 *Thierseelen-Kunde auf Thatsachen begründet. Oder 156 höchst merkwürdige Anekdoten von Thieren*, 2 vol., Berlin, 1804-1805.

216 MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p. 68.

217 Frederike Middelhoff rapporte que le philosophe danois Lauritz Smith, dans son *Versuch eines vollständigen Lehrgebäudes der Natur und Bestimmung der Thiere* (1793), raconte également des anecdotes de caniches qui viennent au secours des humains et des congénères de leur propre chef et démontrent, selon Smith, « l’intelligence des animaux ». *Ibid.*, p. 7.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

publié par Johann Christoph Adelung à partir de 1793²¹⁸ et devient rapidement un dictionnaire de référence, une forme de raison peut aussi être attribuée aux animaux²¹⁹. On constate donc que même si le débat entre assimilationnistes et différentialistes ne conduit pas à une abolition de la différence anthropologique, cette dernière est fortement remise en question, et que l’on peut voir dans la *Thierseelen-Kunde* l’ancêtre de la psychologie animale (« *Tierpsychologie* ») telle qu’elle apparaît dans les travaux ultérieurs de Carl Gustav Carus (1789-1869) qui étudie les différences entre les espèces animales.

Si l’animal conserve une forme d’exotisme inhérent, qui relève d’une psychologie présentée comme fondamentalement différente, la question de savoir si les animaux ont une âme, si ce sont des sujets sensibles, devient un enjeu moral. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les traités philosophiques sur le traitement moral des animaux et les critiques de certains abus et de cas de maltraitance animale ont trouvé un large écho, tout comme les manuels destinés à apprendre aux enfants à se comporter envers les animaux avec respect²²⁰. Cet enjeu pédagogique montre un net changement d’attitude vis-à-vis des animaux, et de plus en plus de monde s’oppose aux combats d’animaux ou à la chasse à l’ours²²¹. Le débat sur l’âme des animaux conduit nécessairement à la question de leur capacité à souffrir. C’est ce questionnement moral qui se trouve au centre de la célèbre formule de Jeremy Bentham en 1789 : « la question n’est pas ‘peuvent-ils raisonner ?’, ni ‘peuvent-ils parler ?’, mais ‘peuvent-ils souffrir ?’²²² ». À l’aube de la Révolution française, il énonce deux axes de l’éthique animale : d’une part, l’élargissement de la communauté morale aux animaux, d’autre part, le lien entre l’éthique animale et les évolutions politiques et sociales²²³. Bentham introduit la question de la sensibilité comme argument décisif dans le débat sur le statut ontologique de l’animal en tant que sujet intelligent et sensible, s’éloignant alors radicalement de la théorie cartésienne de l’animal-machine. C’est à partir de ces questionnements éthiques qu’émergent les premiers mouvements pour la défense des animaux, qui se développeront plus tard au XIX^e siècle de manière organisée et sous la forme des premières lois sur la

218 ADELUNG, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, 4 vol., Leipzig, Breitkopf, 1793-1801.

219 MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p. 73.

220 ROSCHER, Mieke, *Ein Königreich für Tiere. Die Geschichte der britischen Tierrechtsbewegung*, Marburg, Tectum Verlag, 2009.

221 ROSCHER, Mieke, « Geschichte des Tierschutzes », dans : *TKH*, p. 175.

222 BENTHAM, Jeremy, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* [1789], dans : *The Collected Works of Jeremy Bentham*, Londres, Athlone Press, 1996. Citation originale : « the question ist not, Can they reason? nor, Can they talk? but, Can they suffer? ».

223 GRIMM, Herwig, CAMENZIND, Samuel, AIGNER, Andreas, « Tierethik », dans : *TKH*, p. 78.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

protection des animaux²²⁴. Le végétarisme sera par la suite porté par des philosophes, notamment Schopenhauer (1789-1869). Les débats moraux qui ont accompagné la Déclaration des droits de l’homme dans le cadre de la Révolution française ont ainsi permis de trouver de nouveaux arguments en faveur de la protection des animaux. L’alphabétisation progressive de la population et la croissance rapide du marché des livres et des revues à cette époque ont favorisé la diffusion de ces idées²²⁵. Vers 1800, le statut ontologique de l’animal est donc au cœur des débats : il est au centre des discours scientifiques, avec la biologie et la zoologie, mais il est aussi au centre des discours philosophiques, moraux et religieux. Son âme, son intellect et sa capacité à sentir les émotions et la souffrance sont questionnés. Le « moment 1800 » semble marquer le début du passage d’un animal objet à un animal sujet pensant, moral et souffrant. La remise en cause de l’exception humaine et la problématique du statut de l’animal apparaissent comme des questions centrales dans le domaine scientifique, mais aussi dans la société. Ce changement semble aller de pair avec un déplacement des catégories traditionnelles des animaux, notamment du fait des enjeux de la domestication.

Il semblerait qu’il y ait, vers 1800, un déplacement des catégories traditionnelles que sont l’animal de compagnie, l’animal domestique et l’animal sauvage²²⁶, ce qui témoigne d’un changement dans l’implication émotionnelle attachée à l’animal, notamment l’animal domestiqué et proche de l’être humain. Déjà Johann Heinrich Zedler, dans son encyclopédie publiée entre 1731 et 1754, le *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, à l’entrée « *Thier* », écrit qu’il est presque impossible de déterminer les espèces d’animaux²²⁷, et que les frontières entre l’animal domestique (*Nutztier*), l’animal de compagnie (*Haustier*), l’animal familial (*Heimtier*) et l’animal sauvage (*Wildtier*) sont floues. L’opposition entre « *Haustier* » et « *Wildtier* » est courante au XVIII^e siècle, chez Adelung

224 ROSCHER, Mieke, *TKH*, p. 173.

225 *Ibid.*, p. 173-175.

226 Hans-Johann Glock, spécialiste de l’animal, rappelle qu’à l’époque, on distingue les différentalistes et les assimilationnistes. Les positions assimilationnistes et différentalistes s’opposent et semblent inconciliables. Pour les assimilationnistes, l’être humain est l’animal le plus « spirituel » et la différence entre les deux est relative puisque c’est une question de degré ; on peut alors attribuer aux animaux certaines facultés mentales. Pour eux, le comportement des animaux – en particulier des animaux domestiques qui coexistent étroitement avec les humains – semble plus « humain », ce que rejettent les différentalistes, qui expliquent ce comportement par une mécanique pure ou l’instinct. GLOCK, Hans-Johann, « Geist der Tiere », dans : *TKH*, p. 61-62. À ce sujet, voir également MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p. 12 ; WILD, Marcus, *op. cit.*, p. 9.

227 ZEDLER, Johann Heinrich, *op. cit.*, p. 1358). Citation originale : « Die Arten der Thiere zu bestimmen, ist fast eine ohnmögliche Sache ».

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

notamment²²⁸. Sont alors appelés « *Haustiere* » les animaux domestiqués vivant dans des habitats humains²²⁹. Pourtant, les animaux domestiques sont également appelés « *Nutztiere* ». Ce sont des animaux que l’être humain garde pour répondre à des besoins spécifiques, qu’il nourrit, dont il contrôle la reproduction, ce concept étant avant tout économique, ce que suggère déjà Zedler²³⁰. À partir de 1800, il semblerait que certains animaux appartenant à la catégorie des « *Nutztiere* » se rapprochent des « *Haustiere* », et que la relation entre l’être humain et les animaux familiers devienne plus émotionnelle, voire sentimentale²³¹. Jutta Buchner-Fuhs, spécialiste des études culturelles, a étudié l’évolution de la relation entre l’animal et l’être humain au XIX^e siècle, et explique ces changements par la montée de la bourgeoisie, qui a pour conséquence une distinction entre l’« animal utilitaire » (« *Gebrauchstier* ») et l’« animal de loisir ou de luxe » (« *Vergnügungs- bzw. Luxustier* »), mais qui provoque également un changement rapide et profond dans la manière de traiter les animaux. Vers 1800, le lien émotionnel à l’animal, l’attachement de l’être humain pour les non-humains à quatre pattes qui peuplent sa sphère privée, semble concerner surtout certaines espèces, le chat, le chien et le cheval en particulier²³².

Cette nouvelle forme d’affect passe souvent par une humanisation de l’animal et donc l’anthropomorphisme en littérature. Vers 1800, l’animal domestiqué, souvent humanisé, est fréquemment thématiqué dans la littérature, en tant que compagnon de l’être humain, comme c’est le cas par exemple avec *Le Chat Murr* de E.T.A. Hoffmann (1819)²³³. Frederike Middelhoff travaille sur les « autozoographies littéraires » qui voient le jour à partir de 1800 et qui montrent une nouvelle manière de concevoir l’animal en littérature. Cette présence de l’animal autobiographique, que ce soit le chat, le chien ou le cheval, reflète les débats sur le statut ontologique de l’animal. Pour la chercheuse, alors que l’humanisation était auparavant limitée à des genres littéraires tels que le conte et la fable, l’évolution de la perception des animaux a commencé à se révéler dans les récits de vie fictifs des animaux. La

228 MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p. 12.

229 KYNAST, Katja, « Geschichte der Haustiere », dans : *TKH*, p. 130. En anglais, une distinction claire est faite entre « *pets* » ou « *companion animals* » et « *domestic animals* », alors que le terme allemand est relativement flou, puisqu’il désigne tous les animaux domestiques au sens large.

230 NIERADZIK, Lukasz, « Geschichte der Nutztiere », dans : *TKH*, p.121.

231 Pascal Eitler parle d’une « émotionnalisation et sentimentalisation de la relation entre l’être humain et l’animal tout au long du XIX^e siècle » (citation originale : « Emotionalisierung und Sentimentalisierung der Mensch-Haustier-Beziehung im Verlauf des 19. Jahrhunderts »). EITLER, Pascal, *op. cit.* Voir également BUCHNER-FUHS, Jutta, *Kultur mit Tieren. Zur Formierung des bürgerlichen Tierversständnisses im 19. Jahrhundert*, Münster, Waxmann, 1996.

232 MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p. 62.

233 HOFFMANN, E. T. A., *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, dans : STEINECKE, Hartmut, SEGBRECHT, Wulf (dir.), *Sämtliche Werke*. Vol. 5, Francfort, Deutsche Klassiker Verlag, 1992, p. 9-458.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

personnification et l’anthropomorphisation ne sont alors plus « seulement » des procédés esthétiques de la littérature, car ils déterminent également le traitement des animaux « réels »²³⁴. À partir du personnage de l’animal autobiographique, on peut voir que la question de la parenté psychique entre l’être humain et l’animal acquiert une dimension esthétique au début du XIX^e siècle, avec ses « autocanigraphies », « autoéquigraphies » et « autoféligraphies »²³⁵. Il semble que vers 1800, les caniches en particulier apparaissent comme l’incarnation de capacités et de vertus quasi-humaines, que l’on a tenté d’illustrer au moyen de miniatures biographiques et d’histoires de rencontres entre humains et caniches, dans *Biographie eines Pudels* de Gottlieb Konrad Pfeffel (1794)²³⁶, puis dans *Lebensgeschichte eines Pudels* de Joseph Richter (1808)²³⁷ par exemple. Frederike Middelhoff se penche également sur le cas du cheval, avec *Lebensgeschichte eines Miethpferdes* d’Ambrosius Speckmann (1807)²³⁸, *Lebensgeschichte der Mecklenburgischen Stute Amante* de Christian Ehrenfried Seifert von Tennecker (1804)²³⁹, *Lebensgeschichte eines ausgedienten Fiacker-Pferdes* de Franz Rittler (1819)²⁴⁰, mais aussi celui du chat, avec *Le Chat Murr*. Le débat sur le statut ontologique de l’animal vers 1800 se retrouve donc également en littérature, puisqu’une voix, des sentiments, des capacités de réflexion et des valeurs morales lui sont attribués. La notion de personnage en est profondément transformée, ce qui a en retour des conséquences sur la manière dont on conçoit l’animal à l’époque, notamment le chat, le chien et le cheval. Pourtant, l’animal exotique et sauvage n’est pas en reste dans les représentations littéraires et théâtrales du « moment 1800 ».

En effet, l’animal apparaît aussi comme un marqueur exotique de temps et d’espace. María Teresa Lajoinie Domínguez, qui travaille sur l’animal dans le théâtre de boulevard en France au XIX^e siècle, parle en ce sens d’une « *deixis animale*²⁴¹ ». L’accès aux animaux est ainsi rendu possible par le théâtre ou la foire, qui permettent aux spectateurs et visiteurs de les voir sur des scènes. Les animaux font alors partie de l’horizon d’attente du spectateur et deux

234 MIDDELHOFF, Frederike, *op. cit.*, p 62.

235 *Ibid.*, p. 63. À ce sujet, voir aussi : SCHRÖTER, Julian, *Figur – Personalität – Verhaltenstheorien. Zu einer Theorie fiktiver Tiere in Erzählungen der Romantik*, Sarrebruck, Akademikerverlag, 2013.

236 PFEFFEL, Gottlieb Konrad, *Biographie eines Pudels und andere Satiren* [1794], Ebenhausen, Langewiesche-Brandt, 1987.

237 RICHTER, Joseph, *Lebensgeschichte eines Pudels*, Vienne, Peter Rehms, 1808.

238 SPECKMANN, Ambrosius (pseud.), *Lebensgeschichte eines Miethpferdes*, Brême, Heinrich Müller, 1807.

239 TENNECKER, Christian Ehrenfried Seifert von, *Lebensgeschichte der Mecklenburgischen Stute Amante*, Leipzig, Seeger, 1807.

240 RITTLER, Franz, *Lebensgeschichte eines ausgedienten Fiacker-Pferdes*, Brünn / Olmütz, Joh. Georg Gastl, 1819.

241 LAJOINIE DOMÍNGUEZ, María Teresa, *Zootextualité et zooscénographie : l’animal dans le théâtre de boulevard au XIX^e siècle (1800-1862)*, Thèse de doctorat, Université de Valence (Espagne), 2018, p. 82.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

types de représentations se développent : des spectacles qui mettent en scène le comportement attendu d’un animal, avec des animaux sauvages ayant un comportement dangereux par exemple, et des spectacles mettant en scène des animaux anthropomorphes, qui ont donc un comportement en décalage avec leur nature animale. María Teresa Lajoinie Domínguez montre que dans les deux cas, la présence de l’animal permet d’exotiser la mise en scène grâce à l’idée de rareté, qui définit autant l’altérité orientale qu’animale²⁴². Ce recours aux animaux comme marqueur d’exotisme peut être expliqué par le discours orientaliste²⁴³, ainsi que par la quête d’originalité exigée par le public, révélant que vers 1800, les animaux ont une valeur en tant qu’éléments rénovateurs de la dramaturgie²⁴⁴. Pour la chercheuse, dans ces spectacles qui recourent aux animaux vivants, le choix d’acteurs à quatre pattes matérialise le goût pour l’insolite et pour la nouveauté, même lorsqu’il s’agit d’espèces rencontrées dans la vie courante comme le cheval. Les animaux mis en scène sont alors garants du succès des pièces dans lesquelles ils évoluent, en s’érigeant en tant que principal mécanisme d’exotisation²⁴⁵. Comme ils s’intègrent dans la dichotomie civilisation / sauvagerie de l’époque, ils permettent d’appréhender l’altérité orientale, mais aussi de redéfinir, voire réaffirmer le sujet humain occidental. Pour l’historien David Vinson, ce qui est mis en évidence est alors « une quête de soi-même à travers l’image antinomique et mythique de l’Autre²⁴⁶ ».

Le « moment 1800 » marque un tournant épistémologique, anthropologique et littéraire dans la question de l’animal et de l’animalité. Les discours sur le sujet remettent en cause la différence anthropologique et alimentent le débat sur le statut ontologique de l’animal. Ce dernier passe d’un objet machine à un objet de science, mais aussi à un potentiel sujet pensant, raisonnant et souffrant, puisque biologiquement, et s’il a de surcroît une âme, plus rien ne le sépare de l’être humain. Du fait de l’enjeu de la domestication, c’est le cheval qui apparaît comme le grand favori du « moment 1800 ». Il est au centre des débats scientifiques, philosophiques et artistiques, et il témoigne également d’un changement dans le rapport émotionnel à l’animal ainsi que dans les catégories traditionnelles d’animaux. Les

242 *Ibid.*, p. 93.

243 L’orientalisme est un mouvement littéraire et artistique né en Europe occidentale au XVIII^e siècle, qui traduit tout au long du XIX^e siècle l’intérêt, la curiosité voire la fascination des artistes et des écrivains pour les pays orientaux.

244 LAJOINIE DOMÍNGUEZ, María Teresa, *op. cit.*, p. 94.

245 *Ibid.*, p. 95-96.

246 VINSON, David, « L’orient rêvé et l’orient réel au XIX^e siècle. L’univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français », dans : *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 104, n^o 1, 2004, p. 77.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

conséquences sur la notion de personnage en littérature et au théâtre sont considérables, et si l’animal domestique anthropomorphisé est de plus en plus présent, l’animal sauvage, et finalement tout animal vivant sur scène, apparaissent comme des marqueurs d’exotisme dans les représentations animalières. En fonctionnant comme des éléments vecteurs du discours orientaliste, ils soulignent une spectacularisation de l’exotisme autour de 1800 et permettent de redéfinir le sujet humain occidental.

1.2. L’animal comme représentation de l’altérité humaine

Les animaux vivants ne sont pas les seules figures à s’intégrer dans l’axe civilisation / sauvagerie et dans la problématique autour de la notion de sujet autour de 1800 : c’est en fait le cas de toutes les représentations de l’altérité, et donc le cas de l’être humain qui est animalisé quand il est « autre ». L’animal auquel nous faisons référence dans cette partie est donc un être humain animalisé : son animalité ne vient pas de sa corporalité, mais de sa supposée nature animale. À l’époque, l’être humain animalisé permet d’interroger deux types d’altérités différentes : celle de l’autre étranger, afin de l’éloigner le plus possible des Occidentaux, et celle de l’autre justement européen, mais à la marge de la société – le fou, le criminel, l’ennemi révolutionnaire sanguinaire, et la femme. Ces deux figures animalisées de l’altérité humaine s’intègrent dans les discours sur le sujet dans la mesure où leur statut de citoyen est discuté, voire nié.

1.2.1. L’animalisation de l’autre non-occidental : mise en scène de l’exotisme

Autour de 1800, les figures de l’altérité humaine prennent deux contours lorsqu’elles désignent l’autre étranger : d’une part, l’image jugée positive de l’être humain non-occidental, reposant notamment sur le mythe du « bon sauvage » popularisé par Jean-Jacques Rousseau, et d’autre part, l’image perçue de manière négative du « barbare » qui découle essentiellement du besoin de justifier la violence exercée sur ces peuples. Aussi bien dans le cas du « bon

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

sauvage » que dans celui de la figure du « barbare », on animalise et bestialise²⁴⁷ l’autre à cause de son supposé caractère primitif, donc non évolué. Cette animalisation et cette bestialisation s’intègrent dans les discours anthropologiques sur le sujet.

En effet, dès le milieu du XVIII^e siècle, l’attention des Européens se tourne vers cet « autre » qu’ils appellent « sauvage » ou « indigène », et la question de l’altérité devient l’un des enjeux principaux du siècle de l’*Aufklärung*. Cet intérêt pour l’altérité se reflète alors notamment dans une fascination pour l’exotisme, que l’on retrouve aussi bien dans des récits de voyage que dans la peinture et la littérature au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. En 1808, Friedrich Schlegel publie l’*Essai sur la langue et la philosophie des Indiens*²⁴⁸, et Goethe écrit le premier livre du *Divan occidental-oriental* en 1819²⁴⁹, inspiré de la poésie persane. Cet intérêt pour l’exotisme et l’indophilie grandissante²⁵⁰ s’accompagnent d’une nostalgie des origines : l’autre, sa culture et son mode de vie font rêver les Occidentaux ; le « mythe du bon sauvage », très présent en littérature, montre une idéalisation des êtres humains qui vivent en contact étroit avec la nature, et qui sont porteurs d’une forme d’animalité qui s’opposerait à la culture de l’Occident. Progressivement, l’animal, associé à cet « autre » lointain et sauvage (« *wild* »), devient l’emblème d’une altérité recherchée, comme en témoignent aussi d’ailleurs les spectacles forains et les représentations théâtrales avec les animaux vivants.

Le « bon sauvage », en tant que représentant d’une primitivité sociale postulant que l’être humain naît bon, propose une vision positive de l’altérité et de l’animalité : d’après ce mythe, ces peuples n’ont par nature aucun vice, car ils sont dépourvus de toute morale et de capacité de raisonnement et ne répondent qu’à leurs besoins les plus essentiels. Il s’agit donc d’une claire idéalisation de l’être humain dans son état primitif, la corruption du genre humain étant le résultat de son organisation en sociétés. Ce mythe du « bon sauvage » aboutit par conséquent à l’affirmation que la civilisation de l’être humain n’est qu’une perversion de sa nature : à l’époque, la figure de l’« indigène » se cristallise comme l’exemple vivant de ce qu’étaient les Européens avant que les progrès scientifiques, techniques et politiques ne les

247 L’animalisation et la bestialisation relèvent du même procédé et sont des termes souvent utilisés comme synonymes. La nuance réside, pour nous, dans le regard qui est porté sur la personne à laquelle on attribue des caractéristiques animales : dans le cas de l’animalisation, il s’agit d’un regard plutôt positif, alors que la figure bestialisée est jugée négativement.

248 SCHLEGEL, Friedrich, *Über die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Altertumskunde*, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1808.

249 GOETHE, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan*, Stuttgart, Cotta’sche Buchhandlung, 1819.

250 La spécialiste de l’Inde Gita Dharampal-Frick développe les postures de Georg Forster et Matthias Sprengel par rapport à l’Inde dans l’article suivant : DHARAMPAL-FRICK, Gita, « Entre orientalisme des Lumières et idéalisme révolutionnaire : Georg Forster et Matthias Sprengel face au colonialisme (1781-1802) », dans : *Revue germanique internationale*, vol. 7, 2008, p. 9-20.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

poussent vers un plus haut degré évolutif, une plus grande complexité et perfection. Le personnage du « bon sauvage » devient donc une porte vers leur passé : il représente à l’époque l’humain occidental dans sa période enfantine. L’être humain non-occidental est ainsi considéré comme plus proche de l’animal dans un processus qui l’éloigne de ses congénères européens et, par extension, de l’humanité. Le passé est associé à l’animalité et à l’altérité, tandis que le présent est rattaché à la civilisation et au sujet européen²⁵¹. Dans ce cas, l’animalité est comprise comme le contraire de la civilisation, consolidant cette représentation temporelle de la nature animale comme phase antérieure à l’état de culture. Mais cette figure de l’altérité, si elle est recherchée, induit également une forme d’inquiétude. La question de la domestication évoquée précédemment est intrinsèquement liée à cette forme d’altérité jugée positive qu’est le « bon sauvage ». Elle acquiert une place de premier plan avec Georges-Louis Leclerc de Buffon notamment, pour qui elle est un signe de l’ordre du monde. Aux yeux du naturaliste, la caractéristique première de l’humain civilisé est son ascendance sur les animaux et la domination de la nature. Comme nous l’avons vu, le « moment 1800 » marque une plus grande familiarisation avec les animaux. Mais cette proximité croissante va de pair avec un encadrement plus fort de ces derniers, puisque l’animal domestiqué est aussi un animal dressé et dominé par l’être humain. De cette forme de contrôle découle l’exclusion des animaux qui sortent de cette catégorie, puisqu’il faut veiller à ce qu’ils ne deviennent pas une menace. Ceci vaut également pour le « bon sauvage », cette figure de l’altérité humaine qui, tant qu’elle est animalisée, reste sous le contrôle de l’être humain occidental.

Le « barbare », autre figure de l’altérité humaine animalisée, apparaît en quelque sorte comme le jumeau maléfique du « bon sauvage », puisqu’il est la version négative d’une altérité non recherchée, dont on a peur. Ce personnage se construit sur un caractère, un comportement, voire un aspect physique qui reprennent et soulignent la violence et la brutalité comme manifestation de sa supposée sauvagerie et conséquence de l’état primaire qu’on lui attribue. En allemand, dans le champ lexical du « barbare », on trouve des adjectifs comme « *brutal* », « *roh* », « *kannibalisch* », « *bestialisch* », des termes fortement péjoratifs servant à désigner ladite violence de ces être humains. Cette conception négative de l’altérité découle de la configuration idéologique de l’*Aufklärung*, qui établit la supériorité d’un nombre très réduit d’individus face à une majorité de la population qui doit être soumise, dominée voire domestiquée. La monstrosité de l’autre sert donc à justifier des thèses impérialistes et les

251 ZANTOP, Suzanne, *Colonial Fantasies ; Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany 1770-1780*, Durham / Londres, Duke University Press, 1997.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

violences commises sur les peuples non-occidentaux²⁵². Un cas limite semble constituer le singe. En effet, vers 1800, on fait souvent appel à lui pour désigner les Amérindiens, aussi bien positivement que négativement. Roland Borgards montre que ce phénomène soulève plusieurs questions : « l’Amérindien est-il un être humain ou bien un orang-outan ? L’orang-outan est-il un singe, un monstre ou un être humain ? Tout cela relève-t-il d’un problème épistémologique ou biologique²⁵³ ? ». Pour le chercheur, l’Amérindien n’est pas un orang-outan, mais on le construit en tant que tel « en le jetant en pâture aux chiens européens²⁵⁴ ». C’est donc la violence et la volonté de domination qui génère l’animalité des Amérindiens.

Le « moment 1800 » se caractérise donc avant tout par une ambiguïté entre rapprochement et rejet de l’animalité, et par une réflexion autour du statut des êtres humains non-occidentaux qui sont animalisés ou bestialisés. Le « bon sauvage » et le « barbare » sont les deux pendants de l’animalisation et de la bestialisation de l’autre étranger, tantôt vecteur d’une mise en scène de l’exotisme, tantôt justification d’une domination. Puisque ces êtres humains ne méritent pas d’être considérés comme des sujets, la rhétorique de l’animalisation permet de les repousser à la marge de l’humanité. Si cette animalité est recherchée dans le cadre du discours sur l’orientalisme, elle témoigne aussi d’une véritable inquiétude lorsque l’animal apparaît non plus seulement comme l’autre de l’humain, mais aussi comme l’autre dans l’humain.

1.2.2. La bestialisation de l’autre occidental

C’est cette inquiétude face à l’autre dans l’être humain qui est à l’origine des figures de l’occidental bestialisée. Autour de 1800, cette humanité occidentale bestialisée prend différents visages, qui sont présents dans les discours anthropologiques sur le sujet, comme le fou, le criminel ou l’ennemi.

252 BERMAN, Russel A., *Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture*, Lincoln / Londres, University of Nebraska Press, 1998.

253 BORGARDS, Roland, « Der Affe als Mensch und der Europäer als Ureinwohner. Ethnozoographie um 1800 », dans : WELLBERY, David E., BORMANN, Alexander von (dir.), *Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann 2012, p. 20. Citation originale : « Ist der Indianer ein Mensch oder ein Orang-Utan ? Ist der Orang-Utan ein Affe, ein Monster oder ein Mensch ? Ist das Ganze ein epistemologisches oder ein biologisches Problem ? ».

254 *Ibid.*, p. 21. Citation originale : « indem er den europäischen Hunden zum Fraß vorgeworfen wird ».

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

En effet, vers 1800, l’animal est aussi souvent associé à la folie. Les fous ont longtemps été, comme l’a montré Michel Foucault, considérés comme des animaux et enfermés, enchaînés ou exhibés²⁵⁵. Carine Trévisan, spécialiste de littérature, souligne le tournant qui s’opère au début du XIX^e siècle dans le rapport entre l’animal et la folie :

Si la folie a pu être définie, durant cette période, comme précisément le rapport de l’homme avec son animalité, sa violence mais aussi son imprévisible liberté, au XIX^e siècle, la présence de l’animalité dans la folie sera considérée comme le signe – plus que l’essence même – de la maladie²⁵⁶.

L’estompage des frontières entre animal et humain inquiète, comme s’il y avait péril d’une indifférenciation. L’animal serait, comme l’« idiot » ou le « dégénéré », un « être incomplet ». Aussi tout surgissement de l’animal dans l’être humain devient-il le symptôme non plus d’un retour à un état de nature ou d’un accord entre un être et son environnement, mais du désordre et d’une pathologie mentale. Pour Theodor Adorno, cette « déshumanisation de l’ennemi²⁵⁷ » passe toujours par la bestialisation systématique. L’ennemi est alors associé à l’image du criminel, du « dégénéré » et de « l’animal répugnant²⁵⁸ » par son exclusion et sa réification. Toutefois, avec les prémisses de la psychologie, le statut ontologique du « fou » est réévalué : on cherche à mieux comprendre les « maladies mentales » et on peut parler, avec Philippe Pinel (1745-1826) en France et Johann Christian Reil (1759-1813) en Allemagne²⁵⁹, d’une réhumanisation des « fous », auxquels on reconnaît une forme de raison²⁶⁰. Dans les pays germanophones, la psychologie a été marquée par la distinction faite par Christian Wolff (1679-1754) entre la psychologie empirique et la psychologie rationnelle²⁶¹. Tandis que le courant rationnel se concentre sur une démonstration scientifique fondée sur la raison et se proclame « science de l’âme » (*Seelenwissenschaft*), le courant empirique repose sur une observation minutieuse des phénomènes psychiques et se considère comme une « science

255 FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux*, Paris, Gallimard, 1999, Cours du 29 janvier 1975.

256 TRÉVISAN, Carine, *op. cit.*

257 HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., BETTELHEIM, Bruno, *et al.*, *Der autoritäre Charakter : Studien über Autorität und Vorurteil*, Amsterdam, de Munter, 1968, p. 41. Citation originale : « Entmenschlichung des Feindes ».

258 *Ibid.* Citations originales : « Kriminellen », « Entarteten », « widerlichen Tier(s) ». Voir MÜTHERICH, Birgit, « Die Mensch-Tier-Beziehung in der Kritischen Theorie Horkheimers und Adornos », dans : REHBERG, Karl-Siebert (dir.), *Die Natur der Gesellschaft : Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*, vol. 1-2, Francfort, Campus Verlag, 2008, p. 5112.

259 SCHÖNPFLUG, Wolfgang, *Geschichte und Systematik der Psychologie*, Weinheim, Beltz, 2013, p. 184.

260 AIGNER, Andreas, « Die Tiere der Psychologie », dans : *TKH*, p. 301.

261 WOLFF, Christian, *Psychologia empirica*, Francfort / Leipzig, Renger, 1738 ; WOLFF, Christian, *Psychologia rationalis*, Francfort / Leipzig, Renger, 1740.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

empirique de l’âme » (*Erfahrungsseelenkunde*)²⁶². Le *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* de Karl Philipp Moritz²⁶³ rassemble les observations de différents auteurs sur les phénomènes psychiques, les traits de caractère, les pathologies et les méthodes de guérison et constitue ainsi la première revue spécialisée en psychologie²⁶⁴.

La physiognomonie, une pseudo-science qui entend étudier le caractère d’une personne à partir de ses traits physiques²⁶⁵, apparaît d’ailleurs comme un produit de cette science empirique de l’âme. Très en vogue à l’époque, elle s’inscrit dans cette peur d’une indifférenciation et d’un estompage de la frontière entre l’être humain et l’animal. L’Allemagne de la fin du XVIII^e siècle est en effet très marquée par l’association entre particularités physiques animales et traits de caractères humains. L’encyclopédie de Zedler, très populaire en Allemagne au XVIII^e siècle, attribue des qualités humaines à certains animaux, comme la patience au mouton, l’intelligence au serpent et la simplicité à la colombe. Mais c’est ensuite avec les travaux de Johann Caspar Lavater que se développe la physiognomonie. Il publie en 1775 et 1776 les deux tomes de *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*²⁶⁶, et se sert des correspondances physiques entre être humain et animal pour en déduire des traits de personnalité, en s’appuyant sur des stéréotypes animaliers. Si cette personne ressemble à un lion, c’est qu’elle est courageuse, si elle ressemble à un renard, elle est rusée, par exemple. Cette pseudo-science sous-entend une correspondance entre le corps et l’âme, entre l’intérieur et l’extérieur, mais aussi le fait qu’on attribue aux animaux des traits moraux anthropomorphes : les animaux ont bien des traits de caractère, pourtant ils ne sont pas liés aux individus, mais aux espèces. Pour Aude Jeannerod, spécialiste de littérature, c’est la physiognomonie qui ancre l’association entre pulsion animale et pulsion criminelle²⁶⁷. Plus tard, l’anthropologie criminelle de Cesare Lombroso (1835-1909), qui apparaît comme une évolution de la physiognomonie²⁶⁸, renforcera cette idée que c’est en décelant l’animal dans l’être humain que l’on peut

262 AIGNER, Andreas, *TKH*, p. 301.

263 MORITZ, Karl Philippe (dir.), *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, 1783-1793.

264 SCHÖNPFLUG, Wolfgang, *op. cit.*, p. 180.

265 Si la physiognomonie connaît son apogée au XIX^e siècle, elle est en réalité plus ancienne. Dans l’Antiquité déjà, des analogies entre l’être humain et l’animal sont effectuées, et Aristote est parfois considéré comme le père de la physiognomonie.

266 LAVATER, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig, Weidmann, 1775-1778.

267 JEANNEROD, Aude, « Analogies entre homme et animal au XIX^e siècle : humanité, animalité, bestialité », journée d’étude « Enjeux de l’analogie dans les discours écologiques » organisée par l’équipe « Humanisme », le 14 mai 2019 à l’Université catholique de Lyon [enregistrement : <https://soundcloud.com/uclly/aude-jeannerod-analogies>, consulté le 15 juillet 2021].

268 *Ibid.*

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

distinguer les criminels nés. Ce que le criminel hériterait de l’animal dont il est issu est une anatomie (la forme du crâne, de la mâchoire), une physiologie (l’insensibilité cutanée, l’insensibilité au froid ou au chaud), un tempérament (le défaut d’altruisme, l’absence de compassion et d’empathie), ce qui le conduit à tuer de sang-froid. Nous voyons donc que le crime et la folie ont tendance à se confondre (le criminel est d’ailleurs parfois qualifié de « fou moral »)²⁶⁹.

En littérature également, le « fou » et le criminel sont parfois indistincts, et lorsque les prémisses de la psychiatrie apparaissent, le thème de la folie est exploré à l’aide de ces nouvelles théories médicales, soulignant ainsi l’intensification du lien entre littérature et anthropologie²⁷⁰. La folie est un motif récurrent chez E.T.A. Hoffmann notamment, et la femme meurtrière ainsi que la sorcière sont associées à l’animalité dans la littérature vers 1800²⁷¹. Les figures animalisées, voire bestialisées, ne sont donc pas l’apanage des non-occidentaux. C’est également le statut de l’humain européen qui est repensé avec l’animalité, lorsque ce dernier ne peut être intégré dans la société, comme le « fou » ou le criminel. Leur parenté pathologique avec l’animal sert alors à souligner leur caractère asocial et anormal, ainsi qu’à justifier leur exclusion.

La bestialisation dans le contexte révolutionnaire français, dont la réception est très large en Allemagne, apparaît comme un cas particulier de l’animalisation de l’autre européen²⁷². Dans les caricatures, les royalistes sont souvent représentés sous forme de volailles ou de volatiles, comme les grues, mais aussi de grenouilles ou de serpents. Marie-Antoinette est surnommée l’« architigresse » dans les libelles. De l’autre côté, les robespierristes sont associés à l’image de l’hydre, courante pour décrire le peuple²⁷³, puis à

269 TRÉVISAN, Carine, *op. cit.*

270 RIEDEL, Wolfgang, *op. cit.*

271 BRONFEN, Elisabeth, « Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne », dans : BERGER, Renate, STEPHAN, Inge, (dir.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Cologne / Vienne, Böhlau, 1987, p. 87-115 ; FRIESS, Ursula, *Buhlerin und Zauberin. Eine Untersuchung zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Munich, Fink Verlag, 1970.

272 Voir aussi : SCHINDLER, Norbert, *Wilderer im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Kapitel alpiner Sozialgeschichte*, Munich, Beck, 2001. HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., « Mensch und Tier », dans : *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944], Francfort, Fischer, 1969, p. 262-271. On constate en Allemagne une très large réception de la Révolution française. Voir par exemple : VON WEDEKIND, Georg Christian Gottlieb Freiherr, *Idées d’un Allemand sur les rapports extérieurs de la République française, adressées au Peuple français et à ses représentants*, 1794 ; KURZ, Gerhard, *Le grand spectacle. L’Allemagne et la Révolution française*, Bonn, Inter Nationes, 1989.

273 COHEN, Déborah, « Vivre comme des chiens ? La vie animale comme modèle et anti-modèle, après l’an II », dans : *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 377, n° 3, 2014, p. 59-79. Déborah Cohen mentionne un pamphlet signé Simon et portant le titre *Coupez les griffes au parti féroce* (1794), qui évoque « un monstre à cent gueules ». L’animalisation du peuple relève d’une rhétorique ancienne, cf. RONZEAUD,

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

partir de 1793 au bestiaire chrétien (les moutons, les brebis d’un côté, les loups et les chiens de l’autre)²⁷⁴. Le traumatisme de la Terreur comme déchaînement de sauvagerie est à l’origine de cette bestialisation, comme si la Révolution correspondait à un temps de déshumanisation. Dans le discours sur la Révolution française, la proximité entre le monarque ou le révolutionnaire sanguinaire avec l’animal sauvage est donc très souvent relevée, montrant ainsi la crainte des contemporains face à une situation qu’ils jugent hors de contrôle et dangereuse.

Le recours à l’animal souligne également une métaphore politique qui prend des contours spécifiques dans le contexte de la Révolution française²⁷⁵. Dans *Idee d’une histoire universelle d’un point de vue cosmopolitique* (1784), Kant désigne la position du souverain par rapport à la loi et à l’humanité comme le problème le plus « grave » de l’ordre politique, qui « sera résolu en dernier par le genre humain²⁷⁶ ». Il formule ce problème de la manière suivante :

L’homme est un animal qui, lorsqu’il vit parmi d’autres membres de son espèce, a besoin d’un maître. Car il abuse à coup sûr de sa liberté à l’égard de ses semblables ; et quoique en tant que créature raisonnable il souhaite une loi qui pose les limites de la liberté de tous, son inclination animale égoïste l’entraîne cependant à faire exception pour lui-même quand il le peut. Il lui faut donc un maître pour briser sa volonté particulière, et le forcer à obéir à une volonté universellement valable ; par là, chacun peut être libre. Mais où prendra-t-il ce maître ? Nulle part ailleurs que dans l’espèce humaine. Or ce sera lui aussi un animal qui a besoin d’un maître²⁷⁷.

Pierre, *Peuple et représentations sous le règne de Louis XIV. Les représentations du peuple dans la littérature politique en France sous le règne de Louis XIV*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, chapitre « La représentation zoomorphique », p. 217-240. Voir aussi : LINEBAUGH, Peter, REDIKER, Marcus, *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston, Beakon Press, 2000.

274 COHEN, Déborah, *op. cit.*

275 KLING, Alexander, « Die Tiere der Politischen Theorie », dans : *TKH*, p. 105.

276 KANT, Immanuel, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* [1784], dans : WEISCHEDEL, Wilhelm (dir.), *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*, vol. 11, Francfort, Suhrkamp, 1977, p. 40.

277 *Ibid.* Citation originale : « Der Mensch ist ein Tier, das, wenn es unter andern seiner Gattung lebt, einen Herrn nötig hat. Denn er mißbraucht gewiß seine Freiheit in Ansehung anderer seinesgleichen; und, ob er gleich, als vernünftiges Geschöpf, ein Gesetz wünscht, welches der Freiheit aller Schranken setze : so verleitet ihn doch seine selbstsüchtige tierische Neigung, wo er darf, sich selbst auszunehmen. Er bedarf also einen Herrn, der ihm den eigenen Willen breche, und ihn nötige, einem allgemein-gültigen Willen, dabei jeder frei sein kann, zu gehorchen. Wo nimmt er aber diesen Herrn her ? Nirgend anders als aus der Menschengattung. Aber dieser ist eben so wohl ein Tier, das einen Herrn nötig hat ».

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

Sans le souverain, les êtres humains, à cause de leurs tendances animales, ne peuvent pas être contraints à respecter les lois ; seul le souverain est capable d’établir la loi humaine. Mais avec le souverain, la violence animale, bien qu’elle soit exclue, reste enfermée dans l’espace de la loi et de l’humanité. Ainsi, puisque personne ne peut à son tour obliger le souverain à respecter la loi et l’humanité, un règne parfait de la loi et de l’humanité s’avère quasi impossible. Dans un grand nombre d’écrits révolutionnaires, le roi Louis XVI est désigné comme ennemi de la République et on le compare à un animal. Selon les pamphlets des révolutionnaires, chaque citoyen de la République doit chasser le prédateur royal : ce n’est qu’avec l’élimination de ce dernier que la constitution de la République sera possible²⁷⁸. Ainsi, les révolutionnaires règlent à leur manière le problème de Kant : ils éliminent tout simplement le Léviathan.

Mais ce sont également les révolutionnaires qui sont animalisés dans les écrits contre-révolutionnaires. Ces derniers font état de scènes de violence extrême et de cas de cannibalisme : les loups refont surface avec le retrait du pouvoir du Léviathan. Les textes de la Révolution illustrent exactement l’aporie que la théorie politique a révélée avec ses figures animales, avec Kant notamment. Michel Foucault pointe du doigt l’ambivalence de la métaphore animale dans le contexte de la Révolution française :

Le couplage anthropophagie-inceste, les deux grandes consommations interdites, me paraît caractéristique de cette première présentation du monstre sur l’horizon de la pratique, de la pensée et de l’imagination juridique de la fin du XVIII^e siècle. Avec ceci : c’est que dans cette première figure du monstre, Marie-Antoinette, la figure de la débauche, de la débauche sexuelle et, en particulier, de l’inceste, me paraît être le thème dominant. Mais, en face du monstre royal et à la même époque, dans la littérature adverse, c’est-à-dire dans la littérature anti-jacobine, contre-révolutionnaire, vous allez trouver l’autre grande figure du monstre qui rompt le pacte social par la révolte. En tant que révolutionnaire et non plus en tant que roi, le peuple va être précisément l’image inversée du monarque sanguinaire. Il va être la hyène qui s’attaque au corps social. Et vous avez, dans la littérature monarchiste, catholique, etc., anglaise aussi, de l’époque de la Révolution, une

278 FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux*, *op. cit.* ; KLING, Alexander, « Zoomorphic Visions. Die Jagd als Praktik und Narrativ der Herrschafts(de)legitimation im Kontext der Französischen Revolution », dans : DOLL, Martin, GRIEM, Julika, KOHNS, Oliver (dir.), *Politische Tiere. Zoologische Imaginationen des Kollektiven*, Munich, Fink, 2015, p. 63-90.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

sorte d’image inversée de cette Marie-Antoinette que représentaient les pamphlets jacobins et révolutionnaires²⁷⁹.

Selon Michel Foucault, avec la Révolution se dessine le « monstre humain », dans lequel se combinent l’inceste des rois et le cannibalisme des affamés. Ces deux thèmes se nourrissent de deux figures : le souverain despotique et le peuple révolté. Pour le philosophe, « les deux grands monstres qui veillent sur le domaine de l’anomalie et qui ne sont pas encore endormis [...] sont les deux grands sujets de la consommation interdite : le roi incestueux et le peuple cannibale²⁸⁰ ». Nous constatons que la métaphore animale est extrêmement présente dans le discours politique et qu’elle occupe une place particulière dans le contexte de la Révolution française. Elle apparaît comme un moyen de dénigrer l’adversaire : le roi est un chien, le peuple des moutons. Mais elle se transforme en métaphore politique au sens plus large : le roi, ce prédateur royal, s’oppose au révolutionnaire cannibale. Si ces animalisations interrogent la notion de sujet – sujet du roi ou sujet révolutionnaire – il s’agit avant tout de questionner ce qui fait le genre humain. Derrière la question de l’animalisation, c’est donc bien la subjectivité de l’être humain qui est examinée.

Enfin, le dernier être humain occidental à être constamment animalisé est la femme, ce qui montre que l’animal joue un rôle non seulement dans la construction de la société, mais aussi dans la construction de genre, notamment dans le contexte de la Révolution française. Si cette dernière apparaît comme un terrain où s’affrontent les ambitions masculines, des figures féminines émergent, et c’est tout le peuple français qui est mis en scène, hommes et femmes mêlés. Cette présence féminine est encore accentuée par la symbolique révolutionnaire qui exalte, sous des traits féminins, les grandes valeurs révolutionnaires, avec les figures allégoriques comme Marianne par exemple. En Allemagne, les figures féminines de la révolution sont animalisées : cannibales, hyènes déchaînées²⁸¹... L’animalisation permet de pointer du doigt des comportements perçus comme contre-nature, car jugés masculins et dangereux si on ne les réprime pas. C’est même le statut d’être humain qui est retiré à la femme, par Edmund Burke par exemple : « Dans le nouvel ordre des choses, un roi n’est qu’un homme comme un autre et une reine une simple femme ; quant à la femme, ce n’est

279 FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux*, *op. cit.*, p. 91.

280 *Ibid.*

281 Ces images sont particulièrement présentes chez Schiller. Cet aspect sera développé dans 2.2.1. Le mythe des Amazones dans le discours sur la Révolution française et 3.4. Anthropophagie et révolution.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

qu’un animal, et encore pas de l’ordre le plus évolué²⁸² ». Burke recourt ici à l’animal pour réifier la femme et lui enlever ainsi son statut de sujet.

Mareen van Marwyck, chercheuse en littérature, montre que l’héroïsme féminin et la violence féminine sont imbriqués avec le discours sur le genre, mais aussi avec le discours esthétique vers 1800²⁸³. La femme, qui est à l’époque associée à la sphère privée, doit se distinguer par sa douceur, sa beauté et sa grâce, témoins de sa moralité caractéristique de la société bourgeoise. Elle doit alors représenter l’harmonie, la délicatesse et la vulnérabilité. L’idéal féminin qui se développe avec le concept de grâce est à la base de la « belle âme » de la femme qui doit aussi s’exprimer dans les mouvements de son corps. L’héroïsme guerrier et violent ne semble donc pas être compatible ni avec la passivité attribuée à la femme, ni avec l’idéal esthétique et éthique de la grâce, ce que soulève Jean-Jacques Rousseau quand il demande si une femme peut être guerrière : « Sera-t-elle aujourd’hui nourrice et demain guerrière ? Changera-t-elle de tempérament et de goûts comme un caméléon de couleurs ?²⁸⁴ ». La femme guerrière serait alors un animal, dont la particularité est de changer de couleur en fonction de son environnement pour se protéger. On voit donc avec Rousseau que la femme qui montre du courage ne passe pas d’un état à un autre sans retour en arrière possible : l’image du caméléon est très révélatrice du fait que cet héroïsme est considéré comme une phase transitoire et que la femme peut retrouver son statut si elle laisse de côté ses ambitions guerrières.

Johann Joachim Winckelmann considère les cheveux bouclés, lisses ou attachés comme typiques d’une belle apparence, à la différence des « cheveux hirsutes²⁸⁵ » qu’il attribue aux animaux et aux satyres, figures mythologiques aux cornes et sabots de bouc. La représentation de ces cheveux défaits et hirsutes se retrouve d’ailleurs sur le sarcophage représentant Achille qui tire Penthésilée de son cheval par les cheveux (cf. illustration 2)²⁸⁶. Sur ce sarcophage, les cheveux de Penthésilée sont défaits, apparaissent presque frisés et font penser à des serpents qui s’échapperaient de sa tête, telle une méduse²⁸⁷. Chez Schiller, la « beauté » doit même

282 BURKE, Edmund, *Réflexions sur la Révolution de France*, trad. Pierre Andler, Paris, Hachette, 1989, p. 97-98.

283 VAN MARWYCK, Mareen, *Gewalt und Anmut : weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld, transcript Verlag, 2015.

284 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l’éducation* [1762], dans : *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, vol. 2, 1ère partie, Belin, Paris, 1817, p. 367.

285 WINCKELMANN, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, SENFF, Wilhelm (dir.), Weimar, Böhlau, 1964, p. 206. Citation originale : « straubigt[en] Haaren ».

286 DÖNIKE, Martin, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*, Berlin, de Gruyter, 2005, p. 62.

287 VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*, p. 209.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

représenter explicitement « la liberté dans l’apparence²⁸⁸ ». Selon lui, la violence détruit l’expérience de la beauté. Il développe sa conception de la grâce comme manifestation de la moralité dans l’essai *De la grâce et de la dignité*. Pour Mareen van Marwyck, la grâce et la dignité constituent une esthétique de l’héroïsme représentative du tournant 1800²⁸⁹. Schiller relie la distinction entre grâce et dignité à une différence entre les sexes. La condition de la grâce est un corps délicat et féminin, tandis que le corps musclé, qui caractérise le héros masculin, est exclu de sa conception de la grâce. Dans l’esthétique du « moment 1800 », l’héroïne guerrière est donc une figure contradictoire, puisqu’elle ne peut cumuler ses caractéristiques guerrières et ses attributs féminins, sous peine de ne plus être intégrée dans le genre humain. L’animal et la grâce semblent dès lors incompatibles et la femme qui s’adonnerait à une forme d’héroïsme violent est fréquemment reléguée au statut d’animal²⁹⁰.

La littérature et le théâtre se font le reflet de cette remise en cause. En effet, sur les planches apparaît à cette époque la figure féminine de l’héroïne guerrière, qui concilie justement la grâce féminine et l’action militaire²⁹¹. Faisant écho à l’iconographie de la Révolution française, peuplée de Mariannes en robes fluides, aux mouvements doux et ondulants, et aux traits du visage charmants, elle se caractérise par sa délicatesse physique, ses mouvements gracieux ainsi que par des actions intuitives et non réfléchies, telle qu’elles s’inscrivent dans la conception de la grâce²⁹². On trouve ces héroïnes chez Schiller, avec Johanna dans *La Pucelle d’Orléans* (1801), et chez Friedrich Ludwig Zacharias Werner, avec Wanda dans *Wanda, Königin der Sarmaten* (1810)²⁹³. Au combat, les mouvements de ces héroïnes apparaissent comme gracieux et légers et sont décrits par des images de vol et d’apesanteur. Selon Mareen van Marwyck, ils ne montrent pas la sauvagerie d’une furie, mais apparaissent plutôt comme une douce violence qui suscite la bienveillance et la sympathie des

288 SCHILLER, Friedrich, « Briefe an Christian Gottfried Körner vom 25.01.- 28.02.1793 (Kallias-Briefe) », dans : OELLERS, Norbert (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 26, Weimar, Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, 1992, p. 199.

289 VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*

290 Pourtant, un autre élément qui participe au discours sur la violence héroïque et la grâce est l’escrime. Depuis l’Antiquité, cette dernière est liée à la grâce et à l’esthétique, mais aussi à l’art de la danse. Vers 1800, une esthétique qui combine violence de danse se développe avec l’escrime, qui s’ouvre progressivement aux femmes. Les mouvements et les mises en scène de ce combat sont donc de plus en plus codés en tant que féminins, et la mise en scène des femmes combattantes permet de remettre en question la prétendue opposition entre féminité et violence. On voit donc qu’autour de 1800, si la femme héroïque et violente est le plus souvent associée à l’animalité, cette conception commence à être remise en question. Voir : *Ibid.*

291 Ce type de personnage est également représenté dans le roman, comme c’est le cas par exemple avec Elisabeth dans *La Fille du héros de la Vendée* de Caroline de La Motte-Fouqué : DE LA MOTTE-FOUQUÉ, Caroline, *Das Heldenmädchen aus der Vendée: Ein Roman*, Leipzig, Fleischer, 1816.

292 VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*

293 WERNER, Friedrich Ludwig Zacharias, *Wanda, Königin der Sarmaten: eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten*, Tübingen, Cotta, 1810.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

spectateurs. L’héroïne est alors associée à une physionomie féminine délicate ou à la rigueur androgyne, et à des mouvements gracieux, inconscients et éthérés. La chercheuse montre que, d’une part, la grâce des héroïnes garantit la légitimité morale de leurs combats, car une action gracieuse doit par définition être moralement bonne, et que d’autre part, la beauté des mouvements atténue la barbarie de l’action guerrière, puisque la violence peut être perçue par le biais de la beauté²⁹⁴. La conception de la grâce en tant qu’idéal héroïque engendre ainsi la vision d’une femme violente et en même temps belle et gracieuse, telle qu’elle est mise en scène dans les représentations de femmes guerrières vers 1800. Le « moment 1800 » révèle ainsi une contradiction : la femme violente est un animal et n’est donc plus humaine ; la femme gracieuse ne peut jamais être un animal ; mais l’association de l’héroïsme féminin et de la grâce est possible, ce qui engendre une confusion dans le statut ontologique de la femme. Le théâtre apparaît alors comme une scène sur laquelle se discute ce statut de la femme guerrière.

L’animal du « moment 1800 » sert donc constamment à représenter l’altérité humaine, c’est-à-dire ce qui est autre dans l’être humain. Si l’on se demande dans quelle mesure l’animal a une âme et peut de ce fait être considéré comme un sujet, dans le cas de l’être humain animalisé, c’est sa non-citoyenneté qui semble être la raison pour laquelle il ne peut être un sujet : en effet, est animalisé, voir bestialisé, tout ce qui appartient à l’infra-citoyenneté²⁹⁵. L’animal est alors convoqué pour remettre en cause l’appartenance de l’individu en question au genre humain, ainsi que son statut ontologique. Parfois perçues comme positives comme dans le cas du « bon sauvage », bien que ce dernier traduise une mise en scène de l’exotisme et une volonté de domination, ces représentations sont largement négatives, et témoignent d’une inquiétude : le « barbare », le « fou », le criminel, le révolutionnaire et même la femme sont autant de figures auxquelles sont attribuées des caractéristiques animales pour les repousser en marge de la société. Avec l’animalisation de l’altérité, la civilisation occidentale a produit, pour définir sa propre identité et assurer sa domination, un instrument de différenciation et de hiérarchisation. Le théâtre apparaît comme la scène idéale pour donner à voir ce modèle de démarcation dans lequel se nouent les enjeux anthropologiques autour de la notion de sujet. Si l’animal en tant qu’objet de sciences ou

294 VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*

295 SERNA, Pierre, « Droits d’humanité, droits d’animalité à la fin du 18e siècle, ou la matrice du ‘racisme social’ en controverse », dans : *Dix-huitième siècle*, vol. 42, n° 1, 2010, p. 247-263.

quasi-sujet et l’animal comme représentation de l’altérité humaine sont au centre des discours anthropologiques sur le sujet, une troisième catégorie est également largement représentée : celle des hybrides.

1.3. Hybridité et statut ontologique

1.3.1. L’hybridité comme enjeu scientifique et culturel

L’hybridité est un enjeu de l’animalité depuis l’Antiquité. Centaures, sphinx, satyres, chimères... la mythologie regorge de ces monstres résultant de l’union entre un animal et un être humain, ou de plusieurs animaux entre eux. Si ces créatures apparaissent dans les mythes, elles sont également représentées sur les vases et les sculptures, témoignant de la manière dont les Grecs les ont imaginées. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l’Antiquité est très à la mode et une réception particulière est donnée aux mythes : Johann Gottfried von Herder écrit en 1769 son essai *Vom neueren Gebrauch der Mythologie*²⁹⁶. L’encyclopédie de Benjamin Hederich, le *Gründliches mythologisches Lexikon*, est publiée en 1770 et connaît un très large succès²⁹⁷. Elle servira de référence et de source pour de nombreux auteurs encore des décennies plus tard. Anthony Andurand, spécialiste de l’Antiquité, développe les concepts de « mythe grec » (« *Griechenmythos* ») et de « sciences de l’Antiquité » (« *Altertumswissenschaft* ») dans le contexte de la *Sattelzeit*. Selon le chercheur, le « mythe grec » allemand s’est forgé dans le sillage de l’œuvre de Winckelmann et au temps des guerres de la Révolution française. Il a participé à l’élaboration du projet de la science de l’Antiquité, à partir du programme esquissé, en particulier, dans la *Darstellung der Altertumswissenschaft* de Friedrich August Wolf (1807)²⁹⁸. Le chercheur se demande alors dans quelle mesure le « mythe grec », conçu entre science (« *Wissenschaft* ») et éducation

296 HERDER, Johann Gottfried, « Vom neueren Gebrauch der Mythologie » [1769], dans : SUPHAN, Bernhard (dir.), *Sämtliche Werke*, Berlin, Weidmann, 1877, p. 434.

297 HEDERICH, Benjamin, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig, Gleditsch, 1770.

298 WOLF, Friedrich August, *Darstellung der Altertumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1807. Cf. ANDURAND, Anthony, *Le mythe grec allemand: histoire d’une affinité élective*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 38.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

(« *Bildung* »), a pu favoriser la diffusion et le transfert des savoirs élaborés dans le champ des études anciennes. En effet, vers 1800 s’opère un échange fécond entre le « mythe grec » et l’écriture du passé hellénique, dans une démarche attentive aux conditions du dialogue ainsi établi entre la Grèce que l’on vise à ressaisir et le présent de l’Allemagne, cette nouvelle Hellade que l’on aspire à édifier²⁹⁹. Dans une lettre à Schiller du 22 septembre 1795, Wilhelm von Humboldt parle d’une « lubie », d’une « fantaisie de la ressemblance » (« *Ähnlichkeit* ») entre Grecs et Allemands³⁰⁰. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, c’est plutôt avec Rome que la continuité est revendiquée, en témoigne Johann Christoph Gottsched en 1741, qui associe Rome à l’Allemagne, avec l’idée de *translatio imperii*³⁰¹. Mais avec Winckelmann puis la Révolution française un changement opère, et une réception particulière de l’Antiquité est faite dans le contexte révolutionnaire³⁰². Si, en France, c’est plutôt l’Antiquité romaine qui est valorisée, en Allemagne, en réaction, on s’intéresse à la Grèce, ce qui prend à partir de 1793 une dimension clairement antifranaise³⁰³. Quelques années plus tard, Humboldt ne parle non plus de « ressemblance » (« *Ähnlichkeit* »), mais de « parenté » (« *Verwandtschaft* ») entre l’Allemagne et la Grèce, une notion issue de la chimie et de la physique des particules, mais très utilisée en lettres et en esthétique³⁰⁴. Lorsqu’en 1806, la Prusse connaît la défaite lors de la bataille d’Iéna, que le Saint-Empire romain germanique disparaît et que Napoléon entre dans Berlin, Humboldt tire un parallèle avec le destin de la Grèce lors de sa reconquête par Rome. L’idée d’une parenté avec la Grèce est alors reprise par les auteurs de l’époque : Christoph Martin Wieland, Goethe, Schiller, Moritz, Friedrich Hölderlin, Kleist, les frères Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Achim von Arnim. Anthony Andurand rappelle que Schiller décerne à Goethe la « palme de la grécité³⁰⁵ », un hommage qu’il reçoit ensuite lui-même de Humboldt (1795), dont l’anthropologie est très marquée par la Grèce³⁰⁶. Nous voyons donc qu’il y a une très forte imprégnation des idéaux antiques dans la pensée allemande vers 1800. Cette réception prend des contours particuliers dans le contexte de la Révolution française. Or, dans les mythes grecs les animaux hybrides prennent une place

299 *Ibid.*, p. 39.

300 HUMBOLDT, Wilhelm von, lettre à Schiller du 22 septembre 1795, dans : SEIDEL, Siegfried (dir.), *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt*, vol. 1, Berlin, Aufbau-Verlag, 1962, p. 157.

301 *Ibid.*, p. 40. Cette expression signifie littéralement « transfert de la puissance » et décrit l’histoire comme une succession linéaire entre détenteurs du pouvoir.

302 Voir par exemple : MOSSÉ, Claude, *L’Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989.

303 ANDURAND, Anthony, *op. cit.*, p. 42.

304 *Ibid.*, p. 43.

305 *Ibid.*, p. 44.

306 *Ibid.*, p. 54.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

considérable. L’hybridité, au cœur du « pacte centaury », devient alors un enjeu de l’époque.

La question de l’hybridité est en effet très présente dans les sciences. Autour de 1800, les centaures, les sirènes et autres hybrides ne peuplent plus seulement l’imagination humaine, les légendes et le folklore. Mi-animaux, mi-humains, ces « monstres » et créatures hybrides se situent plutôt en marge de ce que nous appelons animaux. Comme leur existence est improbable, les scientifiques se demandent à l’époque dans quelle mesure on devrait les assimiler aux autres animaux, aux animaux réels. Le point commun de toutes ces créatures réside dans le fait qu’elles ne peuvent pas être considérées comme réellement existantes, puisque personne ne peut directement rapporter les avoir vues. C’est donc une construction imaginaire. Pourtant, vers 1800, la question se pose de savoir s’il est justifié de classer ces créatures dans la catégorie des animaux. Appartiennent-elles au domaine de la zoologie ? S’agit-il d’animaux, d’êtres qui ressemblent à des humains ou à des démons³⁰⁷ ? Le spécialiste d’études culturelles Stephan Zandt s’intéresse à la question de l’intégration des hybrides mythologiques dans les sciences naturelles vers 1800. Selon lui, c’est avec le développement de la classification des animaux, même de ceux provenant des régions les plus reculées qui abritent alors une multitude de créatures méconnues en Occident, que les êtres mythologiques deviennent des espèces ordinaires, dans le cadre des voyages d’exploration notamment. C’est ainsi que les créatures mythologiques trouvent leur place dans le système de classification des espèces. Comme les singes, les Sirènes étaient considérées comme des imitations animales de l’être humain, et comme les primates, elles semblaient disposer d’une forme d’intelligence³⁰⁸.

Autour de 1800, le débat s’intensifie justement autour des grands singes, alimentant la discussion sur la question de l’hybridité dans les sciences naturelles. À l’époque, les grands singes sont encore très méconnus, et on les appelle « orangs-outangs³⁰⁹ », terme générique repris du malais désignant les « hommes incultes des bois³¹⁰ ». Ils sont considérés comme des êtres hybrides, mi-animal mi-humain, et comme des créatures intermédiaires. Le mythe selon lequel l’accouplement entre humains et singes présenterait le danger de la dégénérescence est

307 ZANDT, Stephan, « Die Tiere der Mythologie », dans : *TKH*, p. 272.

308 ROLING, Bernd, *Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*, Leiden / Boston, Brill, 2010, p. 173.

309 C’est l’orthographe admise autour de 1800. La graphie moderne orang-outan s’impose au cours du XX^e siècle.

310 DELILLE, Jacques, *Les trois règnes de la nature. Avec des notes par M. Cuvier, de l’Institut, et autres savants*, vol. 2, Paris / Strasbourg / Leipzig / La Haye, Chez Nicolle, Giguet et Michaud, 1808, p. 255.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

encore dans les esprits, ainsi que les récits de voyage décrivant les satyres³¹¹. Ces textes attestent de l’hybridité féconde entre l’être humain et le singe, mais aussi de la présence d’un « esprit » chez ces monstres apprivoisables. Ils établissent d’ailleurs généralement une équivalence entre les satyres et les singes, faisant ainsi écho au discours sur l’homme des forêts, l’*homo sylvestris*. Linné, par exemple, s’est passionné pour ces êtres mixtes et hybrides, témoignant d’une zone intermédiaire entre l’être humain et l’animal. Pour le naturaliste, ces créatures appartiennent à la catégorie des « animaux paradoxaux », parmi lesquels on trouve l’hydre, la sirène, mais aussi des animaux extraordinaire non-hybrides comme la licorne ou le phœnix. Pour Stephan Zandt, le cas du singe révèle que l’hybridité porte en elle une séparation entre l’imaginaire et l’empirique : d’un côté, on attribue vers 1800 les hybrides mythologiques aux excès de l’imagination humaine, d’un autre côté, on définit à la même époque ce que nous entendons aujourd’hui par zoologie, c’est-à-dire le domaine qui étudie les animaux réels et qui, jusqu’au XIX^e siècle, a toutefois toujours été menacé dans ses classifications strictes précisément par ces créatures mythologiques³¹². La place de l’hybridité dans les sciences est donc un enjeu du « moment 1800 » : elle représente un carrefour de la réflexion sur le sujet-animal et le sujet-humain.

1.4. La mytho-zoologie : une hybridité mise en scène

La zoologie ne trace tout d’abord pas de frontières claires entre la mythologie et l’histoire naturelle ; elle est au contraire marquée par un échange réciproque entre ces deux domaines, ce que révèle l’enjeu de l’hybridité. D’une part, les satyres et autres créatures hybrides désignent désormais des espèces zoologiques dans la classification de l’histoire naturelle, mais d’autre part, on observe vers 1800 ce que Jörg Robert, spécialiste de littérature allemande, appelle un « complexe mytho-zoologique³¹³ », c’est-à-dire un espace liminal, poétique et scientifique, dans lequel s’opère non seulement une naturalisation de la

311 BLANCKAERT, Claude, « ‘Produire l’être singe’. Langage du corps et harmonies spirituelles », dans : *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 377, 2014, p. 9-35.

312 ZANDT, Stephan, *TKH*, p. 272. Voir aussi : AGAMBEN, Giorgio, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Francfort, Suhrkamp, 2003, p. 36.

313 ROBERT, Jörg, « Grenzen der Menschheit. Menschenwissen und Mythologie im Zeitalter der Aufklärung (Voltaire, Linné, Goethe) », dans : ACHILLES, Jochen, BORGARDS, Roland, BURRICHTER, Brigitte (dir.), *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 128.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

mythologie, mais également une mythification de l’histoire naturelle. Selon Stephan Zandt, on observe au moment de la *Sattelzeit* un nouveau partage du champ entre science, mythologie et littérature. Pour le chercheur, ce partage est opéré aussi bien du côté de la zoologie que de celui des philologies naissantes : dès le XVIII^e siècle, les érudits mettent en doute toute véracité des mythes en mettant progressivement en avant la littérarité des textes mythologiques³¹⁴. Le mythe devient ainsi un récit fictif, une littérature divertissante ou, au regard de sa prétention à la vérité, un conte mensonger. Il en va de même pour les êtres hybrides qui le peuplent. Peu à peu, les histoires de la mythologie sont séparées de l’histoire historique et factuelle. Autour de 1800 s’installe donc un rapport très particulier au mythe, la mytho-zoologie, dans laquelle la question de l’hybridité est centrale.

La mytho-zoologie se révèle dans l’intérêt porté à l’époque aux animaux infusoires, par Goethe notamment. Un infusoire est un micro-organisme unicellulaire qui se développe dans l’eau douce et qui peut servir d’alimentation pour les alevins lors de leurs premiers jours de vie. Leur nom vient du fait que ces animaux se nourrissent d’infusions végétales. Aujourd’hui, dans les classifications officielles, le nom de ces créatures est considéré comme obsolète, et les micro-organismes précédemment inclus dans la classe « *Infusoria* » appartiennent principalement à la catégorie des protistes. Déjà lors de la découverte de ces animaux dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ces derniers sont associés au terme « protée », un terme qui fait référence à Protée, le « Vieillard de la Mer » d’Homère dans l’*Odyssée*, gardien des troupeaux de phoques de Poséidon, et ayant le pouvoir de se métamorphoser. En 1755, le naturaliste August Johann Rösel von Rosenhof décrit et illustre pour la première fois dans le troisième tome de son *Insecten-Belustigung*³¹⁵ un minuscule animal visible uniquement au microscope, qu’il appelle le « petit Protée ». « *Proteus* » reste le nom courant de l’animal infusoire vu par Rösel, en témoignent en 1809 la philosophie zoologique de Lamarck³¹⁶ ou encore les travaux de Johann Bernhard Wilbrand³¹⁷. Le nom « protée » est également attribué à l’époque à une sorte d’amphibien : l’animal en question a été nommé « *Proteus anguinus* » par le naturaliste autrichien Josephus Nicolaus Laurenti en 1768³¹⁸. Aux yeux des scientifiques de l’époque, l’animal est étrange : il a des branchies

314 ZANDT, Stephan, *TKH*, p. 277.

315 RÖSEL VON ROSENHOF, August Johann, *Der monatlich-herausgegebenen Insecten-Belustigung ... : mit Kupfern nach dem Leben abgebildet*, vol. 3, Nuremberg, Fleischmann, 1755.

316 LAMARCK, Jean-Baptiste de, *Philosophie zoologique*, Paris, Dentu, 1809.

317 WILBRAND, Johann Bernhard, *Darstellung der gesamten Organisation*, Giessen / Darmstadt, Heyer, 1809.

318 LAURENTI, Josephus Nicolaus, *Specimen medicum, exhibens synopsin reptilium emendatam cum experimentis circa venena et antidota reptilium Austriacorum*, Vienne, Trattner, 1768.

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

comme un poisson, des pattes grêles comme une salamandre, une tête rectangulaire sur un corps allongé, une peau sans pigmentation. Ses yeux sont aveugles, dépourvus de cornée et de cristallin. Sa bizarrerie liée à son hybridité sera par la suite l’objet de débats sur l’évolution.

C’est dans ce contexte que Goethe, lors d’un entretien avec Riemer en 1805, situe le dieu de la mer : « [...] pour une société chimique, une bonne devise et un bon emblème serait le passage chez Homère sur Ménélas et Protée [...]. Protée serait un symbole de la nature, Ménélas un symbole de la société qui étudie la nature et qui la contraint³¹⁹ ». Roland Borgards développe l’idée d’une zoologie liminaire chez Goethe. Il montre que vers 1800, la figure mythique de Protée n’est pas seulement associée à deux sortes d’animaux, les animaux infusoires et l’amphibien dont il était question précédemment, mais aussi à un principe de connaissance³²⁰. Pour le chercheur, le nom de Protée marque toujours un domaine liminal et un espace-limite instable. Goethe aussi s’intéresse à la question du passage de la plante à l’animal et du début de la vie animale, en se penchant sur ces êtres limites. En avril 1786, il prépare 25 infusions : de cèpes, de moisissure, de pommes de terre, d’œufs de grenouille³²¹. La figure et le nom de Protée sont donc associés à un espace d’argumentation et de représentation mytho-zoologique, dans lequel le mythe et la science entretiennent des relations d’échanges complexes, ce qui accentue le lien entre mythologie et épistémologie.

La mytho-zoologie révèle qu’autour de 1800, l’hybridité n’est pas seulement un enjeu scientifique : elle est également questionnée en littérature, ce qui met en lumière la relation entre mythe, science et littérature. Les êtres humains, les mythes et les hybrides du « moment 1800 » se rencontrent dans un espace homogène et continu, ce qui devient un topos littéraire³²². Alors qu’au XVII^e siècle, l’hybridité renforce le lien entre anthropologie et rhétorique, comme c’est le cas par exemple dans les fables³²³, tout au long du XVIII^e siècle, elle prend des contours différents lorsqu’elle se confronte en même temps à la littérature et aux sciences naturelles. La littérature met alors en scène cette mytho-zoologie et se fait l’écho des

319 Trouvé dans : BORGARDS, Roland, « Proteus, Liminale Zoologie bei Goethe und Büchner », dans : *Liminale Anthropologien*, *op. cit.*, p. 136. BIEDERMANN, Woldemar Freiherr von (dir.), *Anhang an Goethes Werke : Abtheilung für Gespräche*, vol. 2, Leipzig, Biedermann, 1889, p. 6. Citation originale : « Für eine chemische Gesellschaft wäre ein gutes Motto und Emblem die Stelle im Homer von Menelaus und Proteus [...]. Proteus kann für ein Symbol der Natur, Menelaus für ein Symbol der naturforschenden und der naturzwingenden Gesellschaft gelten ».

320 BORGARDS, Roland, « Proteus », *op. cit.*, p. 136.

321 *Ibid.*, p. 137.

322 ROBERT, Jörg, *op. cit.*, p. 116.

323 SCHÖNBECK, Sebastian, *Die Fabeltiere der Aufklärung*, *op. cit.*

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

réécrits de contacts entre êtres humains et singes³²⁴. Cette mise en scène de la mytho-zoologie en littérature souligne pour Jörg Robert que « la naturalisation de la mythologie est à l’origine d’une re-mythification de la nature³²⁵ ». La mythologie, la zoologie et la littérature ont donné naissance à une mytho-zoologie tout à fait particulière et hybride. Le chercheur montre que cette mytho-zoologie est déjà présente dans les encyclopédies de Hederich et Zedler notamment³²⁶. Hederich est d’ailleurs l’une des sources de Linné, qui s’est inspiré de l’article « Satyri »³²⁷.

Goethe aussi est un grand lecteur de Hederich. Il écrit la pièce de théâtre *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* en 1773³²⁸, qui n’est cependant publiée qu’en 1829. Dans cette pièce, le satyre est protéiforme, puisqu’il est en même temps un animal, un diable et une bête³²⁹. Bien avant son étude sur l’os intermaxillaire (1784), Goethe a donc fourni avec *Satyros* une contribution littéraire et théâtrale à l’anthropologie et à la mytho-zoologie, puisque la pièce met en lumière la zone de contact entre la nouvelle zoologie et l’ancienne mythologie³³⁰. Jörg Robert souligne que Zedler, qui associe les « diables des bois » et les « hommes des bois » (« *Wald-Teuffel* », « *Wald-Mann* ») à un « drôle de genre de singe³³¹ », est une autre source de Goethe. Pour le chercheur, nous avons là un cas de syncrétisme des mythes : si *Satyros* est la synthèse d’un être humain et d’un animal, il est aussi un mélange de satyre et de Pan, idée qui est également présente chez Hederich et Zedler³³². Pendant la *Sattelzeit*, la mytho-zoologie touche donc au problème de la frontière entre la littérature et la science. Dans la perspective d’une « anthropologie liminaire », selon Jörg Robert et Nicolas Pethes, cela signifie que « la poétologie du savoir et l’épistémologie de la poétique » doivent être prises en compte comme des « paradigmes complémentaires³³³ ». Dans la zone de contact

324 Tandis que Johann Gottfried Schnabel écrit *Insel Felsenburg* en 1731, pour Herder, « tu ne dois pas fraterniser avec le singe ». Cf : ROBERT, Jörg, *op. cit.*, p. 117. HERDER, Johann Gottfried, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, dans : BOLLACHER, Martin (dir.), *Werke*, vol. 6, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1989, p. 93. Citation originale de Herder : « mit dem Affen darfst du keine Brüderschaft eingehn ».

325 ROBERT, Jörg, *op. cit.*, p. 119. Citation originale : « Dennoch enthielt die Naturalisierung der Mythologie auch die Keimzelle für eine Re-Mythisierung der Natur ».

326 *Ibid.*, p. 120.

327 *Ibid.*, p. 121.

328 GOETHE, Johann Wolfgang von, *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* [1773], Stuttgart / Tübingen, Cotta'sche Buchhandlung, 1829.

329 ROBERT, Jörg, *op. cit.*, p. 121.

330 *Ibid.*, p. 124.

331 *Ibid.*, p. 125. Citation originale de Zedler : « seltsame Art Affen ».

332 *Ibid.*, p. 126.

333 PETHES, Nicolas, « Literatur und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht », dans : *IASL*, vol. 28, 2003, p. 210. Citations originales : « die Poetologie des Wissens und die Epistemologie der Poetik », « komplementäre Paradigmen ».

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

entre l’ancienne mythologie et la nouvelle histoire naturelle, ce ne sont pas seulement les débats scientifiques qui sont traités en littérature ; le savoir lui-même est façonné et éprouvé par l’imaginaire de la poésie, en l’occurrence par les créatures hybrides de la mythologie³³⁴.

L’hybridité apparaît dans différents discours du tournant 1800. Elle est discutée sur les plans scientifique, littéraire et mytho-zoologique. Elle est mise en scène au théâtre, non seulement par les personnages qui se trouvent sur les planches, mais aussi à travers les genres à la mode à l’époque, comme les hippodrames. Sur la « selle » de l’époque contemporaine, la question de l’hybridité apporte un éclairage particulier sur la question du sujet : le statut ontologique de l’être humain et de l’animal repose sur une redéfinition de la frontière, du seuil entre eux.

Au cours du XVIII^e siècle, en Europe, la question de l’animal et de la relation entre l’être humain et l’animal devient omniprésente et s’impose d’une manière plus insistante que dans les siècles précédents³³⁵. La réflexion autour de cette question se distingue alors clairement de celle du XVII^e siècle, influencée par la pensée cartésienne. Alors que Descartes pose une radicale césure entre l’être humain et l’animal, ce dernier étant comparé à une machine, désormais, on observe un rapprochement décisif de l’être humain et de l’animal, de sorte que ce rapport de l’être humain et de l’animal devient l’un des pivots essentiels de l’anthropologie moderne émergente. L’étude des discours anthropologique du « moment 1800 » sur la notion de sujet, bien qu’il soit rare que le terme de « sujet » soit directement mentionné, permettent de mieux saisir comment étaient pensés l’animal et l’animalité à cette époque et révèlent un tournant épistémologique, anthropologique et littéraire. Il apparaît que le statut de sujet de l’animal est questionné sur trois niveaux différents : en tant qu’animal en soi, en tant qu’être humain animalisé ou bestialisé, et enfin en tant qu’hybride. Au cours de la *Sattelzeit* allemande, il semble qu’on ne peut répondre à ces questions que de manière anthropomorphique (en étendant la forme humaine à des domaines non-humains) ou anthropocentrique (en plaçant l’être humain au centre de tout) : ou bien on cherche à mettre le doigt sur la différence anthropologique, ou bien on rapproche l’animal de l’être humain, ou bien on rapproche l’être humain de l’animal. L’animal est l’objet de nouvelles sciences, notamment la zoologie, au sein de laquelle son statut de sujet est discuté, comme le montrent les débats sur l’âme des animaux ou la domestication, qui ont une influence directe sur le

334 ROBERT, Jörg, *op. cit.*, p. 128.

335 JEANNEROD, Aude, *op. cit.*

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

rapport émotionnel à l’animal, et donc sur sa représentation. L’animal est ensuite mobilisé pour représenter l’altérité humaine, que ce soit l’autre non-occidental, qu’on ne reconnaît pas en tant que sujet puisqu’il se rapproche de l’animal, ou l’autre occidental, dont la proximité animale terrifie et auquel on a peur de conférer le statut d’être humain : les discours sur la notion de sujet se nourrissent ici du contexte nationaliste et patriotique, dans le cadre de l’orientalisme et de la réception de la Révolution française, qui influence la manière dont l’altérité est représentée. Enfin, la fascination pour l’hybridité autour de 1800 montre un intérêt pour deux types de mélanges : l’hybridité entre l’être humain et l’animal, et l’hybridité inter-espèce, entre deux animaux différents.

Il nous apparaît que trois fils rouges sous-tendent la question de l’animal et de l’animalité dans les discours sur le sujet du « moment 1800 ». Premièrement, le rôle de la Révolution française nous semble déterminant. En effet, cette dernière confère à chaque être vivant de nouvelles normes et une nouvelle place dans un nouvel ordre social, politique et culturel, posant les questions essentielles de la frontière, de la distinction ontologique entre l’humain et l’animal et donc en interrogeant ce que Pierre Serna appelle l’« infra-citoyenneté », à laquelle appartiennent les esclaves, les être humains qui sont appelés « sauvages » par les Occidentaux et les animaux, qui sont tous objets de la domestication³³⁶, mais aussi dans une certaine mesure la femme. Deuxièmement, interroger la construction culturelle de l’animal et de l’animalité à la lumière des discours anthropologiques sur le sujet montre un double échange : la science influence la manière dont sont pensés et représentés l’être humain et l’animal, et le savoir lui-même est façonné par l’imaginaire, comme le montre notamment la mytho-zoologie. Progressivement, l’analogie entre être humain et animal n’apparaît plus seulement comme un procédé métaphorique, mais comme un fondement scientifique. Le « moment 1800 » reflète un contexte particulier du fait du lien entre science et littérature : la science éclaire certains aspects du texte littéraire concernant l’animal, mais le texte littéraire peut également être lu comme un texte scientifique ou en tout cas porteur d’un savoir scientifique sur la question de l’animal et de la frontière entre être humain et animal. Les années 1800 apparaissent donc comme une période dans laquelle on peut observer un transfert de savoir de la science vers la littérature et inversement. Troisièmement, l’esthétique et plus particulièrement la fiction nous apparaissent comme la plateforme idéale des discours anthropologiques sur le sujet, ainsi que sur la frontière entre

336 SERNA, Pierre, *op. cit.*

Chapitre 1 : Animal et sujet à la sortie de l’Aufklärung

l’animal et l’être humain, permettant de souligner à quel point le sujet est, autour de 1800, une construction fragile. Car ce que met en lumière la réflexion sur les notions d’animal et d’animalité par rapport à ces discours sur le sujet, c’est que l’animal est plus rarement défini par ce qu’il est que par ce qu’il n’est pas. Toute tentative de questionner l’animal en le comparant à l’être humain conduit à des démarches anthropocentriques ou anthropomorphiques, et derrière toute réflexion autour de l’animal-sujet, c’est en réalité la question du sujet humain qui est soulevée. Dans les années 1800, le cas de la femme apparaît comme un cas particulier et contradictoire, au carrefour des trois fils rouges précédemment évoqués.



Illustration 2 : Sarcophage avec Achille et Penthésilée

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du XIX^e siècle

Le discours sur l'Amazone est le deuxième aspect des discours anthropologiques que nous allons étudier : l'Amazone du « moment 1800 » permet de montrer comment la frontière entre humanité et animalité était conçue à l'époque dans l'aire germanophone.

2.1. L'animalité des Amazones mythiques et sa réception autour de 1800

Du temps de l'*Aufklärung*, la figure de l'Amazone mythique n'est pas très courante³³⁷.

³³⁷ Il n'existe à notre connaissance aucun ouvrage qui traite de manière approfondie le rapport entre l'Amazone et l'animal, même si la question est souvent abordée dans la recherche, dans le sens où l'animalité est considérée comme une caractéristique innée chez ces guerrières. Les sources concernant le mythe antique des Amazones ont été rassemblées notamment dans les ouvrages suivants : SCHUBERT, Charlotte, WEISS, Alexander (dir.), *Amazonen zwischen Griechen und Skythen. Gegenbilder in Mythos und Geschichte*, Berlin, De Gruyter, 2013 ; BERTRAND, Alain, *L'archémythe des Amazones*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2001 ; TESTART, Alain, « Les Amazones, entre mythe et réalité », dans : *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 2002, vol. 163, p. 185-194 ; SAMUEL, Pierre, « Les amazones : mythes, réalités, images », dans : *Les cahiers du GRIF*, 1976, vol. 14, n° 1, p. 10-17 ; SAMUEL, Pierre, *Amazones, Guerrières et Gaillardes*, Bruxelles / Grenoble, Éd. Complexe et Presses / Univ. de Grenoble, 1975. Certains ouvrages appliquent le concept d'Amazone à d'autres guerrières de cultures anciennes, de l'Égypte à la Chine, ce qui montre donc une tendance plus large à appeler métaphoriquement « Amazones » les femmes guerrières de toutes les époques et cultures quand les femmes en question sont associées à ce terme dans les discours contemporains ou ultérieurs : MAYOR, Adrienne, *The Amazons: Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*, Princeton, Princeton University Press, 2014 ; SALMONSON, Jessica Amanda, *The Encyclopedia of Amazons. Women Warriors from Antiquity to the Modern Era*, New York, Paragon, 1991. Vers 1800, l'exemple le plus marquant est celui des femmes qui se sont battues au cours de la Révolution française et des guerres napoléoniennes : BAXMANN, Inge, *Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*, Weinheim / Bâle, Beltz, 1989, p. 111-120 ; HAGEMANN, Karen, « Heldenmutter, Kriegerbräute und Amazonen. Entwürfe patriotischer Weiblichkeit zur Zeit der Freiheitskriege », dans : FREVERT, Ute (dir.), *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1997, p. 174-200 ; HAGEMANN, Karen, 'Männlicher Muth und Teutsche Ehre'. *Nation, Krieg und Geschlecht in der Zeit der antinapoleonischen Kriege Preußens*, Paderborn, Schöningh, 2002, p. 374-393 ; VILLIERS, Marc, *Histoire des clubs de femmes et des Légions d'Amazones: 1793-1848-1871*, Paris, Plon-Nourrit, 1910 ; PETERSEN, Susanne, *Marktweiber und Amazonen. Frauen in der Französischen Revolution*, Cologne, Pahl-Rugenstein, 1987. La réception du mythe de l'Amazone de l'Antiquité à nos jours a été abordée : MOSER, Christian, « Amazonen », dans : MOOG-GRÜNEWALD, Maria (dir.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Der Neue Pauly

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

Ce sujet, pourtant populaire à la Renaissance, est moins souvent repris au XVIII^e siècle³³⁸. Les sources antiques qui alimentent ce mythe sont pourtant nombreuses, et l'on peut s'étonner de l'accueil réservé à la figure de l'Amazone à cette époque, étant donnée le très large engouement pour les mythes antiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et dans les années 1800. Malgré le peu d'occurrences de la figure de l'Amazone mythique dans le cadre de la réception de l'Antiquité à cette époque, une réception particulière se dessine, dans laquelle la question de l'animalité est latente. La figure de l'Amazone, en tant qu'image de l'altérité, représente un aspect des discours anthropologiques autour de 1800, puisqu'elle interroge la frontière entre être humain et animal.

Au XVIII^e siècle, les Amazones sont principalement connues à travers des sculptures et des tableaux³³⁹. La mort de Penthésilée, reine des Amazones, est représentée sur certains vases grecs célèbres dans les collections allemandes, par exemple la coupe attique du « Peintre de Penthésilée » (« *Penthesilea-Maler* »), conservée aujourd'hui à la *Staatliche Antikensammlung* de Munich), qui représente Achille enfonçant un poignard dans la poitrine de la reine des Amazones, agenouillée devant lui. Johann Joachim Winckelmann, qui conçoit l'archéologie comme une discipline culturelle, est le premier à réactualiser le mythe des Amazones en Allemagne. Il en fait une source d'inspiration dans son ouvrage *Histoire de l'art chez les Anciens* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1763-68) : des œuvres d'art représentant des Amazones sont plusieurs fois mentionnées, principalement pour évoquer des détails sur leurs vêtements. Dans ce passage, extrait du chapitre sur l'art grec, Winckelmann décrit l'expression du visage des Amazones : « Elles montrent un air sérieux et mêlé d'affliction ou de douleur : car leurs statues donnent toutes à voir une blessure dans la poitrine [...]. Le regard des Amazones n'est ni belliqueux ni sauvage, mais sérieux, et plus encore que

Supplément, vol. 5, Stuttgart, Metzler, 2008, p. 62-67 ; LEDUC, Guyonne, (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008 ; WATANABY-O'KELLY, Helen, *Beauty or beast?: the woman warrior in the German imagination from the Renaissance to the present*, Oxford, Oxford University Press, 2010. Enfin, la question de la réception du mythe des Amazones autour de 1800 est examinée : STEPHAN, Inge, « 'Da werden Weiber zu Hyänen ...' : Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist », dans : *Feministische Literaturwissenschaft*, Argument, 1984, p. 23-42 ; MARCHENOIR, Sylvie, « Un Archétype de l'amazone dans le théâtre classique allemand : Jeanne d'Arc dans *La Pucelle d'Orléans* de Schiller », dans : *Réalité et représentations des Amazones*, *op. cit.*, p. 213-225.

338 Ce point a été soulevé par FRENZEL, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur : Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, A. Kröner, 1988, et RUNTE, Annette, « Guerres d'amour. Le mythe des amazones dans la tragédie Penthésilée de Heinrich von Kleist », dans : *Réalité et représentations des Amazones*, *op. cit.*, p. 225.

339 SANTINI, Daria, « The German Reception of the Amazon Myths from Hederich to Bachofen », dans : *Women and Death*, vol. 2, 2009, p. 15-27.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

celui de Pallas³⁴⁰ ». Aux yeux de Winckelmann, l'Amazone n'a donc rien d'une sombre créature hybride et chaotique. Au contraire, elle semble tout à fait s'intégrer dans l'esthétique classique. Les Amazones apparaissent également chez Karl Philipp Moritz, qui reconnaît leurs qualités :

L'idée des Amazones, qui rejetaient leurs fils nouveau-nés et éduquaient leurs filles à l'exercice des armes et à la guerre, est en soi d'une grande beauté poétique, et nous la trouvons souvent dans les poèmes des Anciens. L'art des Anciens s'attardait aussi volontiers sur ce sujet, et l'on trouve souvent des représentations de batailles d'Amazones sur des cercueils en marbre, où la bravoure masculine associée à l'éducation féminine offre le contraste le plus charmant dans l'attaque et la chute³⁴¹.

Pour Moritz, les Amazones apparaissent toutefois associées à des créatures hybrides de la mythologie : « non content d'avoir vaincu la Chimère, la peste du pays, Bellérophon dut encore faire la guerre aux ennemis de Iobate, les vaillants Solymes et les Amazones³⁴² ». Par un effet de gradation, affronter les Amazones semble plus grave que de se battre contre les monstres que sont les chimères, des créatures malfaisantes mi-lion et mi-chèvre, avec une queue de serpent. Dans les réactualisations du mythe des Amazones de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ces femmes sont donc plutôt conformes à l'esthétique classique. Elle ne sont que rarement associées à des images de bestialité et ne semblent avoir rien de commun avec l'animal. Avec Moritz, elles commencent à être représentées comme des êtres chaotiques. En dehors de ces occurrences chez Winckelmann et Moritz, on peut citer l'ouvrage de Claude

340 WINCKELMANN, Johann Joachim, *Werke*, vol. 1, Stuttgart, Hoffmann, 1847, p. 169. Citation originale : « Es zeigen eine ernsthafte und mit Betrübniß oder mit Schmerz vermischte Miene : denn ihre Statuen sind alle mit einer Wunde in der Brust gebildet [...]. Der Blick der Amazonen ist nicht kriegerisch noch wild, sondern ernsthaft, und noch mehr als es Pallas zu sein pflegt ».

341 MORITZ, Karl Philipp, *Götterlehre oder Mythologische Dichtung der Alten*, dans : GÜNTHER, Horst (dir.), *Werke*, vol. 2, Francfort, Insel, 1981 p. 740. Citation originale : « Die Idee von den Amazonen, die ihre neugeborenen Söhne von sich schickten und ihre Töchter zu Waffenübungen und zum Kriege erzogen, ist an sich schon dichterisch schön, und wir finden sie häufig in die Dichtungen der Alten eingewebt. Auch die bildende Kunst der Alten verweilte gern auf diesem Gegenstande, und man findet auf Marmorsärgen zum öftern Amazonenschlachten dargestellt, wo die männliche Tapferkeit mit der weiblichen Bildung verknüpft im Angriff und im Sinken den reizendsten Kontrast darbietet ».

342 *Ibid.*, p. 731. Citation originale : « Nicht genug, daß Bellerophon die Chimära, die Pest des Landes, überwunden hatte, mußte er auch noch die Feinde des Iobates, die tapfern Solymen und die Amazonen, bekriegen ».

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

Marie Guyon publié en 1740, *Histoire des Amazones*³⁴³, qui connaît un grand succès en Allemagne et qui est traduit en allemand en 1763³⁴⁴.

L'Amazone antique trouve un écho mesuré dans les représentations littéraires et artistiques de la fin du XVIII^e siècle, comme dans les *Chants des Amazones* (1762) de Christian Felix Weisse (1726-1804). Chez Weisse, comme le dit Annette Runte, chercheuse en littérature et en études culturelles, la guerrière ne lutte plus, mais soigne les soldats blessés³⁴⁵. L'Amazone passive, trophée du héros, ne se mobilise que pour l'inciter à défendre son pays et à transformer le victorieux en Daphné :

Qu'il s'enfuie !

Elle le poursuit !

[...] Elle vient de l'attraper ! Les feuilles de

Laurier le couvrent déjà !

L'heure du berger dans l'ombre du bois³⁴⁶ !

Chez Weisse, nous remarquons que la thématique de la chasse est présente, et que c'est l'Amazone qui est chasseresse. Nous pouvons également citer d'autres œuvres dans lesquelles l'Amazone antique apparaît, comme le livret d'opéra *Orythia, reine des amazones* (1713)³⁴⁷, le livret *Thalestris* (1760) de Marie-Antoinette de Bavière repris par Gottsched, portant sur l'amour interdit entre Scythes et Amazones, et la tragédie *Mirina, reine des amazones* (1806) de Franz von Holbein³⁴⁸, qui a dirigé des représentations de *Catherine de Heilbronn*³⁴⁹. Même si la figure de l'Amazone antique n'est pas très à la mode au XVIII^e siècle en Allemagne, vers 1800, elle connaît donc une réactualisation qui prend de nouvelles formes. Elle est le plus souvent représentée comme un être passif, même si elle reste associée à des registres sémantiques caractéristiques, comme celui de la chasse³⁵⁰. Pourtant, dans les sources antiques,

343 GUYON, Claude Marie, *Histoire des Amazones anciennes et modernes*, Paris, Jean Vilette, 1740.

344 BREUER, Ingo (dir.), *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2013, p. 53.

345 RUNTE, Annette, *op. cit.*, p. 229.

346 WEISSE, Christian Felix, *Amazonen-Lieder*, Leipzig, Weidmann, 1762. Citation originale : « Itzt wird Apoll zu Daphnen ! Itzt / Flieh Er ! sie folgt ihm nach ! / [...] Sie hält ihn schon ! ein ganzer Wald / Von Lorbeem deckt ihn nun ! / Und ihre Liebe moge bald / In seinem Schatten ruhn ». Traduction d'Annette Runte : RUNTE, Annette, *op. cit.*, p. 229.

347 FRENZEL, Elisabeth, *op. cit.* et RUNTE, Annette, *op. cit.*, p. 237.

348 HOLBEIN, Franz Ignaz von, *Mirina, Königinn der Amazonen: Ein dramatisches Gedicht in drey Aufzügen*, Vienne, Schönfeld, 1806.

349 *Ibid.* Voir EMIG, Günther, « Franz von Holbeins Amazonendrama *Mirina* (1806). Ein nach-drücklicher Fingerzeig », dans : Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn (dir.), *Heilbronner Kleist-Blätter*, vol. 15, 2003, p. 58-95. Cette pièce se rapproche plutôt du drame historique romantique.

350 La tragédie *Les Amazones* écrite en 1749 par Anne-Marie du Boccage semble constituer une exception (BOCCAGE, Anne-Marie, *Les Amazones*, Paris, Mériqot, 1749). La pièce est bien accueillie par ses

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

reprises par Benjamin Hederich dans son *Dictionnaire mythologique*, la description des Amazones repose sur le registre sémantique de l'animalité, contrastant ainsi avec les représentations classiques.

Le *Gründliches mythologisches Lexikon* de Hederich est publié une première fois en 1724, et une seconde version de cette encyclopédie voit le jour en 1770³⁵¹. Elle devient un ouvrage de référence, lu par Goethe et de nombreux auteurs qui s'intéressent à l'Antiquité et connaissent bien cette époque. Hederich rédige deux articles, un sur les « Amazones », l'autre sur « Penthesilea », la reine des Amazones. Il reprend les sources antiques du mythe, comme Diodore de Sicile et Hérodote, au même titre que la *Bibliothèque* d'Apollodore (II^e siècle av. J.-C.) et les fables d'Hygin qui cite Penthésilée parmi les Amazones importantes (II^e siècle av. J.-C.)³⁵². Dans l'article « Amazones », le lexicographe revient sur l'étymologie du terme, soulignant la violence, la « virilité » et les caractéristiques martiales de ces femmes, qui chassent et montent à cheval. Elles ne portent pas d'armures, mais des peaux de serpents³⁵³. Dans l'article « Penthesilea », qui est plus long et plus détaillé que les articles consacrés aux autres femmes guerrières, Hederich mentionne plusieurs variations du mythe de la reine des Amazones, dont une qui raconte qu'Achille tire la reine par les cheveux et la fait tomber de cheval, puis qu'il est décidé de la jeter encore vivante dans le fleuve, ou de la donner en pâture aux chiens³⁵⁴. Le lien entre Amazone et animal, directement repris des sources antiques, est donc bien présent chez Hederich.

Les sources antiques sont nombreuses et révèlent qu'il n'y a pas qu'un seul mythe des Amazones. « Devant le caractère pluriel de ces comportements féminins qui restent à définir plus en profondeur, la tentation est grande de parler des mythes des Amazones plutôt que du

contemporains, même si elle tombe rapidement dans l'oubli. Dans cette tragédie, Thésée échappe à la mort à laquelle la jalousie de la reine l'a condamné. Cette dernière, en revanche, se suicide par désespoir. Annette Runte pose la question de la réception de la tragédie en Allemagne qui inaugure, en reprenant les mots d'Alain Bertrand « un cycle d'inversion du mythe, étonnamment productif. [...] Le héros y est captif des Amazones, vaincu, du moins au début de l'action, alors que toutes les autres variantes le donnent au contraire vainqueur [...] Cette première position d'infériorité du mâle héroïque induit deux effets seconds, d'une part l'éclosion d'un sentiment féminin de pitié [...] et, d'autre part, l'exacerbation d'un certain masochisme du héros » (BERTRAND, Alain, *op. cit.*). RUNTE, Annette, *op. cit.*, p. 239.

351 Le *Gründliches mythologisches Lexikon* est disponible en ligne : <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Hederich#2>. Il témoigne d'un intérêt général pour la mythologie et l'Antiquité, mais pas vraiment pour l'Amazone en particulier.

352 BREUER, Ingo (dir.), *Kleist-Handbuch*, *op. cit.*, p. 53.

353 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, p. 203. Article « Amazones ». Citation originale : « Statt der Harnische aber bedecketen sie sich mit großen Schlangenhäuten ».

354 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, p. 1939-1940. Article « Penthesilea ». Citation originale : « annoch lebendig in den Fluß Skamander zu werfen, oder für die Hunde so liegen zu lassen ». Cet aspect est développé dans le point 6.4. « Chiens métaphoriques et chiens diégétiques ».

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du XIX^e siècle

mythe, au singulier³⁵⁵ », écrit Alain Bertrand, spécialiste de littérature et du mythe des Amazones. Les récits venant d'époques et de lieux variés décrivent des sociétés d'Amazones. Leur origine est donc plurielle, et l'Amazone mythique apparaît comme une construction de plusieurs époques et cultures. Les récits les plus connus nous viennent de l'antiquité grecque et décrivent les Amazones comme un peuple de femmes guerrières qui aurait vécu à l'époque de la guerre de Troie³⁵⁶ (- 1200). C'est chez Homère que l'on trouve la première référence écrite à ce peuple de femmes (« ... le jour qui vit venir les rivales des hommes que sont les Amazones³⁵⁷ »). Mais l'*Iliade*, les écrits d'Hérodote (*Histoire*, livre IV), de Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique*, III, 53) et de Strabon (*Géographie*, XI, 5, 1), qui constituent les principales sources du mythe des Amazones³⁵⁸, présentent de nombreuses différences³⁵⁹. Toutefois, on remarque que tous ces récits comportent une similitude, à savoir le caractère animal et bestial de l'Amazone.

Une étude étymologique autour des Amazones montre que la violence est inhérente aux représentations de ce peuple, quel que soit le terme utilisé pour les désigner. Alain Bertrand recense les mots qui servent à désigner les Amazones³⁶⁰. Hérodote, par exemple, utilise le terme scythe « *Oiorpata* », signifiant « tueuses d'hommes » : « Les Scythes appellent les Amazones *Oiorpata* ; ce mot signifie en langue grecque 'tueuses d'hommes' ; car les Scythes appellent l'homme *oior*, et *pata* veut dire 'tuer'³⁶¹ ». D'autre part, Hérodote considère les Amazones comme des « barbares », au sens grec du terme, c'est-à-dire étrangères aux lois et aux règles du monde hellénique. Barbares, elles le sont aussi par la férocité qu'on leur attribue. Homère, lui, utilise l'épithète « *antianeirai* » dans l'*Iliade*, formé du préfixe « anti » et d'un nom commun au nominatif féminin pluriel, qui signifie ici « homme » en opposition à « femme ». Ces femmes sont donc définies par leur opposition aux hommes et leur combat contre ces derniers. Cependant, comme le fait remarquer Josine Blok, le préfixe « anti » peut également prendre un autre sens, celui de « équivalent » ou « égal à », ce qui met en avant

355 BERTRAND, Alain, *op. cit.*

356 SAMUEL, Pierre, « Les amazones : mythes, réalités, images », *op. cit.*, p. 10.

357 HOMÈRE, *L'Iliade*, trad. Mario Meunier, Paris, Union Latine d'Éditions, 1943, p. 180.

358 TESTART, Samuel, *op. cit.*

359 Alain Bertrand note d'ailleurs que « la recherche historique elle-même n'était pas, aux origines, la discipline si rigoureusement scientifique que nous connaissons aujourd'hui ». Il se demande dans quelle mesure ces sources peuvent être considérées comme historiques, puisqu'elles racontent les aventures de dieux ou demi-dieux avec beaucoup d'imagination. La question de savoir dans quelle mesure le mythe a contaminé l'histoire dépasse le cadre de notre étude, mais est particulièrement pertinente dans le contexte des Amazones (BERTRAND, Alain, *op. cit.*).

360 BERTRAND, Alain, *op. cit.*, p. 16.

361 HÉRODOTE, *Histoire*, livre IV, éd. et trad de Ph. E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 113., même si la traduction est discutée.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du XIX^e siècle

leurs qualités guerrières comparables à celles des hommes³⁶². Enfin, le dernier terme pour désigner ce peuple de femmes, « amazones », est présent chez Diodore et Strabon. Le *a* peut être considéré comme privatif, signifiant alors « sans mamelles » et soulignant par métonymie le refus d'allaiter et par extension de procréer³⁶³. « Quant aux filles, on leur brûlait la mamelle droite, afin que la protubérance du sein ne les gênât pas dans les combats ; et c'est de cet usage que la nation a pris le nom d'Amazones³⁶⁴ », écrit Diodore de Sicile dans le livre second de sa *Bibliothèque Historique*³⁶⁵. Il existe bien sûr d'autres interprétations possibles de l'étymologie et de l'origine des Amazones, mais nous voyons, comme l'affirme Alain Bertrand, qu'il est probable que « chaque scientifique ou littéraire qui s'est penché sur la question a trouvé l'étymologie qui correspondait le mieux à sa propre vision du mythe³⁶⁶ ». Avec Alain Bertrand, nous pouvons donc parler d'un « rhizome amazonien » : malgré la variété de mythes, il y a un « dénominateur sémantique commun » et une « origine mythique commune ». Quel que soit le terme utilisé pour désigner les Amazones et quelle qu'en soit l'étymologie, c'est leur violence qui est soulignée.

Dans toutes les sources antiques, il semble y avoir un point commun : l'Amazone est une guerrière. D'après Strabon, elles ont en effet « toutes le sein droit brûlé dès l'enfance pour pouvoir se servir librement du bras droit à n'importe quel usage, en premier lieu pour lancer le javelot³⁶⁷ ». Dans les représentations de l'Amazone, qu'elle soit « tueuse d'hommes » ou simplement « rivale », on lui attribue une force naturelle et animale qui à la fois fascine et terrifie les hommes. Elles sont filles d'Arès, le dieu de la guerre, et de la Nympe Harmonie. Tous les récits soulignent les attributs guerriers, voire masculins, des Amazones : elles arborent des armes traditionnellement destinées aux hommes (la lance, l'arc et la hache) et montent à cheval. Comme elles constituent une société matriarcale dans laquelle les femmes ont le pouvoir, elles sont pour les Grecs comme un contre-exemple, puisque le pouvoir est conféré seulement aux femmes. Les Amazones, en ce qu'elles sont féminines et animales, représentent aux yeux des Grecs l'inverse, le contraire de la société grecque idéale. C'est peut-être chez Strabon que le côté animal Amazone est le plus nettement souligné. En effet,

362 BLOK, Josine H., *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, E.J. Brill, 1995, p. 169-185.

363 TICHIT, Michel, « Le Nom des Amazones : étymologie, éponymie et mythologie », dans : *Revue de philologie*, vol. 65, n° 1, Paris, 1991, p. 229-242, ici p. 231.

364 DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, trad. A. F. Miot, Paris, Didot, 1834, II., 45, p. 289.

365 Chez Diodore, les Amazones se trouvent dans le cortège de Dionysos pour combattre l'Inde (III, 73). Cf. UKERT, Friedrich August, *Die Amazonen*, Munich, Weiß, 1847, p. 28.

366 BERTRAND, Alain, *op. cit.*, p. 17.

367 STRABON, *Géographie*, XI, 5, trad. François Lasserre, Paris, CUF, 1975, p. 69.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xixe siècle

c'est la seule source qui mentionne l'idée de femmes n'ayant des rapports sexuels que deux mois par an, et ce au printemps. Le modèle animal est explicite³⁶⁸. Le terme « Amazone » est également présent chez Eschyle : « Si vous étiez armées d'arcs, j'aurais certainement conjecturé que vous étiez ces Amazones sans maris, qui mangent de la chair crue³⁶⁹ ». Chez Eschyle, c'est le régime alimentaire des Amazones qui est évoqué, rappelant celui d'un animal carnivore, puisque seul l'être humain cuit ses repas.

Si le mythe des Amazones est souvent réutilisé dans de nombreux textes, celui de Penthésilée est resté assez discret. Quand il est repris, c'est surtout pour montrer la supériorité et la victoire du demi-dieu grec sur la femme barbare. Les exploits de Penthésilée, fille d'Arès et d'Otréré, reine des Amazones, sont originellement narrés dans l'*Éthiopide*, épopée perdue qui suivait chronologiquement l'*Iliade*³⁷⁰. Elle est présente dans le premier chant de *La Suite d'Homère*, constituée de 14 chants écrits par Quintus de Smyrne pour raconter la période séparant la fin de l'*Iliade* du début de l'*Odyssée*. Ce chant relate le rôle de Penthésilée dans la guerre de Troie : son arrivée, ses exploits guerriers, sa mort et ses funérailles. Lors de sa rencontre avec Achille, elle porte un « casque orné d'une crinière blonde » et est comparée à un léopard face à des chasseurs :

La belliqueuse Penthésilée les aperçut marchant comme des bêtes sauvages au milieu de l'horrible mêlée ; elle s'élança au-devant d'eux, comme dans les forêts un léopard cruel, insatiable de meurtres, remue sa queue menaçante et se précipite sur les chasseurs qui l'entourent ; ceux-ci, bien armés et confiants dans leurs javelots, attendent son attaque : ainsi les guerriers courageux attendaient Penthésilée, le javelot à la main, et autour d'eux, à chacun de leurs mouvements, résonnait l'airain³⁷¹.

Plus loin, Quintus écrit :

Telle que, du haut de l'Olympe éternel, l'Aurore, fière de ses chevaux blancs, s'élance avec les Heures aux beaux cheveux et les surpasse toutes par sa beauté brillante, quoiqu'elles soient belles ; ainsi Penthésilée vint dans la ville de Troie, belle entre toutes les Amazones³⁷².

368 TESTART, Samuel, *op. cit.*

369 ESCHYLE, *Les Suppliantes*, dans : *Théâtre complet*, éd. et trad. d'Emile Chambry, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 22.

370 KULLMANN, Wolfgang, *Die Quellen der Ilias (troischer Sagenkreis)*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1998.

371 QUINTUS DE SMYRNE, *Posthomerica*, trad. E.A. Berthault, Paris, Hachette, 1884, p. 18.

372 *Ibid.*

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

Dès les récits antiques, Penthésilée est donc associée à un registre sémantique reposant sur l'animalisation, ainsi que sur le motif de la chasse³⁷³. Elle est comparée à une bête sauvage assoiffée de sang. Mais c'est également sa grande beauté et son lien avec ses chevaux, dont elle est très fière, qui sont soulignés. Le combat entre Penthésilée et Achille est également mis en scène dans des décors d'amphores de l'antiquité³⁷⁴, alimentant ainsi l'imaginaire autour de la reine des Amazones. Sur l'amphore de l'illustration 3, les noms d'Achille et Penthésilée apparaissent. La reine des Amazones est représentée à cheval et armée. Les chevaux sont au galop. Ils ont l'air apeuré et leurs bouches sont entre-ouvertes. Leurs antérieurs s'entremêlent : le décor de l'amphore donne à voir un choc, comme le montre également le buste penché d'Achille, qui cherche probablement à s'adapter à une rupture dans l'allure de sa monture. La féminité de Penthésilée est mise en avant, comme le signalent sa tresse de cheveux et son mollet bien plus fin que celui de son adversaire. D'autres amphores de l'époque reprennent le motif du combat entre Achille et Penthésilée sans les nommer directement. Les sources antiques attribuent donc une force animale aux Amazones, que ce soit à cause de leur violence, de leur sexualité ou de leur régime alimentaire. Cette représentation contraste avec la réception qui est faite de l'Amazone en Allemagne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ce qui souligne que la manière de concevoir cette figure de l'altérité peut varier selon les siècles et les aires culturelles.

Dans les représentations antiques, l'Amazone est porteuse d'une certaine conception de l'animalité : le combat entre Penthésilée et Achille semble toujours associé à des champs lexicaux reposant en grande partie sur l'animalisation et la chasse. Pourtant, autour de 1800, alors que les mythes antiques sont très largement repris, l'Amazone s'éloigne de l'animal. La réception du mythe de l'Amazone au tournant 1800 ne semble donc pas prendre en compte son animalité, et l'Amazone se rapproche de l'idéal classique, qui n'a rien d'un animal. Même si les réécritures de ce mythe sont relativement timides, on remarque tout de même une superposition de sources hétérogènes qui témoignent d'un retour croissant de l'intérêt pour l'Amazone. Le contraste entre l'animalité de l'Amazone antique et la docilité de l'Amazone mythique telle qu'elle apparaît chez les auteurs du classicisme allemand révèle que c'est un

373 Penthésilée apparaît aussi chez Boccace. La reine des Amazones est décrite comme une dompteuse de chevaux particulièrement forte et intelligente. Les femmes qui se battent sont appelées « lièvres armés ». BOCCACE, *De mulieribus claris*, trad. Guillaume Rouville, Lyon, Rouville, 1551, XXXII : « De Penthessilea regina Amazonum ».

374 MULOT, Renée, « Un duel équestre opposant 'Achille et Penthésilée' : deux amphores attiques au musée des Beaux-Arts de Boulogne-sur-Mer », dans : *Revue du Nord*, vol. 53, n° 211, 1971, p. 621-629.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

ensemble de relations (dans le cadre des rapports homme / femme, être humain / animal) qui produit, de manière différente selon les périodes et les contextes, une certaine représentation de cet autre qu'est l'Amazone. Mais l'Amazone mythique du « moment 1800 » n'est pas la seule Amazone qui témoigne de la réactualisation de cette figure. De nombreuses Amazones métaphoriques voient également le jour à cette époque.

2.2. L'Amazone métaphorique au tournant 1800

2.2.1. Le mythe des Amazones dans le discours sur la Révolution française

Si l'on remarque un timide regain d'intérêt pour l'Amazone antique vers 1800, force est de constater que cette période fourmille d'Amazones qui ne sont pas antiques à proprement parler, d'Amazones métaphoriques qui reprennent les caractéristiques antiques tout en s'adaptant à leur époque. Les « Amazones de la plume » (« *Amazonen der Feder*³⁷⁵ »), notamment, sont des femmes écrivaines vers la moitié du XVIII^e siècle, période marquant une courte phase d'érudition et d'émancipation féminine, parmi lesquelles on compte par exemple Luise Adelgunde Victoria Gottsched³⁷⁶. Dans sa revue *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, fondée en 1725, l'époux de la femme de lettres écrit sous le masque de trois jeunes femmes (Calliste, Iris et Phyllis) et utilise ce changement de sexe à des fins moralisatrices. Calliste fait d'ailleurs référence aux Amazones³⁷⁷ : « J'ai lu quelque chose sur les anciennes Amazones. [...] Je suis entrée dans une contemplation assez agréable. Mon imagination a inventé une république qui pourrait aujourd'hui être érigée à partir de rien d'autre que des femmes³⁷⁸ ». La

375 STEPHAN, Inge, *op. cit.*, p. 23. Voir aussi : SCHABERT, Ina, « Amazonen der Feder und verschleierte Ladies : Schreibende Frauen im England der Aufklärung und der nachaufklärerischen Zeit », dans : SCHABERT, Ina, *Die Gleichheit der Geschlechter*, Berlin / Heidelberg, Metzler, 2021, p. 81-98.

376 BOVENSCHEN, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Francfort, Suhrkamp, 1979, p. 80.

377 Cité d'après STEPHAN, Inge, *op. cit.*, p. 24.

378 BOVENSCHEN, Silvia, *op. cit.*, p. 120 et STEPHAN, Inge, *op. cit.*, p. 24. Citation originale : « Ich habe ohngefähr etwas von den alten Amazonen gelesen. [...] Ich geriet dabei in eine recht angenehme Betrachtung. Meine Einbildungskraft stellte mir eine Republik vor, die etwa heute zu Tage aus lauter

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

métaphore de l'Amazone devient alors à la mode dans le monde littéraire, avec également des femmes-auteurs à scandale (Therese Huber, Dorothea Schlegel, Karoline von Günderrode, etc.)³⁷⁹. En France, c'est aussi Olympe de Gouges qui peut être considérée comme une « Amazone de la plume »³⁸⁰, et c'est d'ailleurs surtout dans les récits de l'époque sur la Révolution française que l'on trouve de nombreuses allusions aux Amazones métaphoriques.

On observe une tendance à généraliser le sens que l'on donne au terme « Amazone » en l'attribuant aux femmes qui prennent part aux événements révolutionnaires. Déjà le dictionnaire d'Antoine Furetière, paru en 1690, souligne le glissement dans la définition du terme Amazone. Dans ce dictionnaire, on lit ainsi que l'Amazone se réfère aussi à « une femme courageuse capable de quelque hardie entreprise³⁸¹ ». Le terme d'Amazone prend donc un sens plus général, il désigne une femme qui n'a de commun avec le mythe décrit plus haut que les attributs belliqueux et féminins. Comme le montre l'historien Martial Poirson, pendant longtemps, la place des femmes au cours de la Révolution française n'a pas été traitée en histoire, témoignant d'un certain déni de cette violence et de la volonté de la laisser dans une zone d'ombre³⁸². Pourtant, lors de nombreux événements, comme la prise de la Bastille ou la marche vers Versailles, les femmes jouent un rôle déterminant. Dans plusieurs villes de province, certaines prononcent des discours et forment parfois d'éphémères « compagnies d'Amazones », « de citoyennes françaises »³⁸³ qui revendiquent le port d'armes. Ces révolutionnaires sont alors décrites comme « une sorte de chevaliers errants, [...] des filles émancipées, des grenadiers femelles³⁸⁴ ». Elles se « déguisent en hommes », se coupent les cheveux et montent à cheval. À la Convention, elles sont qualifiées de « bacchantes »³⁸⁵.

Frauenzimmern aufgerichtet werden könnte ».

379 STEPHAN, Inge, *op. cit.*, p. 24. Dans *Die Familie Seldorf* de Therese Huber, l'héroïne, Sara, représente au début de l'œuvre l'idéal de la fille bourgeoise et vertueuse. Mais elle devient soldate et prend part activement dans la Révolution française : HUBER, Therese, *Die Familie Seldorf. Eine Geschichte*, 2 vol, Tübingen, Cotta, 1795-1796. Cf. HILGER, Stephanie M., « Sara's Pain: The French Revolution in Therese Huber's 'Die Familie Seldorf' (1795-1796) », dans : ENGELSTEIN, Stefani, NIEKERK, Carl (dir.), *Contemplating Violence : Critical Studies in Modern German Culture*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 35-48.

380 Cf. la biographie suivante : BLANC, Olivier, *Olympe de Gouges*, Paris, Syros, 1981.

381 FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye / Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, p. 74.

382 POIRSON, Martial (dir.), *Amazones de la Révolution. Des femmes dans la tourmente de 1789*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2016. Catalogue de l'exposition présentée au musée Lambinet, Versailles, du 5 novembre 2016 au 19 février 2017.

383 GODINEAU, Dominique, « De la guerrière à la citoyenne. Porter les armes pendant l'Ancien Régime et la Révolution française », dans : *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], vol. 20, 2004, mis en ligne le 23 août 2013, consulté le 24 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clio/1418> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.1418>.

384 Trouvé dans : *Ibid. Archives Parlementaires*, vol. 78, p. 21

385 POIRSON, Martial, *op. cit.*, p. 18.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

Comme le pense Inge Stephan, spécialiste de littérature, l'interdiction des clubs féminins en 1793 marque un tournant³⁸⁶. L'iconographie des femmes portant des armes les montre pourtant vêtues de robes et non de pantalons. L'illustration 4 est une image qui vient d'Allemagne. On y voit une « General Comendantin der Sansculottes oder ohne Hosen ». Le terme « commandant » est mis au féminin et le titre joue avec l'ambivalence du terme « sansculotte » : effectivement, cette commandante ne porte pas de pantalon, mais une robe élégante, ainsi que des chaussures à talons. Même sa monture est féminisée, en témoignent les ornements et les bijoux dans sa crinière. Il y a donc un contraste entre la féminité de cette dame et sa monte à califourchon, réservée exclusivement aux hommes. Cette confusion entre la féminité de l'Amazone et son côté faussement masculin révèle une dimension anti-française : l'Allemagne semble se moquer de l'Amazone révolutionnaire et la tourne en dérision, sans doute avec l'intention d'empêcher la révolution de se propager sur son propre territoire et d'éviter ainsi des scènes où les femmes pourraient renverser l'ordre patriarcal.

Mais il y a aussi des femmes en particulier qui incarnent cette image de l'Amazone métaphorique. D'après Martial Poirson, c'est le cas de Charlotte Corday, de Théroigne de Méricourt, d'Olympe de Gouges et de Manon Roland³⁸⁷. Le 20 juillet 1793, une gazette qualifie Charlotte Corday d'« hommasse » et de « virago »³⁸⁸. Elle apparaît comme « la femme monstre » et son geste qui a été l'objet de nombreux fantasmes peut être considéré comme la véritable « scène primitive » d'une conception nouvelle d'un terrorisme au féminin³⁸⁹. Théroigne de Méricourt est directement qualifiée d'« Amazone de la Révolution »³⁹⁰. Elle est accusée d'avoir défilé juchée sur un canon dans une position obscène, puis dénoncée pour son assiduité aux tribunes de l'Assemblée et son influence sur certains députés. Elle est à cette occasion taxée de « phénomène politique » et d'être « amphibie », mi-homme, mi-femme³⁹¹. Elle est déclarée « folle » à cause de son « exaltation » puis envoyée dans plusieurs asiles, dont la Salpêtrière, et exposée à la curiosité des visiteurs³⁹². Olympe de Gouges est la figure de la plume combattante. Elle est qualifiée de « Vestale de la République », Manon Roland d'« égérie des Girondins »³⁹³. Ces femmes sont animalisées

386 STEPHAN, Inge, *op. cit.*, p. 25-29.

387 POIRSON, Martial, *op. cit.*

388 *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 20 juillet 1793. Cf. POIRSON, Martial, *op. cit.*, p. 29.

389 *Ibid.*, p. 33.

390 *Ibid.*, p. 29.

391 *Ibid.*, p. 162.

392 *Ibid.*, p. 33.

393 *Ibid.*

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

dans les rapports de l'époque : Théroigne de Méricourt est décrite comme une bête féroce³⁹⁴. On remarque donc que la femme révolutionnaire prend les traits d'un animal, lui faisant perdre à la fois féminité et humanité. Les femmes incarnent une menace que l'animalisation permet de représenter de manière allégorique³⁹⁵. Non seulement des images animales, mais aussi des images mythologiques sont utilisées pour parler de ces Amazones. Louis-Sébastien Mercier, source d'inspiration pour Goethe et Schiller³⁹⁶, parle par exemple de « Furies de la Guillotine »³⁹⁷. C'est l'ensemble de la population féminine engagée dans le processus révolutionnaire qui est concernée, et on remarque un réinvestissement mythologique où les figures de Médée, Méduse, et des ménades sont reprises en tant que symboles. Ces images animales et mythologiques visent à évincer la femme de l'action publique. On recourt également à des figures emblématiques comme la tricoteuse, la poissarde, la harengère ou la femme-soldat, qui reprennent les attributs de la masculinité et les codes culturels de la virilité. Cette Amazone présentée comme sauvage et cruelle est souvent associée aux symptômes de la folie, de l'hystérie, ou de la pathologie sexuelle.

Les femmes révolutionnaires sont associées aux Amazones et représentent une menace potentielle. La participation des femmes aux événements révolutionnaires est vécue comme un pas vers l'« émancipation », l'égalité politique et la confusion des sexes³⁹⁸. L'animalisation de la femme révolutionnaire passe donc pour une tentative de redonner une légitimité au système patriarcal afin de rétablir la suprématie masculine, mise en danger par le développement de l'émancipation bourgeoise et en particulier par la Révolution française. Cette présence féminine est encore accentuée par la symbolique révolutionnaire qui exalte, sous des traits féminins, les grandes valeurs révolutionnaires, avec les figures allégoriques de la Liberté, de l'Égalité, de la Fraternité, de la République. Ainsi, dans les festivités révolutionnaires de la Révolution française, l'Amazone devient la figure centrale dans laquelle la vertu révolutionnaire doit s'incarner. Pour Inge Stephan, cette fonction symbolique

394 Marie-Antoinette a également été animalisée dans certaines caricatures, comme « La poule d'Autriche », sur laquelle la reine est présentée sous les traits d'une autruche, jouant ainsi avec la proximité sonore de son pays d'origine. Cf. POIRSON, Martial, *op. cit.*, p. 166.

395 *Ibid.*, p. 162.

396 DARNTON, Robert, *Pour les Lumières : défense, illustration, méthode*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 125-126. À ce sujet, voir : PUSEY, William, *Louis-Sébastien Mercier in Germany. His Vogue and Influence in the Eighteenth Century*, New York, Columbia University Press, 1966.

397 MERCIER, Louis-Sébastien, *Le Nouveau Paris*, vol. 2, Hambourg, Cramer, 1798-1799, p. 144. Cf. POIRSON, Martial, *op. cit.*, p. 29.

398 GODINEAU, Dominique, *op. cit.* Sur la question de l'émancipation pendant la Révolution française, voir : GRACZYK, Annette, « Frauenrecht und Politik: weibliches Engagement in der Französischen Revolution, 1789-1795 », dans : *Das Achtzehnte Jahrhundert, Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts*, vol. 2, n° 13, 1989, p. 111-25.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

ne montre pas que la participation des femmes est acceptée par la gente masculine, au contraire. Avec l'image de l'Amazone, la femme devient le symbole de la vertu républicaine et elle est en même temps réduite à une statue immobile qui ne peut agir. Mais lorsqu'elle devient une allégorie de la Liberté ou de l'Égalité, L'Amazone n'a plus rien d'un animal³⁹⁹. Deux catégories d'Amazones révolutionnaires semblent alors se dessiner : la combattante gracieuse et l'hystérique⁴⁰⁰.

2.2.2. La femme révolutionnaire, combattante gracieuse ou hystérique

La réception des Amazones révolutionnaires, comme le montre Anett Kollmann, spécialiste de littérature allemande, est en lien avec la conception de l'héroïsme féminin qui court à l'époque, et qui repose sur deux représentations possibles de la femme armée : la combattante gracieuse et l'hystérique⁴⁰¹. En Allemagne, les Amazones de la Révolution française font rapidement peur et, si la Révolution est hors de contrôle, c'est à cause des femmes. Les femmes qui se révoltent sont considérées comme des furies ou des méduses. Burke, qui connaît une large réception en Allemagne notamment avec la traduction de Friedrich Gentz⁴⁰², dépeint le cortège des femmes qui se dirigent vers Versailles lors des journées des 5 et 6 octobre 1789 comme un déchaînement bacchanale. Il raconte que ces femmes ont planté sur des lances les têtes de deux gardes du roi qu'elles ont rapportées à Paris en signe de triomphe avec des cris et des danses effrénées, et compare la scène

399 STEPHAN, Inge, *op. cit.*, p. 27.

400 Le terme d'« hystérie » est utilisé depuis la Grèce antique. Dans l'Antiquité, on pensait justement que l'utérus était un animal qui se déplaçait dans le corps et qu'il fallait remettre à sa place. Hippocrate décrit même l'utérus comme un « animal dans l'animal » qui bougeait dans la cage thoracique des femmes, ce qui expliquait leurs supposées sautes d'humeur. Cf. VEITH, Ilza, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1973. L'historienne Sabine Arnaud étudie la construction de la catégorie médicale de l'hystérie entre 1670 et 1820. L'intérêt médical pour le corps féminin se développe au XVIII^e siècle, en parallèle du souci d'élaborer un diagnostic et de le classer au sein d'une nosologie. Les troubles dits « hystériques » connaissent alors différentes interprétations, et désignent divers phénomènes physiologiques inexpliqués, qui sont souvent thématiques dans les romans et le théâtre de l'époque. Ce n'est qu'à partir de 1820 que le terme d'hystérie se stabilise. ARNAUD, Sabine, *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*, Paris, EHESS, 2014.

401 KOLLMANN, Anett, *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*, Heidelberg, Winter, 2004.

402 GAMPER, Michael, « Kollektives ‚Leben‘ um 1800. Soziale (De-)Figuration bei Herder, Burke und Hardenberg », dans : BERGENGRUEN, Maximilian, LEHMANN, Johannes, THÜRING, Hubert (dir.), *Sexualität – Recht – Leben. Die Entstehung eines Dispositivs um 1800*, Munich, Fink, 2005, p. 66-88.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

à un spectacle ressemblant davantage à un défilé de sauvages d'Amérique entrant dans Onondaga après avoir commis de ces meurtres qui sont pour eux des victoires, et conduisant leurs captifs dans des cabanes ornées de scalps, terrassés par les coups et les railleries de femmes aussi féroces qu'eux⁴⁰³.

Il décrit comme suit la scène en question :

Leurs têtes plantées sur des piques ouvraient la marche du cortège, tandis que les captifs royaux suivaient lentement parmi les hurlements, les danses frénétiques, les immondes outrages et les abominations indicibles des furies de l'enfer, incarnées dans les plus viles des femmes⁴⁰⁴.

Les Amazones révolutionnaires sont donc comparées à des figures de la mythologie, les furies, des divinités hybrides et persécutrices souvent représentées ailées et des serpents à la main ou sur la tête. L'Amazone métaphorique du « moment 1800 », dans le cadre de la Révolution française, est donc associée à des figures hybrides de l'Antiquité, mi-femmes mi-animaux. Le rôle des femmes dans la Révolution française et leur supposée prédisposition naturelle à la folie ainsi qu'aux élans de frénésie sont tenus pour responsables de la tournure jugée déraisonnable des événements. Dans la réception des Amazones révolutionnaires, nous voyons que cette conception de la femme est très éloignée de l'idéal de féminité doux et pacifique, mais aussi de la grâce et de l'héroïsme innocent dont les femmes devaient faire preuve. Les figures animales associées à l'Amazone révolutionnaire permettent ainsi de dénigrer leur rôle et leur participation aux événements révolutionnaires.

Schiller utilise cette image de la guerrière déchaînée comme symbole d'une féminité contre-nature dans son poème « Le Chant de la cloche » :

Les femmes deviennent des hyènes
Et plaisaient avec l'horreur,

403 BURKE, Edmund, *Reflections on the Revolution in France* (1790), Indianapolis / Cambridge, Hackett Publishing, 1987, p. 63. Citation originale : « a spectacle more resembling a procession of American savages, entering into Onondaga, after some of their murders called victories, and leading into hovels hung round with scalps, their captives, overpowered with the scoffs and buffets of women as ferocious as themselves ».

404 *Ibid.* Citation originale : « Their heads were stuck upon spears and led the procession, whilst the royal captives who followed in the train were slowly moved along, amidst the horrid yells, and shrilling screams, and frantic dances, and infamous contumelies, and all the unutterable abominations of the furies of hell in the abused shape of the vilest women ».

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

Encore palpitant, avec leurs dents de panthères,
Elles déchirent le cœur de l'ennemi⁴⁰⁵.

Ces vers de Schiller sont devenus un symbole de l'accueil négatif fait aux révoltes des femmes. L'image de la femme en tant que furie est d'ailleurs un topos courant dans le discours sur la Révolution française⁴⁰⁶. Ici, les furies sont appelées « hyènes », faisant ainsi référence à un carnassier monstrueux, sauvage et impossible à contrôler. Schiller prend la femme comme exemple de la brutalité révolutionnaire. Mais derrière cette citation se cache plus qu'une crainte du débordement révolutionnaire, comme le montrent Inge Stephan et Mareen van Marwyck : il s'agit surtout de la peur d'un homme face à une inversion des rôles traditionnellement attribués aux genres à l'époque⁴⁰⁷. S'il est déjà scandaleux que des hommes deviennent des hyènes, il est encore plus scandaleux que des femmes tombent dans ces excès de violence. Dans la logique du discours sur les sexes du « moment 1800 », une société qui fonctionne doit veiller à ce que l'homme gère l'espace public et permette à la femme de rester à l'abri dans la sphère privée, dans laquelle elle peut s'exprimer avec grâce⁴⁰⁸. La femme est considérée comme plus facilement sujette à des sautes d'humeur et donc plus sensible à son environnement que l'homme, comme le dit d'ailleurs Schiller dans *De la grâce et de la dignité*, et il est admis que sa nature ne peut s'épanouir que dans un espace protégé par l'homme et loin de l'espace public. Dans la sphère publique, la femme est prétendument à la merci de ses humeurs et glisse vers l'hystérie. La femme furie est à cet égard signe d'une double perversion : elle ne respecte pas les caractéristiques de genre qu'on lui a attribuées et elle représente l'incapacité des hommes à maintenir en place une séparation entre l'espace public masculin et la sphère privée féminine⁴⁰⁹. La femme qui perd le contrôle d'elle-même n'est alors plus véritablement une femme, ni d'ailleurs véritablement humaine : elle est volontiers animalisée, ce qui lui retire à la fois son humanité et sa féminité, révélant que vers 1800, la (re)négociation de la frontière entre l'être humain et l'animal va de pair avec celle de la frontière entre féminité et masculinité. Joachim Heinrich Campe, un précepteur allemand

405 SCHILLER, Friedrich, « Das Lied von der Glocke » [1798], dans : OELLERS, Norbert (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 2, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1983, p. 230, vers. 365-368. Citation originale : « Da werden Weiber zu Hyänen / Und treiben mit Entsetzen Scherz, / Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen, / Zerreißen sie des Feindes Herz ».

406 SNYDER-KÖRBER, MaryAnn, *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*, Munich, Fink, 2007, p. 156.

407 STEPHAN, Inge, *op. cit.*, p. 23-42 ; VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*

408 KOLLMANN, Anett, *op. cit.*, p. 85.

409 *Ibid.*, p. 76.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

en séjour à Paris pendant les événements de la Révolution française, compare les Amazones révolutionnaires aux hommes :

Les femmes à Paris et, comme il ressort de divers incidents en province, l'ensemble du sexe féminin en France est inférieur au sexe masculin en matière de culture, de modération et de moralité et, lorsqu'il s'agit de violence, se distingue presque toujours par la soif de sang et la cruauté⁴¹⁰.

La violence féminine est perçue comme excessive, démesurée et cruelle, au contraire de celle de l'homme qui est raisonnable et dans l'ordre des choses. Il semble qu'en Allemagne, à l'époque, les descriptions des Amazones de la Révolution française reposent sur deux champs lexicaux, celui de l'animal hybride et celui de l'inversion des sexes, qui s'alimentent mutuellement et s'intègrent dans les discours anthropologiques permettant de contextualiser la frontière entre l'être humain et l'animal.

Mareen van Marwyck a travaillé sur deux représentations de la femme armée, l'héroïne gracieuse et l'hystérique en furie, dans l'iconographie de la Révolution française autour de 1800⁴¹¹. Pour elle, l'hystérie correspond au côté obscur de la grâce⁴¹². Tandis que la guerrière gracieuse est pleinement humaine, la révolutionnaire hystérique est déshumanisée par des images animales faisant d'elle un être hybride. Pour la chercheuse, la mise en scène de la femme hystérique trouve son origine dans les représentations des furies antiques⁴¹³. Chez ces dernières, la violence féminine se révèle par une grande soif de vengeance et une déformation corporelle. Tandis que la combattante gracieuse est représentée avec des traits de visage fin et graciles, les femmes révolutionnaires ont une physionomie grossière et sont caractérisées par des traits déformés et des mouvements maladroits et désordonnés. C'est le cas dans le dessin de 1792 « The Contrast » (illustration 5), qui donne à voir deux allégories : la Liberté anglaise et la Liberté française. La Liberté anglaise a l'air détendue, elle pose tranquillement devant la mer et regarde en souriant un bateau. Une lance est appuyée sur son épaule droite et elle tient dans la main gauche une balance, symbole de la justice. Au contraire, la Liberté française est

410 CAMPE, Joachim Heinrich, *Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben*, WEBER, Ernst (dir.), Hildesheim, Gerstenberg, 1977, p. 188. Citation originale : « Die Weiber in Paris und, wie es nach verschiedenen Vorfällen in den Provinzen das Ansehn hat, das ganze weibliche Geschlecht in Frankreich dem männlichen an Cultur, an Mäßigung und Sittlichkeit nachsteht, und, so oft es zu Gewaltthätigkeiten kommt, sich fast immer durch Blutdurst und Grausamkeiten auszeichnet. »

411 VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*

412 *Ibid.*, p. 159. Citation originale : « Hysterie als Schattenseite der Anmut ».

413 *Ibid.*

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

représentée en furie. Son visage est revêché et crispé, ses bras sont musclés, elle est torse nu et elle est en train d'effectuer un mouvement violent. Dans une main elle tient un poignard, dans l'autre une fourche ou un trident sur lequel est piquée une tête. On dirait que cette femme est surprise en pleine folie meurtrière, comme le montrent le sol jonché de cadavres et ses yeux hagards semblant chercher de nouvelles victimes. Sur sa tête on voit des serpents, en références aux furies et aux méduses de la mythologie. Ce dessin indique que lorsque la femme devient violente, elle perd sa beauté en même temps que son humanité, et que la déformation de son corps reflète la cruauté de ses actes. Les furies, les ménades et les méduses symbolisent ce mélange de violence féminine et de perte de grâce. Elles mettent en évidence une confusion entre animalisation et masculinisation de la femme violente. Inge Baxmann, spécialiste d'études culturelles et théâtrales, souligne que la furie avec sa chevelure de serpents est un symbole de l'anarchie, et qu'on la trouve aussi bien du côté des conservateurs que des révolutionnaires⁴¹⁴. La furie est d'ailleurs étudiée dans les années 1800 par Carl August Böttiger, qui s'intéresse aux masques de ces figures dans les tragédies antiques et l'art grec, ce qui souligne la réactualisation de ces figures mythologiques⁴¹⁵. Schiller aussi décrit les furies et leurs corps déformés dans sa ballade « Les Grues d'Ibycus » :

Un manteau noir leur cingle les reins,
Elles font osciller dans leurs mains décharnées
La lueur rouge et sombre de la torche.
Dans leurs joues aucun sang ne coule.
Et là où les cheveux ondoient doucement,
Et flottent légèrement autour de fronts humains
On voit des serpents et des vipères
Faire grandir leurs ventres gonflés de poison⁴¹⁶.

414 BAXMANN, Inge, *op. cit.*, p. 114.

415 BÖTTIGER, Carl August, *Die Furienmaske im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen : eine archäologische Untersuchung*, Weimar, Hoffmann, 1801.

416 SCHILLER, Friedrich, « Die Kraniche des Ibycus », dans : *Nationalausgabe*, vol. 2, p. 249, vers 105-112.

Citation originale :

« Ein schwarzer Mantel schlägt die Lenden,
Sie schwingen in entfleischten Händen
Der Fackel düsterrothe Glut.
In ihren Wangen fließt kein Blut.
Und wo die Haare lieblich flattern,
Um Menschenstirnen freundlich wehn,
Da sieht man Schlangen hier, und Nattern
Die giftgeschwollenen Bäuche blähn ».

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

La violence semble incompatible avec la beauté et l'idéal féminin, ce que confirment ces autres mots de Schiller à propos des furies :

Il n'y a pas d'image plus effrayante et en même temps plus laide dans la mythologie grecque que les Furies ou Érinyes [...]. Un visage affreusement déformé, des silhouettes décharnées, une tête couverte de serpents au lieu de cheveux scandalisent nos sens autant qu'ils offensent notre goût⁴¹⁷.

La furie n'est alors esthétiquement acceptable que parce qu'elle venge des crimes commis et rétablit la justice⁴¹⁸. La femme hystérique comme elle apparaît dans la représentation des furies n'a aucun rapport avec cette vengeance, elle va donc à l'encontre du discours esthétique de l'époque. Dans l'Amazone révolutionnaire se manifeste une violence inhumaine, dépouillée de tout héroïsme. En tant que furie ou hystérique, elle incarne la contre-*Aufklärung* et la rébellion contre le processus général de rationalisation des Lumières⁴¹⁹.

Autour de 1800, le discours sur l'hystérie participe à la conception de l'animalité et à la définition de la frontière entre l'être humain et l'animal, mais aussi entre l'homme et la femme. En effet, l'hystérie est le fondement des représentations de la furie à cette époque, comme l'écrit Juliane Vogel, spécialiste de littérature des XVIII^e et XIX^e siècles⁴²⁰. Elle est considérée dans le discours psychologique de l'époque comme une maladie qui touche principalement les femmes et qui est essentiellement liée à la structure de la psyché féminine. La femme se distingue par sa grande sensibilité et une plus grande prédisposition à des changements d'humeur ou à des caprices. C'est en soulignant cette supposée sensibilité psychique et physiologique que Schiller tente de justifier que la grâce serait une caractéristique plus féminine que masculine :

417 SCHILLER, Friedrich, « Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände », dans : *Nationalausgabe*, vol. 20, p. 228. Citation originale : « Es giebt in der griechischen Fabellehre kein fürchterlicheres und zugleich häßlicheres Bild als die Furien oder Erinnyen [...]. Ein scheußlich verzerrtes Gesicht, hagre Figuren, ein Kopf, der statt der Haare mit Schlangen bedeckt ist, empören unsere Sinne eben so sehr, als sie unsern Geschmack beleidigen ». C'est pourquoi la furie déchaînée est pour le classicisme de Weimar la figure qui ne peut être intégrée dans l'esthétique classique. Déjà Lessing avait affirmé catégoriquement que l'art antique n'avait jamais représenté de furies. L'exclusion de ces représentations de furies était pour lui un argument pour prouver l'harmonie de l'art antique. La furie était pour lui, au contraire par exemple de la sculpture du Laocoon, une forme de représentation impensable dans une esthétique classique.

418 *Ibid.* « Wenn aber diese Ungeheuer vorgestellt werden, wie sie den Muttermörder Orestes verfolgen, [...] und ihn rastlos von einem Orte zum anderen jagen, bis sie endlich, wenn die zürnende Gerechtigkeit versöhnt ist, in den Abgrund der Hölle verschwinden, so verweilen wir mit einem angeneh'men Grausen. »

419 VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*

420 VOGEL, Juliane, *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Fribourg, Rombach, 2002, p. 349.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

La structure féminine, plus délicate, reçoit plus rapidement chaque sensation et la fait disparaître plus rapidement. Les constitutions fermes ne sont mises en mouvement que par une tourmente, et lorsque des muscles forts sont mis en place, ils empêchent de montrer la légèreté qui est requise pour la grâce⁴²¹.

C'est justement avec cet argument que les médecins expliquent à l'époque la prétendue propension de la femme à l'hystérie⁴²². Autour de 1800, dans le discours esthétique, la grâce et l'hystérie mettent toutes deux en scène une conception de la féminité définie par la collectivité masculine et qui repose sur le mouvement⁴²³. Lorsque ce dernier est jugé hystérique et hors de contrôle, il n'est plus gracieux, et se rapproche de celui d'un animal.

En effet, l'image de la danse est associée à la fois à la grâce et l'hystérie. La combattante gracieuse et l'hystérique s'expriment toutes deux dans leurs danses, que ce soit par vertu ou par colère. Si les théories esthétiques de Winckelmann à Schiller considèrent la danse avant tout comme expression de la plus grande grâce, dans la tradition antique, ce sont les furies et les bacchantes⁴²⁴ qui sont associées à la danse, une danse extatique, manifestation du délire dionysiaque. Albrecht Koschorke, théoricien de la culture, fait l'observation que Marianne devient l'icône nationale et remplace les allégories armées de la liberté et les représentations d'Amazones de la Révolution française, et que l'hystérie et la grâce se superposent dans sa démarche de danseuse :

La démarche rapide de Marianne pieds nus trouve un juste milieu entre la danse et le travail, entre l'ancienne déesse Cérès et la simple paysanne. [...] L'excentricité et le danger de l'hystérie, qui résonnent encore dans la qualité de Ménade de cette figure féminine, sont supprimés dans son pas de danse léger [...] ⁴²⁵.

421 SCHILLER, Friedrich, *Ueber Anmuth und Würde*, *op. cit.* Citation originale : « Der zärtere weibliche Bau empfängt jeden Eindruck schneller und läßt ihn schneller wieder verschwinden. Feste Constitutionen kommen nur durch einen Sturm in Bewegung, und wenn starke Muskeln angezogen werden, so können sie die Leichtigkeit nicht zeigen, die zur Grazie erfordert wird ».

422 VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*

423 VOGEL, Juliane, *op. cit.*, p. 84.

424 Les Bacchantes d'Euripide sont à la base de la pièce Penthesilée. Cf. NIEJAHR, Johannes, « Heinrich von Kleists Penthesilea », dans : *Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte* vol. 6, p. 506 et GREINER, Bernhard, « 'Ich zerriss ihn.' Kleists Re-Flexion der antiken Tragödie. ('Die Bakchen' – 'Penthesilea') », dans : *Beiträge zur Kleist-Forschung* vol. 17, 2003, p. 13-28. Cet aspect sera développé dans la deuxième partie sur l'analyse du texte.

425 KOSCHORKE, Albrecht, « Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution », dans : HINDERER, Walter (dir.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2006, p. 258-259. Citation originale : « Mariannes beschwingter, barfüßiger Gang findet eine glückliche Mitte zwischen Tanz und Arbeit, der antiken Göttin Ceres und der einfachen Landfrau. [...] Das Exzentrische und die Hysteriegefahr, die in dem Mänadenhaften dieser weiblichen Gestalt noch nachklingen, sind in dem leichten Tanzschritt aufgehoben ».

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

Marianne est maintenant explicitement associée à la grâce et non plus à des actions militaires. Vers 1800, le mouvement et la violence féminines sont donc codifiés dans deux catégories centrales, la grâce et l'hystérie. Alors que la combattante gracieuse semble humaine, la femme hystérique et avec elle l'Amazone de la Révolution est comparée à des créatures non-humaines, et même ses mouvements et en particulier sa danse la fait passer pour plus animale qu'humaine.

Les cris, les traits difformes, les serpents à la place des cheveux, les yeux hagards et la danse effrénée marquent la gestuelle et le langage corporel de la violence de l'hystérique, dont l'Amazone révolutionnaire devient un symbole. Elle est associée à des figures hybrides de la mythologie et à des animaux carnassiers. Il semble y avoir une confusion entre sa tendance à être animale, et sa tendance à être masculine, ce qui laisse penser que lors du « moment 1800 », la frontière entre l'être humain et l'animal va de pair avec celle entre l'homme et la femme, et que le discours sur l'hystérie participe à la négociation de ces frontières. La femme ne peut être vue que comme guerrière gracieuse ou comme furie, deux catégories qui semblent inconciliables et qui s'excluent l'une l'autre. Mais une Amazone historique apparaît comme un cas particulier, appartenant à aucune des deux catégories : Louise de Prusse.

2.2.3. Le cas particulier de la reine Louise de Prusse

La reine Louise de Prusse est une figure de la lutte contre Napoléon autour de 1800 ; elle apparaît comme une véritable Amazone historique, bien différente des furies de la Révolution française. Dans la recherche historique, sa désignation en tant qu'Amazone est commune : dans *Louise de Prusse – La reine qui défia Napoléon*, Joël Schmidt, qui a d'ailleurs également écrit une biographie de Kleist, intitule un chapitre « Amazone ». De même, Philipp Demandt nomme un chapitre « Die Amazone » dans son ouvrage *Luisekult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen*⁴²⁶. Épouse de Frédéric-Guillaume III, elle devient reine de Prusse en 1797. D'une très grande beauté, elle est une cheffe de guerre déterminée, et la première femme à la tête du régiment de dragons. Renata Gambino et Grazia Pulvirenti développent le rôle central de la reine Louise de Prusse, qui voue une haine

426 DEMANDT, Philipp, *Luisekult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen*, Cologne, Böhlau, 2003, p. 223.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

profonde à Napoléon⁴²⁷. Napoléon la considère en retour comme dangereuse et il lance même des campagnes de dénigrement contre elle dans les journaux. Il la décrit dans son *Bulletin* comme une Amazone guerrière : « La reine de Prusse est à l'armée, habillée en Amazone de l'uniforme de son régiment de dragons et écrit vingt lettres par jour pour exciter de toute part l'incendie. Il me semble voir Armide dans son égarement mettre le feu à son propre palais⁴²⁸ ». On constate que la femme guerrière est assimilée à une Amazone en raison de sa soif de combat et de sa violence déraisonnable. Dans son livre *Stein, l'ennemi de Napoléon*, Constantin de Grunwald écrit au chapitre VII consacré à Louise de Prusse :

Les patriotes d'outre-Rhin ont voué à la mémoire de Louise de Prusse un culte passionné. Ils vénèrent en elle la personnification de toutes les vertus de la femme allemande, ils vénèrent aussi en elle la mère de ce prince Guillaume qui devait devenir Empereur en 1871, la nouvelle Iphigénie qui s'immola au vainqueur à Tilsit, dans le vain espoir de sauver son pays ; celle enfin qui en assura le relèvement en ramenant le baron Stein au pouvoir⁴²⁹.

Dans cet extrait, nous voyons qu'aux yeux de ses compatriotes, la reine Louise réunit toutes les qualités qui font d'elle une Amazone – la beauté, la vertu, la détermination, l'héroïsme et le sens du sacrifice – mais ce n'est pas sa violence qui est mise en avant. La *National-Zeitung* écrit : « elle était le sacrifice le plus noble et le plus pur [...] – une deuxième Iphigénie⁴³⁰ ». Si la reine Louise est directement désignée comme une Amazone par Napoléon, ce qui souligne la crainte que ce dernier avait d'elle, les Allemands la désignent indirectement comme une Amazone, en lui vouant un véritable culte et en louant des qualités qui ne peuvent appartenir qu'à une femme forte d'État.

La reine Louise, dans son attitude d'Amazone, combat les stratégies de Napoléon pendant l'occupation de la Prusse. Son esprit combatif est vaincu par la stratégie de Napoléon, et elle fait face à la capitulation avec confiance et fermeté. La reine Louise rencontre Napoléon après la défaite à Tilsit, comme si elle allait à l'encontre de sa propre mort⁴³¹. Elle

427 GAMBINO, Renata, PULVIRENTI, Grazia, *op. cit.*, p. 381.

428 GOUJON, Alexandre, *Bulletins officiels de la Grande Armée*, Paris, 1820, p. 160 : premier bulletin du 8 octobre 1806.

429 GRUNWALD, Constantin de, *Stein, l'ennemi de Napoléon*, Paris, Grasset, 1936, p. 86.

430 *National-Zeitung* du 10 mars 1876. Citation originale : « sie war das edelste und reinste Opfer [...] - eine zweite Iphigenie ». Trouvé dans FÖRSTER, Birte, *Der Königin Luise-Mythos. Mediengeschichte des 'Idealbilds deutscher Weiblichkeit'*, Göttingen, V&R unipress, 2011, p. 123. Cette citation est certes bien postérieure à 1800, mais elle révèle tout de même un grand contraste entre le point de vue des Français et celui des Allemands.

431 Elle meurt trois ans plus tard d'une infection pulmonaire.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

se livre au vainqueur dans la conscience désespérée que son monde a pris fin, ce que révèle une lettre qu'elle écrit à son père en avril 1808⁴³². Ses erreurs politiques sont aussi claires pour elle que son aveuglement obstiné dans la bataille contre Napoléon. Elle confesse son orgueil avec les mots suivants : « et celui qui ne peut être mesuré perd son équilibre et tombe⁴³³ ». En tant que reine d'un État marquée par des traditions anciennes et conventionnelles, la reine de Prusse est soumise à des règles et des étiquettes sociales. Mais elle est également proche de la nature et croit en une éthique humaine fondée sur la nature, au rajeunissement de l'humanité et des institutions, et à la nécessité d'une nouvelle relation harmonieuse avec la nature⁴³⁴. Comme d'autres jeunes aristocrates, elle a été influencée par les idées pré-révolutionnaires de la France, en particulier par *Le Contrat social* de Rousseau (1762)⁴³⁵ et son idée d'un « retour à la nature », qui ont amené la jeune aristocratie à réfléchir à la démocratie et à une forme d'écologie avant la lettre⁴³⁶. Souvent, elle est décrite comme une excellente cavalière, et elle est parfois représentée à cheval. Sur l'illustration 6, elle monte en amazone⁴³⁷, c'est-à-dire avec les deux jambes du même côté, la monte à califourchon étant réservée aux hommes. L'origine de cette monte vient d'une part de l'importance accordée à la virginité des femmes avant le mariage (car on considérait que monter à califourchon pouvait entraîner une rupture de l'hymen). D'autre part, il aurait été inconvenant de montrer ses jambes en montant comme un homme (car les robes empêchent d'avoir une jambe de chaque côté sans que l'habit ne remonte). Sur l'image, nous observons une certaine harmonie avec l'animal, les rênes sont détendues, et si la reine tient un fouet, il est dirigé de sorte que l'animal ne semble pas menacé ou contraint par l'outil. Alors que la femme révolutionnaire française était montrée sur un cheval énervé, à califourchon et avec des armes, malgré une tenue et une apparence féminine, nous voyons que le regard des Allemands contemporains de la reine Louise est très différent, et qu'elle représente une figure d'Amazone toute particulière⁴³⁸.

432 REINER, Matthias, *Königin Luise. Bilder und Briefe*, Berlin, Insel Verlag, 2016, p. 88.

433 *Ibid.* Citation originale : « und wer nicht Maß halten kann, verliert das Gleichgewicht und fällt ».

434 BLED, Jean-Paul, *La reine Louise de Prusse : une femme contre Napoléon*, Paris, Fayard, 2008.

435 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1762.

436 Sur le lien entre Kleist et Rousseau, voir : HOWE, Steven, *Heinrich von Kleist and Jean-Jacques Rousseau. Violence, Identity, Nation*, Rochester / New York, Camden House, 2012 ; WOLFF, Hans M., *Heinrich von Kleist als politischer Dichter*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1947, p. 437-458.

437 En allemand, on parle de « *Damensitz* », mais l'expression « monter en amazone » apparaît en France dans les années 1800. Les Amazones mythiques montant à califourchon, cette expression dérive d'un modèle de vêtement appelé « à l'amazone ». Mais cela ressemble surtout à une manière légèrement condescendante de désigner une monte spécifiquement féminine, combinant sécurité et tenue appropriée.

438 La reine Louise apparaît comme précurseuse des « *Heldentjungfrauen* » des guerres napoléoniennes (1813-1815). Les documents historiques rapportent les noms de 23 femmes qui ont pris les armes contre Napoléon (elles sont citées dans HAGEMANN, Karen, *op. cit.*, p. 384), même s'il devait y en avoir plus. La plus connue

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

La reine Louise de Prusse apparaît donc comme une exception : Amazone, elle n'est en rien une furie ou hystérique. Elle est plutôt l'image de la guerrière gracieuse qui pourrait délivrer la patrie du joug de Napoléon, et n'a rien d'un animal. Malgré ce cas d'Amazone historique, nous constatons que c'est surtout l'Amazone métaphorique qui est reprise autour de 1800, et qui participe au discours sur la frontière entre être humain et animal, mais aussi entre féminité et virilité. Si cette Amazone métaphorique est très présente dans le cadre de la Révolution française, elle l'est également au théâtre, genre littéraire qui donne à voir le plus grand nombre de femmes combattantes, notamment dans le contexte du classicisme de Weimar. Si à cette époque, la figure de l'Amazone ne peut être que hystérique et animale d'une part, ou gracieuse et humaine d'autre part, c'est surtout cette deuxième catégorie qui monte sur les planches de Weimar.

2.3. Des Amazones sur scène

2.3.1. L'Amazone sur les planches du classicisme de Weimar

Le culte que les contemporains de la reine Louise, Amazone historique, vouent à cette dernière, est révélateur du glissement dans la définition que l'on donnait à l'Amazone vers 1800, en lien avec la conception de l'animalité. En effet, comme nous l'avons vu, la dangerosité et la violence de la reine sont surtout soulignées par le camp français, mais pour les Allemands, sa plus grande valeur était sa vertu, et elle était comparée à une « nouvelle Iphigénie ». Cette comparaison fait référence à la pièce *Iphigénie en Tauride*, réécriture de la tragédie d'Euripide, publiée par Goethe en 1779 en prose, puis en vers en 1787⁴³⁹. Iphigénie, en tant qu'« idéal de la belle âme », était considérée comme le plus parfait exemple de la vertu, et comptait parmi les femmes fortes dans le théâtre du classicisme de Weimar, un type

est Eleonore Prochaska, 28 ans, qui devient le soldat August Renz. On découvre qu'elle est une femme après qu'elle a été blessée en 1813. C'est alors son patriotisme qui est mis en avant, et elle comparée à Jeanne d'Arc. Voir à ce sujet également : HAGEMANN, Karen, *op. cit.*, p. 174-200.

439 GOETHE, Johann Wolfgang von, *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel*, Leipzig, Göschen, 1787.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

de personnage très présent vers 1800 en Allemagne et qui s'appuie sur la tragédie classique française⁴⁴⁰.

La figure de l'Amazone est assimilable au type de la femme forte, un personnage issu de la tragédie antique que l'on trouve en France dans la tragédie classique au XVIII^e siècle. Chez Eschyle, Euripide ou Sophocle, les femmes fortes sont très souvent associées à des images animales. Chez Eschyle, par exemple, les animaux sauvages sont évoqués pour peindre les pulsions, les chiens incarnant surtout la férocité, et souvent les femmes se comparent elles-mêmes à tout un bestiaire inquiétant⁴⁴¹. Du temps de Racine et de Corneille, la femme forte tragique prend une autre dimension. La tragédie classique française du XVII^e s'est beaucoup inspirée des tragédies antiques, dont elle propose des réécritures ; les personnages principaux des pièces de Corneille et surtout de Racine sont la plupart du temps de nobles Grecques ou Romaines vertueuses. Souvent images de l'émancipation, elles ont du pouvoir et du caractère. Chez Racine, Andromaque, Bérénice, Phèdre et Iphigénie sont des femmes sous l'emprise d'une passion qui bouscule l'ordre politique. La femme forte devient donc un élément de l'héritage théâtral, en particulier en France. Vertu, grandeur, honneur, gloire : la femme doit être exemplaire et tous ses actes ainsi que sa conduite sont dignes d'être imités par tous. La femme forte, bien qu'elle ne provienne pas du peuple des Amazones, se rapproche donc bien d'une Amazone par ses côtés belliqueux, sa vertu, sa beauté et même son origine antique. Pour certains critiques, la Phèdre de Racine (1677) est le personnage tragique

440 En France, l'Amazone métaphorique est également très présente dans les représentations culturelles et plus particulièrement sur les scènes de l'époque, comme dans l'opéra « l'Isle des femmes » (1792) qui met en scène un royaume d'utopie où des Amazones s'adonnent à la chasse selon un régime matriarcal où les mères régissent leurs filles. Mais rares sont les œuvres qui assument de mettre au premier plan leur attitude combative, sauf dans le théâtre de la Terreur (Cf. GRACZYK, Annette, « La femme virile – la femme-héros dans le théâtre de la Terreur », dans : *Man and Nature / L'homme et la nature*, vol. 11, 1992, p. 25-34). Annette Graczyk, qui est spécialiste du théâtre de la période révolutionnaire, montre combien l'Amazone est présente sur les planches de la Terreur et représente un type de femme patriotique qui renverse l'ordre des sexes, car elle pénètre dans le domaine soldatesque où l'action de tuer est réservée à l'homme. Le théâtre révolutionnaire reflète la fascination mais aussi l'irritation qu'exerce la femme-soldat sur les hommes, car s'ils en saluent l'expression d'une volonté de défense nationale, ils n'acceptent pas qu'elle menace de leur échapper en s'engageant comme volontaire. Annette Graczyk approfondit l'étude de plusieurs pièces, par exemple *La Mort du jeune Barra, ou Une Journée de la Vendée, L'Héroïne de Mithier*, et *L'Entrée de Dumourier à Bruxelles ou Les Vivandiers*, pièce écrite par Olympe de Gouges. Dans le théâtre de la Terreur, l'Amazone apparaît sous les traits d'une militante virile et androgyne qui conquiert une autonomie politique et sexuelle dans un esprit d'émulation perpétuel. L'influence de la propagande jacobine sur la représentation et la réception de ces héroïnes, qui peineront à trouver la postérité, a été déterminante (cf. BELLOT, Eva, « Marianne sur les planches : les héroïnes anonymes du théâtre de la Révolution française (1793-1798) », dans : *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 367, 2012, p. 69-92.). Cette esthétique de l'héroïsme ne pourrait être plus éloignée de celle qui tendait, en Allemagne, à vouloir assigner à la femme révolutionnaire l'une de ces deux catégories : la grâce ou l'hystérie.

441 BERNAND, André, « Les animaux dans la tragédie grecque », dans : *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 12, 1986, p. 242.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

féminin qui incarne le mieux la femme forte⁴⁴². Pour Klaus Kanzog, la citation qui définit le mieux Phèdre est la « fureur extrême⁴⁴³ » dont elle fait preuve, évoquant ainsi une passion délirante qu'elle s'efforce en vain de maîtriser mais qui l'épuise⁴⁴⁴. Victime de l'amour que les dieux ont fait naître en elle pour Hippolyte⁴⁴⁵, son beau-fils, Phèdre sent son corps s'affaiblir. Elle s'appuie sur sa confidente comme sur une béquille et meurt finalement sur scène. Cette violence est atypique car à l'époque, la bienséance interdit de montrer directement des batailles ou la mort, afin de ne pas choquer les spectateurs. Phèdre, en tant que femme au fort caractère aux prises avec une passion qui la dépasse et contre laquelle elle se bat, apparaît comme une femme forte, une Amazone au sens de Furetière, qui se fait la guerre à elle-même. Le lien entre le personnage de Phèdre et l'hystérie est parfois interrogé. Pour Solange Guénoun, par exemple, le désir amoureux morbide et pathologique de l'héroïne permet de « distinguer dans la maladie d'amour une forme noble et masculine, la mélancolie, et une forme dégradée et féminine, la fureur érotique (l'hystérie)⁴⁴⁶ ». Klaus Kanzog montre que le personnage de Phèdre est réactualisé vers 1800 par Goethe et Schiller, qui créent alors de nouvelles Amazones métaphoriques⁴⁴⁷. Ces dernières se rattachent à une conception classique dans laquelle la femme se distingue par son humanité et sa grâce, et s'éloignent radicalement des Amazones hystériques et animales de la Révolution.

En Allemagne, c'est surtout autour de 1800 avec le classicisme de Weimar que la tragédie antique est réécrite. Goethe écrit *Iphigénie en Tauride* en 1779 et très vite l'héroïne apparaît comme le personnage classique allemand par excellence. Mais cette dernière est très différente de Phèdre et des héroïnes antiques. Hilda M. Brown écrit que le spectre d'Iphigénie hante pendant longtemps les esprits des lecteurs et des spectateurs, puisqu'elle est un personnage marquant, porteur de tout l'idéal esthétique du classicisme allemand et plus particulièrement de Goethe⁴⁴⁸. « L'humanité pure d'Iphigénie⁴⁴⁹ » est associée aux valeurs

442 AYRAULT, Roger, *Heinrich von Kleist*, Paris, Editions Montaigne, 1966, p. 430.

443 RACINE, Jean, *Phèdre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 86, v. 989.

444 KANZOG, Klaus, « Im Geiste der tragédie de l'âge classique. Die Rhetorik in Racines 'Phèdre' und Heinrich von Kleists 'Penthesilea' », dans : *Beiträge zur Kleistforschung*, vol. 17, 2003, p. 211-232.

445 Chez Euripide, il est d'ailleurs dit qu'Hippolyte est le fils de Thésée et d'une Amazone.

446 GUÉNOUN, Solange, « Mélancolie, hystérie ou le refus classique de la division dans Phèdre de Racine », dans : HENRY, Freeman G. (dir.), *Discontinuity and Fragmentation*, vol. 21, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1994, p. 64-65.

447 KANZOG, Klaus, *op. cit.*

448 BROWN, Hilda Meldrum, *Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 294.

449 *Ibid.* Citation originale : « Iphigenie's pure humanity ».

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du XIX^e siècle

classiques d'harmonie et de modération, qui triomphent du « barbare ». En ce qu'elle incarne l'idéal de la belle âme, la force d'Iphigénie est entièrement humaine et n'a rien d'animale. C'est également Schiller qui reprend le type de la femme forte au théâtre. Il ne s'agit pas chez lui de réécritures de pièces antiques, mais l'auteur présente de grandes femmes vertueuses et combattantes, Marie, Elisabeth et Jeanne, dans ses tragédies *Marie Stuart* (1800)⁴⁵⁰ et *La Pucelle d'Orléans* (1801)⁴⁵¹.

C'est surtout dans cette dernière tragédie que Schiller présente une nouvelle Amazone, sous les traits de Jeanne. À la différence des femmes de la tragédie classique française du XVII^e dont il était question plus haut, elle n'est ni Romaine ni Grecque : la pièce se place dans un contexte médiéval⁴⁵². Sylvie Marchenoir, qui travaille sur la question des femmes en littérature allemande, étudie l'Amazone que représente le personnage de Jeanne d'Arc chez Schiller⁴⁵³. Elle montre que le dramaturge brosse le portrait physique d'une guerrière combattant soit à pied, soit à cheval – Jeanne est porteuse de tous les attributs du guerrier, et plus précisément du chevalier médiéval : le heaume, la cotte de maille, l'écu, l'épée et l'étendard. Elle exerce un métier d'homme puisqu'elle combat à la tête d'une armée pour chasser les Anglais hors de France⁴⁵⁴. Dès que Jeanne entre en action, elle témoigne d'une certaine force physique, n'hésite pas à tuer, manifestant une détermination impitoyable. Le dramaturge brosse également un portrait psychologique de l'héroïne, qui la caractérise très nettement comme une guerrière⁴⁵⁵. Il s'agit de traits considérés comme masculins : Jeanne apparaît courageuse, fière et conquérante, mais elle fait aussi preuve d'une certaine insensibilité. Or, plus encore que son caractère, c'est son statut de vierge guerrière qui apparente Jeanne d'Arc aux Amazones. Jeanne est une Amazone en ce qu'elle est une femme qui prend les armes, une cheffe de guerre, telle la Jeanne d'Arc historique. Schiller insiste d'ailleurs sur le terme de « *Jungfrau* », que l'on trouve non seulement dans le titre de l'œuvre mais aussi de nombreuses fois dans la pièce : l'importance du rôle de cette virginité peut être

450 SCHILLER, Friedrich, *Maria Stuart* [1800], dans : WIESE, Benno von, BLUMENTHAL, Lieselotte, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 9, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1948, p. 1-164.

451 SCHILLER, Friedrich, *Die Jungfrau von Orleans* [1801], dans : *Ibid.*, p. 165-315.

452 L'intérêt pour le Moyen Âge vers 1800 est important, comme le montre par exemple la peinture « Brunehilde observant Gunther » de Johann Heinrich Füssli datant de 1807, et des parallèles peuvent être tirés entre les Walkyries et les Amazones. L'enlèvement suivi du viol de Brynhild rappelle le rapt d'Antiope par Thésée, lors de l'expédition contre les Amazones de Thémiscyre. Ces analogies attestent l'hérédité amazonienne des Walkyries. Cf. BERTRAND, Alain, « Les Amazones, l'archémythe perverti », dans : *Réalité et représentations des Amazones*, *op. cit.*, p. 253.

453 MARCHENOIR, Sylvie, *op. cit.*, p. 213-225.

454 *Ibid.*, p. 214.

455 *Ibid.*, p. 215.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

interprétée comme une référence au mythe des Amazones, puisque leur peuple est selon la légende composé de jeunes filles. Schiller décrit son héroïne telle une femme sans amour qui, comme les Amazones de l'Antiquité, tombe sous le coup d'une interdiction d'aimer⁴⁵⁶. Lorsqu'elle combat l'Anglais Lionel, elle enlève le casque de son ennemi et reste pétrifiée, subjuguée par son regard, incapable de le tuer. Le duel de l'Amazone et du guerrier s'achève sur la capitulation de Jeanne qui, symboliquement, s'évanouit. Chez Schiller, le conflit tragique de Jeanne repose donc sur son désordre intime et la confusion dans laquelle l'amante a précipité la guerrière. Une loi toute puissante lui enjoint de dépasser les limites de son sexe. En tant qu'Amazone, elle doit mener une armée au combat et se refuser à être une amante. Roger Ayrault résume cette situation par l'expression « combattre et ne pas aimer⁴⁵⁷ ». Chez Schiller, dont la pensée est très marquée par l'idéal de la grandeur morale, ce conflit ne doit pas laisser Jeanne tout abandonnée au désordre ; la solution est donc de s'en délivrer en dominant son amour. Au premier abord, la ressemblance avec les héroïnes révolutionnaires est frappante et toutes les caractéristiques de l'Amazone visent à faire de Jeanne d'Arc un symbole de transgression⁴⁵⁸. Ses combats rappellent ceux des femmes engagées dans les armées révolutionnaires, telle Théroigne de Méricourt, et même son ton vindicatif résonne à certains moments comme l'écho des critiques révolutionnaires, comme celles d'Olympe de Gouges⁴⁵⁹. Pour Sylvie Marchenoir, Schiller utilise la force évocatrice des images historiques de la Révolution française, présentes dans l'imaginaire de ses contemporains, pour donner plus de vie à son personnage.

Pourtant, Jeanne est loin d'être une pionnière de l'émancipation féminine ou d'une Amazone de la Révolution française, comme le montrent Sylvie Marchenoir et Inge Stephan. Au fur et à mesure de la pièce, la figure de l'Amazone tend à passer au second plan⁴⁶⁰. L'Amazone se voit très rapidement attribuer une coloration religieuse qui se superpose à la vision antique de la guerrière à cheval, et sa grâce est l'expression physique et sensuelle de son humanité⁴⁶¹. Elle porte les attributs du guerrier sur des vêtements de femme et ses caractéristiques féminines sont mises en avant, sa délicate poitrine ou les boucles de ses cheveux. Malgré toute l'ambivalence de son personnage, Schiller demeure fidèle à l'imagerie populaire de la « bergère » (« *eines Schafers Dim* »), d'une « délicate vierge en armes » (« *die*

456 *Ibid.*, p. 216.

457 AYRAULT, Roger, *op. cit.*, p. 440.

458 MARCHENOIR, Sylvie, *op. cit.*, p. 216.

459 *Ibid.*, p. 217.

460 *Ibid.*, p. 219.

461 *Ibid.*, p. 222.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

zarte Jungfrau unter Waffen »). Comme l'a montré Inge Stephan, Schiller considère en fait l'Amazone comme un être contraire à la nature et à la féminité⁴⁶². En effet, la conception de l'Amazone dans la pièce est influencée par la Révolution française et le rôle que les femmes ont joué dans celle-ci. En tant que femme combative et indépendante, Jeanne contredit au premier abord l'image des femmes que Schiller avait dépeinte dans l'essai *De la grâce et de la dignité* (1793). Mais en tant qu'Amazone, Jeanne a également connu une nouvelle réception dans le contexte de la Révolution française. L'intérêt de Schiller n'est pas de faire de Jeanne un symbole de la Révolution, au contraire, elle devient plutôt un exemple de contre-révolution : son combat et sa « masculinité » visent à préserver l'ancien ordre féodal et le but de sa vie est le couronnement du roi. Ses caractéristiques d'Amazones sont à l'origine d'une gêne, qui est verbalisée notamment par son père : pour lui, elle est « une grande aberration de la nature⁴⁶³ ». L'Archevêque, lui, demande à Jeanne de retourner « au sexe le plus doux [...], qui n'est pas appelé aux travaux sanglants et aux armes⁴⁶⁴ ». Même Agnès Sorel, la maîtresse du roi, la somme d'enlever son armure et d'être une femme. Jeanne n'a donc rien d'une furie ou d'une Amazone hors de contrôle, et Inge Stephan fait l'hypothèse que Schiller était tellement choqué et perturbé par les combattantes de la Révolution française qu'il voulait à tout prix éviter que Jeanne puisse être identifiée à elles⁴⁶⁵. Chez Schiller également, l'Amazone n'a donc rien d'un animal : au contraire, elle porte en elle l'idéal d'humanité classique.

Dans *La Pucelle d'Orléans*, Schiller procède donc à une réécriture très singulière du mythe de l'Amazone. En fondant sa tragédie sur le personnage historique de Jeanne d'Arc, il fait de son personnage à la fois une femme, une vierge sainte et une guerrière. À sa mort, elle se rapproche finalement de cet idéal de la « belle âme », que Schiller définit ainsi : « C'est dans une belle âme que se fondent harmonieusement sensualité et raison, devoir et inclination, et la grâce est l'expression de son apparition⁴⁶⁶ ». L'étude de la tradition de la femme forte au théâtre montre donc un glissement non seulement dans le sens que l'on donne au terme

462 STEPHAN, Inge, *op. cit.*, p. 34.

463 SCHILLER, Friedrich, *Die Jungfrau von Orleans*, dans : *Sämtliche Werke, op. cit.*, v. 62. Citation originale : « eine schwere Irrung der Natur ».

464 *Ibid.*, v. 2211-2213. Citation originale : « zu dem sanfteren Geschlecht [...], das nicht berufen ist zum blut'gen Werk der Waffen ».

465 STEPHAN, Inge, *op. cit.*, p. 35.

466 SCHILLER, Friedrich, *Ueber Anmuth und Würde, op. cit.*, p. 288. Citation originale : « In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung ».

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

« Amazone », mais aussi dans sa mise en scène. Si dans la tragédie antique, la figure de la femme forte est souvent associée à des images animales, témoignant de la violence de leurs émotions, dans la tragédie classique du xvii^e en France, puis surtout dans le contexte du classicisme de Weimar, la femme puissante et souveraine qui se bat pour ses valeurs n'a plus rien d'un animal et connaît de nombreuses variations. L'Amazone des planches de Weimar ressemble plutôt à un idéal de vertu et d'humanité incarnant des valeurs contre-révolutionnaires, et dont les émotions n'ont plus grand-chose en commun avec la fureur de Phèdre, ni des héroïnes de la tragédie antique dont la violence et la sauvagerie étaient mises en évidence. La catégorie d'Amazone hystérique et animale semble alors absente des planches du « moment 1800 ». Mais à cette époque, les pièces de Shakespeare mettant en scène la figure de l'Amazone sont également à la mode.

2.3.2. L'héritage de l'Amazone shakespearienne

Si les Amazones métaphoriques de Weimar n'ont rien d'animal, nous avons vu qu'au théâtre, la femme forte de la tragédie antique se démarque souvent par sa sauvagerie et son animalité. Autour de 1800, c'est une conception très différente de l'Amazone qui trouve sa place sur les planches allemandes, et pourtant les auteurs classiques évoquent un modèle fort éloigné des pièces qu'ils écrivent : William Shakespeare, très à la mode à la fin du xviii^e siècle⁴⁶⁷. Le goût pour les drames de Shakespeare et les tragédies grecques autour de 1800 invite de jeunes talents à explorer ces pièces afin de renouveler la tragédie allemande. À l'époque, les œuvres de Shakespeare sont notamment traduites par Johann Joachim Eschenburg, Christoph Martin Wieland, August Wilhelm Schlegel et Ludwig Tieck.

François Laroque, spécialiste du théâtre élisabéthain, relève quatre occurrences du mot « *amazon* » (et deux de l'adjectif « *amazonian* ») dans toutes l'œuvre de Shakespeare⁴⁶⁸. Pourtant, le dramaturge recourt fréquemment à ce mythe pour donner à voir diverses versions et visions du féminin sur scène, de l'androgynie à la mauvaise mère, en passant par la jeune fille fière et indépendante. Le chercheur montre que pour Shakespeare, les Amazones sont

467 Dans *Über die tragische Kunst*, Schiller se réclame à la fois de Sophocle et de Shakespeare : « So entsteht und wächst und vollendet sich vor unseren Augen die Neugier des Oedipus, die Eifersucht des Othello ». SCHILLER, Friedrich, *Über die tragische Kunst*, dans : SCHILLER, Friedrich (dir.), *Neue Thalia*, Leipzig, Göschen, 1792, p. 218.

468 LAROQUE, François, « Shakespeare et les Amazones », dans : *Réalité et représentations des Amazones*, op. cit., p. 149-162, ici p. 152.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

considérées comme les représentantes d'une contre-culture associée aux excès caractéristiques de la cruauté et de l'intempérance sexuelle, ce que disait déjà Michel de Montaigne :

On dit en Italie en commun proverbe, que celui là ne cognoist pas Venus en sa parfaite douceur, qui n'a couché avec la boîteuse. La fortune, ou quelque particulier accident, ont mis il y a long temps ce mot en la bouche du peuple; et se dict des masles comme des femelles: Car la Royne des Amazones, respondit au Scythe qui la convioit à l'amour [. . .] le boiteux le fait le mieux⁴⁶⁹.

Comme chez Schiller, c'est dans les pièces historiques que Shakespeare introduit les images de l'Amazone. Si Schiller propose une réécriture de l'histoire de Jeanne d'Arc dans *La Pucelle d'Orléans*, ce personnage est déjà présent chez Shakespeare dans la première partie de *Henry VI*. Il s'agit d'une guerrière qui saisit de stupeur le camp français dès sa première apparition. Son surnom de « Pucelle » donne lieu à jeu de mot dans le texte anglais, puisqu'il s'entend aussi bien comme « puzzle », « puzel » (la « putain »), que comme « pizzle » (le « pénis ») faisant de Joan une énigme et soulignant le lien entre amazonité et sexualité⁴⁷⁰. Dans la troisième partie de la trilogie, c'est avec la « Captain Margaret » que la figure de l'Amazone est reprise, puisqu'elle est qualifiée d'« Amazone impudique ». Les références au mythe de l'Amazone permettent à Shakespeare de faire de ces femmes étrangères (Margaret et Joan sont toutes deux françaises) des boucs émissaires, puisqu'elles sont diabolisées et quasiment mythifiées, donc en partie déshumanisées⁴⁷¹. Pour Shakespeare, l'Amazone offre le visage de l'altérité féminine quand son sexe n'est pas vraiment défini et qu'elle est androgyne.

Mais si les Amazones de Shakespeare sont si différentes des héroïnes de Weimar, c'est également parce qu'elles sont associées à ce que François Laroque appelle le « ménadisme shakespearien⁴⁷² », que le chercheur définit comme un comportement contre nature de la part de femmes qui rejoignent ainsi les Amazones terrifiantes de la légende, lesquelles sont associées dans les mentalités ou dans les récits de voyages avec les Scythes, les sorcières ou les cannibales⁴⁷³. C'est à cette catégorie qu'appartient notamment l'impératrice des Goths,

469 MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, Gallimard, 2007, p. 1080.

470 LAROQUE, François, *op. cit.*

471 *Ibid.*

472 *Ibid.*, p. 158. Voir à ce sujet, la thèse suivante : LEJRI, Sélina, *Dionysisme et possession démoniaque dans Les Bacchantes d'Euripide et Macbeth de Shakespeare*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2005.

473 LAROQUE, François, *op. cit.*, p. 158.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

Tamara, dans *Titus Andronicus*⁴⁷⁴, qui encourage ses deux fils, Chiron et Demetrius, à violer et à mutiler la chaste Lavinia, la fille de Titus. Le dramaturge inverse alors le mythe fondateur de Rome, où c'est une louve qui a allaité les jumeaux Romulus et Remus. Ici, la mère, transformée en tigresse, a allaité des monstres. De même, dans *Henry VI*, York dit à Margaret :

– Louve de France, pire même que les loups de France, – toi dont la langue est plus venimeuse que la dent de la vipère, – qu'il sied mal à ton sexe – de triompher, amazone infâme, – du malheur de ceux que la fortune tient captifs ! [...] Ô cœur de tigre caché sous la peau d'une femme ! – Comment, après avoir versé le sang de l'enfant, – et dit au père de s'en essuyer les yeux, – peux-tu encore avoir un visage de femme ? – Les femmes sont tendres, douces, pitoyables, sensibles ; – toi, tu es de pierre, tu es rude, endurcie, âpre, implacable. – Son visage, à lui, les cannibales affamés – ne l'auraient pas touché, ne l'auraient pas ensanglanté ; – mais vous êtes plus inhumains, plus inexorables, – oh ! dix fois plus !... que les tigres d'Hyrkanie⁴⁷⁵.

Tous les thèmes associés traditionnellement aux Amazones antiques se trouvent ici déclinés : l'animalité, la cruauté, le cannibalisme, l'absence totale de pitié, la contradiction flagrante avec les qualités habituellement attribuées à la femme. François Laroque remarque que dans *Le Soir des rois* (1601-1602)⁴⁷⁶, pièce dans laquelle l'ambiguïté sexuelle est sciemment cultivée et entretenue par Shakespeare, Sir Toby appelle Maria de manière inattendue « Penthesilea ». Ce surnom hyperbolique se veut être un compliment, mais ce que Toby ne

474 SHAKESPEARE, William, *Titus Andronicus*, dans : *Œuvres complètes de Shakespeare*, Compléments, vol. 1, trad. François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1867-1872, p. 89-192.

475 SHAKESPEARE, William, *Henry VI : Troisième Partie*, dans : *Ibid.*, vol. 13, p. 214. Citation originale :

She-wolf of France, but worse than wolves of France,
Whose tongue more poisonous than the adder's tooth,
How ill-beseeming is it in thy sex
To triumph like an Amazonian trull
Upon their woes whom Fortune captivates ! [...]
O tiger's heart wrapped in a woman's hide,
How couldst thou drain the life-blood of the child
To bid the father wipe his eyes withal
And yet be seen to bear a woman's face?
Women are soft, mild, pitiful, and flexible:
Thou stem, obdurate, flinty, rough, remorseless [...]
That face of his the hungry cannibals
Would not have touched, would not have stained with blood ;
But you are more inhuman, more inexorable -
O, ten times more - than tigers of Hyrcania [...].

476 SHAKESPEARE, William, *Le Soir des rois ou Ce que vous voudrez*, dans : *Ibid.*, vol. 14, p. 275-390.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xix^e siècle

voit pas en utilisant le patronyme de la vierge guerrière, c'est qu'il constitue une antiphrase qui va se retourner contre lui, dans la mesure où il sera lui-même pris au piège et se laissera mettre la corde au cou à la fin⁴⁷⁷.

Nous constatons donc que si les auteurs classiques allemands se réclament de Shakespeare, les Amazones élisabéthaines et celles de Weimar ont peu de points communs. Chez Shakespeare, l'Amazone offre quelques-uns des visages de l'altérité féminine, associée au « ménadisme tragique », qui passe par l'utilisation d'images animales rappelant beaucoup les mythes antiques. Animalité, dévoration, sexualité débridée, ces images sont très loin des héroïnes de Goethe et Schiller.

Les Amazones mythiques, historiques et littéraires du « moment 1800 » occupent une place essentielle dans les discours anthropologiques et permettent de mieux comprendre comment étaient pensés à cette époque l'animal et la frontière entre animalité et humanité. La figure de l'Amazone est soit animale et impossible à maîtriser, soit gracieuse et humaine, et représente l'un des aspects des discours anthropologiques puisqu'à travers elle, c'est la frontière entre l'animal et l'être humain, plus particulièrement la femme, qui est renégoziée. Les Lumières, préoccupées par la question de l'altérité, recourent à l'image des Amazones, aussi bien qu'à celle des « sauvages » : l'Amazone apparaît alors comme un cas particulier de la « sauvagesse ». À la fin du XVIII^e siècle se dessine une Amazone contemporaine, qui repose sur l'érotisation de la femme guerrière : les femmes guerrières et de pouvoir fascinent et focalisent les peurs et fantasmes érotiques. C'est le rôle grandissant des femmes, notamment au cours de la Révolution française, qui incite à reconnaître la capacité de ces dernières à se battre, que ce soit avec des mots ou avec des armes, et la métaphore de l'Amazone se fait de plus en plus fréquente pour désigner une femme défendant ses valeurs, par les mots ou par l'action. Mais cette fascination se mêle de dégoût pour le travestissement de la femme qui imite le comportement masculin, lorsque de gracieuse, elle devient furie ou hystérique. La peur de la femme animale se manifeste alors par deux craintes : celle de l'impuissance face à la femme de pouvoir et celle d'une union avec une femme monstrueuse⁴⁷⁸. Autour de 1800, l'Amazone est donc révélatrice de la polarisation des sexes, et montre que la frontière entre l'être humain et l'animal va de pair avec celle entre féminité et virilité. Au théâtre, l'Amazone a un potentiel tragique. Elle peut entrer sur scène comme guerrière gracieuse ou comme furie,

477 LAROQUE, François, *op. cit.*, p. 157.

478 STROEV, Alexandre, « Les Amazones des Lumières », dans : *Dix-huitième Siècle*, vol. 36, 2004, p. 29.

Chapitre 2 : Animal et Amazone au tournant du xixe siècle

mais ces catégories semblent inconciliables. L'Amazone des classiques n'a rien d'un animal et représente surtout un idéal de vertu et d'harmonie. C'est plutôt dans l'héritage de Shakespeare, qui est à la mode lors du « moment 1800 » et met en scène des Amazones bien plus animales qu'à Weimar, que l'on retrouve tous les thèmes antiques avec lesquels ces guerrières sont traditionnellement associées, notamment celui du cannibalisme.



Illustration 3: Achille et Penthésilée. Face A d'une amphore à col attique à figures noires, v. 520 av. J.-C. Provenance : Vulci.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 4 : « General Comendantin der sans culottes oder ohne Hosen bey der Französischen National Garde » [estampe] / [non identifié], Allemagne, 1792. Source : gallica.bnf.fr



Illustration 5: Thomas Rowlandson, « The Contrast, 1792 », Bibliothèque nationale de France.



Illustration 6: « Luise zu Pferde », 1806.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

Ce chapitre entend étudier le discours anthropologique du « moment 1800 » sur le cannibalisme et montrer dans quelle mesure ce discours alimente la conception de l'animal et de l'animalité de l'époque et contribue à la renégociation de la frontière entre être humain et l'animal.

3.1. La question du (dé)goût au tournant du XIX^e siècle

« *Homo homini lupus est* » : cette locution tirée de la *Comédie des Ânes* de Plaute est reprise par Montaigne, Francis Bacon, Hobbes et Schopenhauer. En philosophie, il n'est pas rare que la métaphore animale et celle de la dévoration soient associées pour interroger des caractéristiques humaines. Dans la philosophie antique, et en particulier chez Aristote, l'homme qui se laisse aller à la gourmandise est rabaissé au rang d'animal qui n'est pas capable de tempérer ses pulsions, imbriquant déjà festin et sexualité⁴⁷⁹. À partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la question du goût mais aussi celle de la nourriture sont de plus en plus présentes dans les discours philosophique et esthétique. L'étude de la réflexion qui court à l'époque sur l'ingestion d'aliments nous sert d'introduction à la thématique du cannibalisme. Kant aborde le sujet du repas dans l'*Anthropologie d'un point de vue pragmatique* (1798) : « la forme de bien-être qui paraît s'accorder le mieux avec l'humanité est un bon repas en bonne compagnie⁴⁸⁰ ». Il donne ensuite des conseils et des consignes pour le repas, phénomène exclusivement humain. Chez Kant également, la goinfrerie rabaïsse les êtres humains au rang des bêtes. C'est dans *La Critique de la faculté de juger* (1790) que Kant

479 ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, III, 1118, trad. Richard Bodéüs, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 174. Il y aurait une équivalence quasi universelle entre manger et copuler, comme le soutiennent Freud puis Lévi-Strauss notamment. Cette équivalence reposerait sur la prohibition, commune aux deux actions.

480 KANT, Emmanuel, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Paris, Vrin, 1994 : « Du bien physique et moral suprême », p. 129, § 88.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

écrit que le goût est « cette propriété que possède un organe d'être affecté de manière spécifique, dans la nourriture et la boisson ». Le goût est une capacité d'appréciation : les plaisirs culinaires, pas plus que les autres plaisirs sensibles, n'appartiennent à la « faculté de connaître » qui seule autorise la constitution d'une universalité possible. Le seul jugement qui se porte sur ce qui plaît aux sens universellement, c'est le jugement esthétique. Avec Kant, nous voyons que le goût, les saveurs et les repas sont des questions abordées dans le discours philosophique vers 1800, et que ces dernières sont considérées comme des marques de distinction de l'être humain.

Si la question du goût prend une place importante dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant y traite également le dégoût. On peut définir ce dernier comme une aversion, une répugnance pour une personne ou pour une chose, accompagnée d'une sensation d'écœurement et d'une réaction de rejet physique si fortes qu'on doit s'en détourner. Kant écrit :

Seule une forme de laideur ne peut être représentée de manière naturelle sans faire disparaître toute satisfaction esthétique, et par conséquent la beauté artistique : il s'agit de celle qui suscite le dégoût (*Ekel*). Car, du fait qu'en cette singulière sensation qui repose sur la pure imagination l'objet est représenté pour ainsi dire comme s'il s'imposait à la jouissance (*Genuss*), alors même que nous lui résistons pourtant avec force, la représentation artistique de l'objet n'est plus différente, en notre sensation, de la nature même de l'objet, et il est dès lors impossible qu'on la tienne pour belle⁴⁸¹.

Pour Kant, le dégoût ne peut en aucun cas être un objet esthétique, puisqu'il met en danger la satisfaction, et donc toute beauté artistique. Dans le dégoût, il y a même une perte du sujet dans l'objet et la distance indispensable entre l'objet qui dégoûte et la personne qui est

481 KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995, p. 298. Citation originale : « Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt [...]; nur eine Art von Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin *die* Kunstschönheit, zu Grunde zu richten : nämlich diejenige, welche Ekel erweckt. Denn, weil in dieser sonderbaren, auf lauter Einbildung beruhenden Empfindung der Gegenstand gleichsam als ob er sich zum Genusse *aufdränge*, wider den wir doch mit Gewalt streben, vorgestellt wird : so wird die künstliche Vorstellung des Gegenstandes von der Natur dieses Gegenstandes selbst in unserer Empfindung nicht mehr unterschieden, und jene kann alsdann unmöglich für schön gehalten werden. ». KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* [1790], §48, dans : WEISCHEDL, Wilhelm (dir.), *Kant : Werke in sechs Bänden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1957, p. 411.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

touchée est engloutie. Le corps est en quelque sorte « pénétré par des objets étrangers⁴⁸² ». Il ajoute : « C'est pourquoi le dégoût, une incitation à se débarrasser de ce qui est savouré par le chemin le plus court du tube digestif (vomir), a été attribué à l'homme comme une sensation vitale si forte, car cette ingestion intime peut devenir dangereuse pour l'animal⁴⁸³ ». D'après Kant, le dégoût serait une « ingestion intime » pour les animaux, mais cette expression n'est pas utilisée pour l'être humain. Kant distingue donc le dégoût humain du dégoût animal, auquel il associe une dimension quasi sexuelle. Avec le concept du dégoût, Kant reprend un interdit courant au XVIII^e siècle, qui est abordé notamment par Lessing. Le débat sur le Laocoon entre Lessing et Winckelmann met en lumière un véritable tournant dans le rapport au corps et la relation entre l'esthétique et le dégoût : pour Lessing, le dégoût est partiellement intégré afin d'être transformé et maîtrisé, le dégoûtant servant alors à renforcer le ridicule et l'horrible⁴⁸⁴. Lessing affirme ainsi la spécificité du dégoût face aux autres émotions désagréables que sont l'effroi, la colère, la tristesse et la pitié.

Il existe donc un lien essentiel entre la question du goût et l'esthétique. La métaphore du goût est d'ailleurs très présente dans le discours esthétique et littéraire vers 1800⁴⁸⁵. Très souvent, elle est utilisée pour qualifier le critique littéraire, ce dernier étant considéré comme l'« avocat du bon goût⁴⁸⁶ ». Christoph Schmitt-Maaß, spécialiste de la littérature du XVIII^e siècle, cite quelques occurrences de métaphores du goût qui interviennent dans le discours sur les critiques littéraires. Novalis écrit par exemple en 1798 que le critique, grâce à la consommation de littérature (« *Literaturverzehr* »), peut s'approprier quelque chose d'étranger⁴⁸⁷. Pour Jean Paul, en 1796, les critiques sont des maîtres du goût (« *Schmeckherren*⁴⁸⁸ ») qui dégustent la littérature, et Georg Christoph Lichtenberg parle de

482 KANT, Immanuel, *Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht*, Königsberg, 1800, § 20, p. 54. Citation originale : « welche in das Organ eindringen müssen ».

483 *Ibid.* Citation originale : « Daher kommt es, daß der Ekel, ein Anreiz, sich des Genossen durch den kürzesten Weg des Speisekanals zu entledigen (sich zu erbrechen), als eine so starke Vitalempfindung den Menschen beigegeben worden, weil jene innigliche Einnehmung dem Tier gefährlich werden kann ».

484 LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], dans : *Gesammelte Werke*, vol. 2, Munich, Carl Hanser, 1959, p. 922-940.

485 Voir à ce sujet les travaux d'Elisabeth Décultot, ainsi que ceux de Stefanie Buchenau sur l'esthétique et sa théorisation au XVIII^e siècle : DÉCULTOT, Elisabeth, LAUER, Gerhard (dir.), *Kunst und Empfindung*, Heidelberg, Winter, 2012 ; BUCHENAU, Stefanie, DÉCULTOT, Elisabeth, *Esthétiques de l'Aufklärung, Revue germanique internationale*, vol. 4, 2006.

486 SCHMITT-MAASS, Christophe, *Kritischer Kannibalismus: Eine Genealogie der Literaturkritik seit der Frühaufklärung*, Bielefeld, transcript Verlag, 2018, p. 263. Citation originale : « Anwalt des Schmeckhaften ».

487 *Ibid.*

488 JEAN PAUL, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflücken Kuhschnappel* [1796], dans : NERRLICH, Paul (dir.), *Jean Pauls Werke*, vol. 2, Berlin / Stuttgart, Spemann, 1884, p. 327.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

« cannibalisme critique » (« *critischer Canibalism* »)⁴⁸⁹. Christoph Schmitt-Maaß montre qu'autour de 1800, l'image du cannibale est régulièrement utilisée dans le contexte de la critique littéraire⁴⁹⁰. Nous voyons donc que les questions du (dé)goût et de la nourriture, voire de l'ingurgitation sont présentes dans le discours philosophique et esthétique autour de 1800, et que ce sont souvent des images utilisées pour distinguer l'homme de l'animal. Pourtant, malgré la répulsion qu'il suscite, on constate que quelque chose dans le dégoût fascine. Ce paradoxe s'observe aussi dans le cannibalisme, qui, d'après Lévi-Strauss, « de toutes les pratiques sauvages, est sans doute celle qui nous inspire le plus d'horreur et de dégoût⁴⁹¹ », et qui est très présent dans les discours anthropologiques vers 1800, notamment à travers son rapport au mythe.

3.2. Anthropophagie et mythologisation

3.2.1. Anthropophagie, cannibalisme et animalité

L'anthropophagie et le cannibalisme⁴⁹² sont deux termes qui renvoient à l'origine à des

489 SCHMITT-MAASS, Christophe, *op. cit.*, p. 263.

490 *Ibid.*, p. 274.

491 LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Presses Pocket, 1984, p. 463.

492 À notre connaissance, le lien entre animalité et cannibalisme n'a pas été traité de manière précise dans la recherche. En dehors des contributions sur les espèces d'animaux qui mangent leurs congénères (voir par exemple LOHMANN, Dieter, « Kannibalismus - 'Dinner for One' unter Artgenossen », dans : *Im Fokus: Strategien der Evolution*, Berlin / Heidelberg, Springer Spektrum, 2013, p. 11-26), le lien entre animal et cannibale est surtout étudié dans les travaux traitant des mythes du cannibalisme (cf. PETER-RÖCHER, Heidi, *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochtöpfe der Kannibalen*, Munich, Beck, 1998 ; dans DETIENNE, Marcel, « Entre bêtes et dieux », dans : *Nouvelle revue de psychanalyse*, vol. 6, 1972, p. 231-246, Marcel Detienne fournit une analyse structurale des mythes grecs sur l'anthropophagie et les relie à la pensée grecque sur les différences entre les humains et les animaux), du rapport des Européens avec les peuples dits « sauvages » dans le contexte des explorations et de la colonisation (cf. LOISKANDL, Helmut, *Edle Wilde, Heiden und Barbaren. Fremdheit als Bewertungskriterium zwischen Kulturen*, Vienne, St Gabriel-Verlag, 1966), ou de la réception de la Révolution française (cf. GAMPER, Michael, « Kannibalen, Barbaren und höllische Furien. Die Menschenmasse als das Andere der Zivilisation in der deutschen Rezeption der Französischen Revolution », dans : *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 3, 2002, p. 564-580 ; GAMPER, Michael, « Menschenmenge und Barbarei. Die Rezeption der Französischen Revolution », dans : *Masse lesen, Masse schreiben*, Munich, Wilhelm Fink, 2007, p. 125-211 ; GAMPER, Michael, « Kollektives 'Leben' um 1800 », *op. cit.*, p. 66-88). Dans les ouvrages étudiant le motif du cannibalisme dans la littérature, les chercheurs montrent que souvent, la confusion animal / cannibale est reprise par les auteurs vers 1800 (cf. FULDA, Daniel, PAPE, Walter (dir.), *Das andere Essen: Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Fribourg, Rombach, 2001 ; THOMSEN, Christian W., *Menschenfresser in Mythen, Kunst und fernen Ländern*,

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

concepts différents, même si l'usage tend à les utiliser comme synonymes – tout comme *Anthropophagie*, *Kannibalismus* et *Menschenfresserei* en allemand –, ce que nous ferons également tout au long de ce chapitre. L'anthropophagie – du grec *anthropos*, homme, et *phagein*, manger – est un comportement qui consiste à ingérer de la chair humaine. Lorsqu'elle est pratiquée par l'être humain, c'est donc la manducation de l'homme par l'homme. D'après l'article « Kannibalismus » dans le *Handbuch Sterben und Tod*, le mot « anthropophagie » contient moins de significations que « cannibalisme »⁴⁹³. Le cannibalisme est en effet le fait, pour un homme ou une espèce animale, de dévorer des individus de sa propre espèce⁴⁹⁴. Le terme « cannibale » provient du mot espagnol *canibal*, altération du mot arawak *cariba* signifiant « hardi, courageux » et désignant les Indiens Caribes. Maëlle Le Bivic, spécialiste d'histoire antique, rappelle qu'on attribue généralement l'invention de ce terme à Christophe Colomb qui l'utilise pour la première fois les 23 et 26 novembre 1492 pour désigner une tribu originaire des Antilles redoutée par ses voisins, comme l'atteste son journal de bord⁴⁹⁵ : « Il dit que tous ces gens rencontrés jusqu'aujourd'hui ont une immense crainte des *caniba* ou *canina* [...]. La terreur d'être mangés les rendait muets [...]. Ils disaient que les *caniba* n'avaient qu'un seul œil et une face de chien⁴⁹⁶ ». D'après l'explorateur, les

Erfstadt, Area, 2006 ; SCHWEITZER, Zoé, *La Scène cannibale. Pratiques et théories de la transgression au théâtre (XVI^e-XXI^e siècle)*, Paris, Garnier, 2021).

493 PRINZ, Armin, « Kannibalismus », dans : *Handbuch Sterben und Tod*, Stuttgart, Metzler, 2020, p. 449-450.

494 Les termes anthropophagie et cannibalisme, bien qu'ils soient en pratique synonymes, ont pourtant des étymologies, mais aussi des motivations différentes. Le dictionnaire *Grand Robert* insiste sur l'aspect social du cannibalisme, observé dans certaines sociétés traditionnelles, et met en avant l'existence de rituels consistant à ingérer de la chair humaine (*Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1985, 2^e édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Le Robert, 9 vol.). Il mentionne également l'endocannibalisme funéraire, qui consiste à manger les membres de son groupe humain, et l'exocannibalisme guerrier, qui consiste à manger des membres d'un autre groupe humain. Le cannibalisme aurait, à la différence de l'anthropophagie, une fonction sociale chez les tribus dites « primitives », puisqu'il est toujours partie intégrante d'un rituel. L'helléniste Isavella Stamatiadou explicite ces motivations à l'ingestion de chair humaine (cf. STAMATIADOU, Isavella, « L'anthropophagie dans la littérature néo-hellénique », dans : *Cahiers balkaniques* [En ligne], Hors-série, 2016. Mis en ligne le 14 mars 2017, consulté le 12 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ceb/6741>). Les motivations cannibales sont également développées dans l'ouvrage suivant : ANDAY, Peggy Reeves, *Divine Hunger : Cannibalism as a Cultural System*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986). Pour la chercheuse, l'anthropophagie est liée à la famine et elle est circonstancielle – elle advient quand les personnes confrontées à des conditions extrêmes de faim sont obligées de manger un autre être humain (vivant ou déjà mort) pour survivre. Le cannibalisme, lui, fait partie d'un rituel (de fertilité, de punition, de guerre, d'expiation, etc.). Le cannibalisme s'associe à des rituels pendant lesquels le cadavre devient une potion magique partagée entre les anthropophages afin d'acquérir les qualités du défunt. À la différence de l'anthropophagie, qui désigne seulement le fait de consommer de la chair humaine, le cannibalisme ne peut donc être expliqué par un problème de carence alimentaire ni par un quelconque goût.

495 LE BIVIC, Maëlle, « L'anthropophagie », dans : *Barbarologie* [En ligne]. Consulté le 27 avril 2019. URL : <https://barbarologie.hypotheses.org>. Maëlle Le Bivic est spécialiste de l'image du barbare dans la littérature latine et tient un carnet de recherche intitulé « Barbarologie » sur Hypothèses.

496 COLOMB, Christophe, *Journal de bord*, trad. Soledad Estorach et Michel Lequenne, Paris, Imprimerie nationale, 1992.

Cariba seraient donc cynocéphales, c'est-à-dire dotés de têtes de chiens, et mangeraient de la chair humaine. Mondher Kilani, qui s'intéresse à la question du cannibalisme, rapporte que le terme *canibale* pouvait alors désigner aussi bien le chien latin *canis*, les Indiens *Caribs*, les monstres dévoreurs de chair humaine, que le peuple du grand Khan vers lequel l'équipage de Christophe Colomb pensait naviguer⁴⁹⁷. Maëlle Le Bivic souligne que Christophe Colomb lui-même et ses marins n'ont jamais eu l'occasion de vérifier ces rumeurs, mais que très rapidement le terme a du succès en Europe et son sens s'élargit progressivement pour désigner l'ensemble des « sauvages » mangeurs d'hommes du Nouveau Monde, avant de devenir synonyme d'anthropophage, sans aucune distinction d'origine⁴⁹⁸. Pour la chercheuse, le succès de ce terme en Europe peut s'expliquer de deux façons. D'une part, sa proximité avec la racine latine du mot *canis* renvoie au physique jugé surprenant des cannibales. D'autre part, l'existence d'êtres hybrides, mi-hommes mi-chiens, est déjà mentionnée chez les Romains et représente un topos qui s'étend jusqu'au Moyen Âge. Les Européens s'attachent donc à un terme qui fait écho à leur culture, et qui associe les mangeurs d'hommes à des êtres hybrides possédant une part d'animalité. Nous voyons donc qu'anthropophagie et cannibalisme sont des termes péjoratifs qui désignent ce qu'il y a de plus extrême dans l'altérité des sociétés dites « primitives » et « sauvages ». Ils sous-entendent une férocité démesurée et sont intrinsèquement liés à l'animalité, mais aussi à la guerre.

3.2.2. L'animalité dans les mythes du cannibalisme

Les mythes qui relatent des actes de « cannibalisme de l'hybris », d'après l'expression de Bianca Laliberté⁴⁹⁹, historienne de l'art, dévoilent une certaine conception de l'animalité. En effet, l'anthropophagie est très présente dans les récits dénonçant la barbarie et la sauvagerie de l'être humain et bien souvent, les cannibales sont décrits comme bestiaux, sauvages et féroces, des caractéristiques qui montrent une remise en question de la frontière entre être humain et animal⁵⁰⁰. Nous allons voir en quoi consiste la conception de l'animalité

497 KILANI, Mondher, « Le cannibalisme. Une catégorie bonne à penser », dans : *Études sur la mort*, vol. 129, n° 1, 2006, p. 34.

498 LE BIVIC, Maëlle, *op. cit.*

499 LALIBERTÉ, Bianca, « Deux scènes de cannibalisme dans la peinture de Francisco de Goya y Lucientes: essai pictural sur la nature humaine », mémoire de Master en histoire de l'art, Université de Montréal, 2017, p. 61.

500 Sur les mythes cannibales, voir : PETER-RÖCHER, Heidi, *op. cit.*.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

sous-jacente dans ces mythes du cannibalisme, qui ont connu une réception notable dans l'Allemagne de 1800⁵⁰¹.

Pour Isavella Stamatiadou, l'anthropophagie représente un acte singulier par la rareté de ses acteurs et la multiplicité de son acte. Paradoxalement, face à cette rareté, notre patrimoine culturel, notre langage de tous les jours et nos mythes fourmillent de références à l'anthropophagie et au cannibalisme⁵⁰². Ces mythes trouvent leurs racines dans la tradition antique et deviennent un topos littéraire. Les descriptions de scènes anthropophages et leur condamnation morale s'inscrivent dans une tradition littéraire remontant aux Grecs. Dans les mythes de ces derniers, l'anthropophagie est souvent le fait des créatures non-humaines. Il existe des animaux anthropophages dans la mythologie grecque, comme le minotaure, une créature mi-homme mi-taureau qui se nourrit de chair humaine, ou les juments de Diomède dans le septième travail d'Hercule, devenues carnivores car leur maître leur donnait à manger les corps des naufragés. Dans ces deux cas, on remarque un lien entre anthropophagie, animalité et fantasme sexuel. Dans le premier exemple, Poséidon fait naître chez Pasiphaé une passion irrépressible ; dans le second, Hercule finit par dompter et apprivoiser les juments. Mais le cannibalisme est également le fait des dieux, comme c'est le cas avec Cronos dévorant ses enfants⁵⁰³ ou avec le Cyclope rencontré par Ulysse et ses compagnons⁵⁰⁴. Maëlle Le Bivic souligne que ces exemples montrent qu'à l'origine, l'anthropophagie n'est pas le propre de l'homme et n'a pas vocation à être réaliste⁵⁰⁵. La chercheuse remarque que dans les récits mythologiques, les cannibales sont toujours des individus humanoïdes et doués de parole, souvent associés à des images animales⁵⁰⁶. L'épisode du Cyclope Polyphème dans l'*Odyssée* offre un exemple de mélange d'images cannibales et d'images animales. En effet, chez Homère, Ulysse dit ceci du Cyclope :

501 Homère, Hérodote et Strabon font partie des sources antiques de Hederich. Cf. DAHNKE, Hans-Dieterich, LEISTNER, Bernd, *Debatten und Kontroversern. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1989.

502 STAMATIADOU, Isavella, *op. cit.*

503 On trouve une référence à Cronos qui mange ses enfants dans le chant XXXIII de *La Divine Comédie* de Dante. Ugolino, condamné à demeurer dans le neuvième cercle, dévore un crâne humain : il « renfonça les dents dans le crâne misérable, qu'il broya comme le chien broie les os ». C'est sa punition pour avoir, dans la Tour de la Faim, dévoré ses enfants, faisant de lui une figure d'antéchrist puisqu'il dévore la chair de ses enfants et la mange pour vivre. Il s'est donc condamné lui-même à se repaître perpétuellement de son crime présent, sans avenir possible. DANTE, *La Divine Comédie*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010.

504 L'épisode du Cyclope Polyphème mis en échec par Ulysse dans l'*Odyssée* pourrait avoir inspiré le conte « Hansel et Gretel ». Cf. POLAIN, Eugène, *Il était une fois : Contes populaires entendus en français à Liège et publiés avec notes et index*, Liège / Paris, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1942, p. 231.

505 LE BIVIC, Maëlle, *op. cit.*

506 *Ibid.*

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

Et lui, d'un cœur impitoyable, ne me répondait rien ; mais s'étant élancé, il porta les mains sur mes compagnons ; il en saisit deux ensemble et les frappa contre terre comme de petits chiens ; leur cervelle coulait sur le sol et arrosait la terre ; puis, ayant découpé leurs membres, il prépara son souper. Il les mangeait comme un lion nourri sur les monts ; il n'en laissa pas entrailles, chairs, os pleins de moelle. Nous, en pleurant, élevions nos mains vers Zeus, témoins de ces actes monstrueux, et notre cœur ne savait rien résoudre⁵⁰⁷.

Dans cet exemple, nous voyons que ce sont les victimes, mais aussi l'auteur de l'acte de cannibalisme qui sont animalisés. Les compagnons d'Ulysse sont comparés à de petits chiens et le Cyclope à un lion, animal justement connu pour manger sa progéniture. Tandis que les proies sont associées à des animaux domestiques de petite taille et inoffensifs que l'on maltraite, le cannibale se rapproche d'un fauve sauvage et sanguinaire, qui semble avoir perdu toute part d'humanité, ce qui provoque l'épouvante des spectateurs.

On peut considérer qu'il ne s'agit que de symboles, mais il est vraisemblable, comme le pense Robert Graves dans son ouvrage *Les Mythes grecs*, que ces mythes cannibales se réfèrent aux pratiques archaïques et aux luttes menées par les premiers Grecs contre des peuples anthropophages⁵⁰⁸. Au IV^e siècle avant notre ère, Strabon et Hérodote sont les premiers à mentionner des peuples précis pratiquant le cannibalisme, notamment les Scythes, dont sont issues les Amazones. Cette pratique est condamnée par les Grecs mais ces derniers font preuve d'un grand intérêt et d'un réel effort de réalisme dans la manière dont ils décrivent l'anthropophagie. Le choix de populations lointaines et plutôt méconnues des lecteurs rend crédible l'anthropophagie⁵⁰⁹. Le Scythe cannibale devient progressivement une image d'Épinal renforcée par son association avec d'autres actes de violence et de cruauté. Dans son *Histoire*, Hérodote décrit les traditions funéraires de plusieurs peuples, parmi lesquels les Massagètes, les Padéens, les Issédons, les Scythes et les Thraces, dont certains sacrifient les vieillards et les malades avant de les faire cuire et de les manger⁵¹⁰. La condamnation de l'anthropophagie dans les mythes aurait donc un arrière-plan historique et passe par le recours au champ lexical du monstre et de l'animalisation, montrant ainsi une exclusion des cannibales en dehors du monde de l'humanité. Les actes d'anthropophagie sont

507 HOMÈRE, *L'Odyssée*, IX, 287-295, trad. Dufour-Raison, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

508 GRAVES, Robert, *Les Mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967.

509 GRAVES, Robert, *op. cit.*

510 HÉRODOTE, *op. cit.*, IV-64, I-216, III-99, IV-18 et 106.

dénoncés comme de véritables monstruosités, des anomalies humaines⁵¹¹. L'anthropophagie est donc un thème ancien traditionnellement lié à l'animalité dans l'Antiquité et en particulier chez les Grecs. La description de cette pratique est dès cette époque associée à un registre sémantique reposant sur l'animal, mais aussi sur la chasse. Vers 1800, la figure du cannibale mythique est réactualisée, notamment à travers les réécritures les mythes de femmes vengeresses et cannibales.

3.2.3. Les mythes des femmes cannibales

Dans les mythes grecs, nous voyons que l'anthropophagie est surtout une pratique masculine lorsqu'elle est pratiquée seule. Mais lorsqu'elle est collective, elle est toujours le fait des femmes. Il n'existe à notre connaissance aucun mythe mentionnant des groupes d'hommes qui s'adonneraient à des attaques cannibales. En revanche, la culture grecque est chargée d'histoires mettant en scène des groupes de femmes accomplissant des actes de cannibalisme, qui représentent généralement une forme de vengeance. C'est le cas dans le mythe d'Orphée, qui relate sans doute le cas le plus connu de dévoration dans la littérature antique⁵¹². De nombreuses versions différentes mettent en scène la mort d'Orphée. Mais dans la version la plus courante, les Ménades, les accompagnatrices de Dionysos, souvent présentées comme étant couvertes de peaux d'animaux sauvages⁵¹³ (cf. illustration 7), éprouvent un vif dépit de le voir rester fidèle à Eurydice⁵¹⁴. Comme possédées, elle le déchiquettent en meute et sans pitié. Les Ménades sont également mises en scène dans *Les Bacchantes* d'Euripide. La représentation de la folie apparaît comme une tradition dans la tragédie grecque, et les Ménades, lorsqu'elles sont délirantes et se livrent au culte orgiaque de Dionysos, sont animalisées. Les Ménades représentent donc un exemple d'association du cannibalisme avec des images animales. On remarque d'une part que ces actes collectifs de

511 Chez Pline l'Ancien, le terme *monstra* est associé aux acteurs du cannibalisme.

512 D'après le mythe, après avoir épousé Orphée, Eurydice est mordue par un serpent et meurt. Orphée, pour la sauver, doit aller la chercher aux Enfers et obtient l'autorisation des dieux de la ramener sur terre à la condition de ne pas la regarder avant d'être arrivé. Mais Orphée échoue et se retourne, Eurydice disparaît aussitôt. Orphée se montre par la suite inconsolable.

513 C'est le cas notamment dans les *Métamorphoses* d'Ovide.

514 Les pratiques rituelles comme le déchiquetage d'une victime vivante ou la consommation de chair fraîche (sparagmos et omophagie) sont liées au culte de Dionysos. Cf. ALLERKAMP, Andrea, « Urszenen der Zerreiung. Zur berschreitung von Gattungsgrenzen in Penthesilea », dans : *Unarten, Kleist und das Gesetz der Gattung, op. cit.*, p. 149 ; HESS, Katrin, *Kindsmord und Wahnsinn : Mordende Eltern in der antiken Überlieferung*, Sarrebruck, Müller, 2008.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

cannibalisme sont associés à une sexualité féminine jugée débridée du fait de son caractère orgiastique. D'autre part, le cannibalisme collectif est également lié au motif du déchirement. Le germaniste Michel Chaouli rappelle que dans leur dictionnaire, les frères Grimm mentionnent que *Ritzen* et *Riß* ont la même étymologie, et que ce dernier terme désigne également la proie qui a été lacérée par un prédateur⁵¹⁵. Le dictionnaire est certes postérieur au tournant 1800, mais nous pouvons tout de même supposer que cette association était déjà présente à cette époque, et qu'en tout cas la notion de déchirement était intrinsèquement associée à l'animal. Dans les mythes grecs, le cannibalisme est souvent collectivement pratiqué lors d'orgies par des femmes, qui sont animalisées à la fois par leur intégration dans une meute, mais aussi par le motif de la lacération.

Bien que ce topos soit souvent un acte collectif chez la femme, il est parfois aussi individuel. Chez Euripide, le personnage d'Agavé, la mère de Penthée, fait partie des Bacchantes et incarne le délire bachique. Alors qu'elle confond son fils avec une bête sauvage, elle le met en pièces et cette action est présentée comme presque malade, pathologique. C'est « l'écume à la bouche et les yeux révulsés, n'ayant plus sa raison⁵¹⁶ » qu'Agavé arrache l'épaule de son fils. Comme le remarque le germaniste Bernhard Greiner, dans le dictionnaire de Hederich, à l'article « Penthesilea », le motif de la nécrophilie est déjà présent⁵¹⁷. Après l'article sur Penthésilée, on trouve dans ce dictionnaire un article sur Penthée : les deux articles partagent une proximité orthographique, mais aussi thématique. La perte de contrôle est donc souvent associée à un personnage féminin qui sombre dans la folie et commet des actes terribles, notamment des actes cannibales ou impliquant le cannibalisme, ce qui remet en question la frontière entre être humain et animal. L'abondance des mythes antiques liant ainsi femme vengeresse et cannibalisme a eu une influence sur les contes populaires, qui mettent souvent en scène des types de personnages tels que les ogresses, les sœurs meurtrières ou la sorcière mangeuse d'enfants, et qui jouissent d'une certaine popularité au début du XIX^e siècle⁵¹⁸. Dans les mythes, le cannibalisme féminin semble osciller entre

515 CHAOU LI, Michel, « Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der Penthesilea », dans : BLAMBERGER, Günter, DOERING, Sabine (dir.), *Kleist-Jahrbuch 1998*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1998, p. 148.

516 EURIPIDE, *Les Bacchantes*, trad. Henri Grégoire et Jules Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 1979, v. 1121-1125.

517 GREINER, Bernhard, « 'Ich zerriss ihn.' Kleists Re-Flexion der antiken Tragödie. ('Die Bakchen' – 'Penthesilea') », dans : *Beiträge zur Kleist-Forschung*, vol. 17, 2003, p. 13-28.

518 Cf. HALM-TISSERANT, Monique, *Cannibalisme et immortalité, L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1993. Le topos de la femme meurtrière vers 1800 a déjà été exploré dans le chapitre « L'Amazone et l'animal autour de 1800 ».

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

hystérie et ménadisme. Il tend également à réduire la femme à une sorte de mante religieuse, qui dévore les mâles pour assouvir ses pulsions sexuelles⁵¹⁹. On peut dire avec Monique Halm Tisserant, spécialiste de l'Antiquité grecque, que les repas cannibales se situent à des niveaux différents – d'une part à la table des dieux, d'autre part à celle des hommes – et impliquent dans chaque cas un meurtrier distinct, le père et plus largement l'homme sur le plan divin, la mère ou la femme sur le plan humain⁵²⁰.

« Le mythe de l'origine de l'humanité est déjà saturé d'images cannibales⁵²¹ », écrit l'angliciste Christian W. Thomsen. Dans les mythes et les contes, on remarque que le tabou du cannibalisme est assimilé à celui de l'inceste, et on note une équivalence entre l'acte sexuel et l'acte de manger, entre être mangé et être l'objet d'un désir sexuel. Les mythes révèlent que le cannibalisme semble fonctionner comme un négatif (on montre ce que l'être humain n'est pas – ou ne doit pas être) et que la frontière entre cannibalisme et animalité est assez fine. L'animalité des femmes cannibales est toute particulière et révèle le côté pathologique de cette pratique, mais aussi sa dimension collective, puisqu'elle implique un aspect sexuel et fantasmatique : l'orgie. Autour de 1800, ce n'est pas seulement la figure du cannibale mythique qui est réactualisée. Le cannibale en tant que « barbare » trouve également sa place dans les discours anthropologiques et les débats littéraires.

3.3. Anthropophagie et barbarisation

Nous avons vu dans le chapitre « Animal et sujet à la sortie de l'*Aufklärung* » qu'il existe une équivalence entre l'animal et les images du « sauvage », du « primitif » ou du « barbare » autour de 1800. Si l'image du cannibale est si présente à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, c'est également parce qu'elle aussi est liée à celle du « barbare », et fréquemment associée à l'altérité et à l'animal. Le cannibale désigne alors celui qui se trouve en dehors de la civilisation occidentale et devient un topos répandu⁵²². Dans le regard des

519 LOHMANN, Dieter, *op. cit.*

520 HALM-TISSERANT, Monique, « Festin cannibale. La mère égorgeuse », dans : *Kentron*, vol. 10, n° 1, 1994, p. 59.

521 THOMSEN, Christian W., *op. cit.*, p. 54. Citation originale : « So ist bereits der Mythos vom Ursprung der Menschheit mit Kannibalismus durchtränkt ».

522 BITTERLI, Urs, « Der Eingeborene im Weltbild der Aufklärungszeit », dans : *Archiv für Kulturgeschichte*, vol. 53, 1971, p. 249-263.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

Européens de l'époque, le cannibalisme constitue d'emblée un opérateur de l'altérité et un stigmat de la monstruosité, voire de la non-humanité des autochtones. En Allemagne, la fascination pour le fait cannibale concerne tout autant les représentations culturelles (récits, iconographie) que la réflexion scientifique. Pour Sophie Dulucq, spécialiste d'histoire contemporaine, c'est également la thèse du cannibalisme gastronomique qui alimente ce discours à l'époque, comme le montre les champs lexicaux de la délectation gourmande, de la cuisine ou de la boucherie⁵²³. Chez ceux qu'on appelait « sauvages », manger de la chair humaine aurait été une réponse au problème de la faim, ce qui en fait le motif premier du cannibalisme, et l'appétit pour la chair humaine situe celui qui y succombe à la lisière de l'être humain et de l'animal⁵²⁴. Pour les Européens, les autochtones sont comme des animaux, ce qui devient un moyen de justifier l'esclavage de ces populations. Le cannibalisme, en ce qu'il animalise ces populations, ressemble alors à un prétexte pour légitimer la « mission civilisatrice » des Européens⁵²⁵.

Déjà dans l'essai « Des Cannibales », Montaigne se pose la question de savoir si l'anthropophagie est compatible avec la culture humaine, s'il s'agit de l'expression d'un trait naturellement cruel de l'être humain ou d'une pratique culturelle codée et symbolique. Montaigne critique l'attitude paradoxale et contradictoire au regard des jugements que portent les Européens sur les coutumes de l'« autre monde », puisqu'il associe les guerres de religion à des pratiques tout aussi barbares. Il adopte une posture empathique vis-à-vis du cannibale et donne la parole à celui qui va être sacrifié – ce qui est très rare :

Ils sont sauvages de mesmes, que nous appellons sauvages les fruicts, que nature de soy et de son progrez ordinaire a produicts : là où à la vérité ce sont ceux que nous avons alterez par nostre artifice, et destournez de l'ordre commun, que nous devrions appeler plustost sauvages⁵²⁶.

À cause de leur ethnocentrisme, les Européens ne voient pas leurs erreurs et leurs contradictions. Montaigne est l'un des premiers à voir l'anthropophagie des indiens Tupi du Brésil comme un acte symbolique. Ce texte tend à démontrer que les peuples découverts ne sont pas des « sauvages », et qu'à l'inverse ce sont plutôt les Européens qui devraient être qualifiés ainsi. À travers la défense des Amérindiens, Montaigne adresse une critique au

523 DULUCQ, Sophie, « L'imaginaire du cannibalisme », dans : *Se nourrir. Pratiques et stratégies alimentaires*, Rennes, Éditions du CTHS, 2013.

524 *Ibid.*

525 *Ibid.*

526 MONTAIGNE, Michel de, *op. cit.*, chapitre 31 : « Des Cannibales ».

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

modèle humaniste de la Renaissance. En Allemagne, vers 1800, Montaigne connaît une vague d'intérêt, notamment à travers la découverte et la publication tardive en 1774 de son « Journal de voyage ». C'est en Allemagne que ce dernier est traduit pour la première fois, dès 1777-1779, donc quelques années seulement après sa publication et bien avant la première traduction anglaise⁵²⁷. L'œuvre de Montaigne, et en particulier l'essai « Des Cannibales », est alors redécouverte, et nourrit les représentations du cannibale de l'époque⁵²⁸.

De Montaigne jusqu'aux Lumières, ce sont les Européens qui ont représenté l'anthropophagie dans des textes ou des représentations picturales, et jamais la perspective des anthropophages n'a été représentée. Martina Klemm rappelle que dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert⁵²⁹, l'article « Caraïbes ou Cannibales » renvoie à l'article « Sauvages » dans lequel il est écrit qu'une grande partie de l'Amérique serait peuplée d'« incivilisés » se nourrissant de chair humaine, puis fait ensuite référence à l'article « Anthropophages »⁵³⁰. Pour Martina Klemm, le mythe du « bon sauvage » et celui du cannibale ont une racine commune, à savoir le refus de reconnaître l'« autre » comme un être humain différent de soi-même⁵³¹. Dans les années 1800 en Europe, on constate une véritable fascination pour les peuples des Amériques et du Pacifique. Une multitude de récits, de romans et de pièces de théâtre a été consacrée à ces autochtones qui ont été mis en scène en tant que « bons sauvages » et cannibales⁵³². Les autochtones apparaissent alors aussi bien comme cannibales que comme « bons sauvages »⁵³³. Au sujet du « bon sauvage », Martina Klemm rappelle qu'il y a deux camps opposés : le premier, avec Hobbes, affirme que l'homme est un animal par nature et que seules la civilisation et la société peuvent le transformer en un être bon⁵³⁴. L'autre camp, celui de Rousseau, considère que l'homme est noble et bon par nature, mais

527 ADAM, Wolfgang, *Verspätete Ankunft. Montaignes Journal de voyage im 18. Jahrhundert. Rezeption eines frühneuzeitlichen Textes*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2012.

528 Sur la réception de l'essai de Montaigne, voir : MOSER, Christian, *Kannibalische Katharsis : Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*, Bielefeld, Aisthesis, 2005, p. 13.

529 DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean Le Rond, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson 1751-1772.

530 KLEMM, Martina, « Kotzebue und die Kolonien. Konfigurationen des Fremden und Exotischen in der deutschen Unterhaltungsdramatik um 1800 am Beispiel von August von Kotzebue », Thèse de doctorat, Université de Bâle, 2014.

531 *Ibid.*

532 Cf. 1.2. L'animal comme représentation de l'altérité humaine.

533 KLEMM, Martina, *op. cit.*

534 HOBBS, Thomas, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Paris, Gallimard, 2000.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

qu'il a été corrompu par la civilisation⁵³⁵. Tandis que le « bon sauvage » se rattache à cette deuxième théorie, le cannibale incarne la première⁵³⁶. Voltaire, de son côté, compare directement ces êtres humains à des animaux : « Tous les hommes qu'on a découverts dans les pays les plus incultes et les plus affreux vivent en société comme les castors, les fourmis, les abeilles, et plusieurs autres espèces d'animaux⁵³⁷ ». La figure du « bon sauvage », qu'on a tendance à souvent animaliser, nourrit le discours sur le cannibalisme au XVIII^e siècle. En littérature également, de nombreux genres, tels les utopies, les robinsonnades ou les récits de voyage, ont pris beaucoup d'ampleur au siècle des Lumières et reprennent la figure du « bon sauvage »⁵³⁸. Dans le *Voyage autour du monde* de Georg Forster (1777)⁵³⁹, cette dernière cohabite avec celle du cannibale dans les mers du Sud. Cette œuvre, louée par Wieland, devient une inspiration pour Alexander von Humboldt et l'ethnologie émergente⁵⁴⁰. Chez Goethe, c'est dans le Lied « Chant de mort du prisonnier » (« Todeslied eines Gefangenen », 1783)⁵⁴¹ que l'on retrouve la figure du cannibale. La représentation du « sauvage » est aussi très fréquente chez Kotzebue par exemple⁵⁴², et ce dernier met en scène le « mauvais sauvage » dans la première partie de *La Peyrouse* (1798), puisqu'on trouve une référence au cannibalisme dans la famille de Malvina⁵⁴³.

L'image du cannibale est très présente dans l'Allemagne du « moment 1800 » et résulte de la découverte d'un être humain nouveau, dont on peine, à cette époque, à accepter la pleine humanité. Il est l'objet d'une grande fascination et souvent animalisé, mais la fonction de ses représentations demeure toujours associée à un processus de légitimation de la supériorité européenne. Il s'agit de faire voir la violence de l'« autre » qui ne peut être humaine : en animalisant le cannibale, on justifie sa mise en esclavage. On retrouve la figure du cannibale dans les œuvres de l'époque, notamment au théâtre avec Kotzebue. Pourtant, dans les représentations de l'époque, le cannibale n'agit pas toujours seul : c'est également le

535 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris, Bordas, 1985.

536 KLEMM, Martina, *op. cit.*

537 VOLTAIRE, *Questions sur l'Encyclopédie*, 9 vol., Genève, Cramer, 1770, article « Homme ».

538 BITTERLI, Urs, *op. cit.*

539 FORSTER, Georg, *Voyage round the world*, Londres, B. White, 1777. L'œuvre est traduite la même année en allemand et connaît un grand succès.

540 HEINTZE, Dieter, « Mit Georg Forster in der Sudsee », dans : PAULMANN, Johannes, LEESE, Daniel, SÖLDENWAGNER, Philippa (dir.), *Ritual – Macht – Natur. Europäisch-ozeanische Beziehungswelten in der Neuzeit*, Brême, Überseemuseum, 2005, p. 35-56.

541 GOETHE, Johann Wolfgang von, « Todeslied eines Gefangenen » [1773], dans : DÜNKER, Heinrich (dir.), *Goethes Werke*, vol. 3, n° 2, Berlin / Stuttgart, Spemann, p. 224.

542 KLEMM, Martina, *op. cit.*

543 KOTZEBUE, August von, *La Peyrouse (I)* [1798], dans : *Theater von August von Kotzebue*, vol. 7, Leipzig / Vienne, Kummer und Klang, 1840, p. 16.

cannibalisme en tant que pratique collective qui est interrogé, surtout dans le contexte de la Révolution française.

3.4. Anthropophagie et révolution

3.4.1. « Masse » et rumeurs cannibales pendant la Révolution française

Dès 1789, en Europe, les événements révolutionnaires fascinent tout autant qu'ils répugnent. Cette ambiguïté va se traduire par des débats politiques et philosophiques autour des idéaux venus de France, mais aussi par des témoignages et des caricatures qui alimenteront une représentation sombre et dramatique de la Révolution française. Comme le montrent Pascal Dupuy et Harry Dickinson, les attaques contre la France par l'image ont été particulièrement nombreuses en Angleterre, en raison de la guerre qui oppose les deux pays à partir de 1793, mais également en raison du fort mouvement de résistance à la possibilité d'un renversement de la monarchie anglaise identique à celui que la France a entamé en 1789⁵⁴⁴. Il s'agissait alors de ridiculiser la France républicaine grâce à la caricature, qui repose sur une mise en dérision du corps représenté, souvent sujet d'une décomposition, d'un démembrement ou d'une déformation. Ces caricatures visent à montrer la violence du peuple, d'ailleurs souvent représenté comme un seul « corps », ainsi que la terreur face à son émancipation jugée dévastatrice (cf. illustration 8). Mais c'est également dans tout le discours autour de la Révolution française en Europe, et plus particulièrement en Allemagne, que l'on retrouve l'image du cannibalisme pour dénoncer une violence considérée comme déraisonnable. « Citoyens, il est à craindre que la révolution, comme Saturne, ne dévore successivement tous ses enfants et n'engendre enfin le despotisme avec les calamités qui l'accompagnent » : cette phrase prononcée par le révolutionnaire Pierre Vergniaud juste avant son exécution est

544 DUPUY, Pascal, DICKINSON, Harry, *Le Temps des cannibales : la révolution française vue des îles britanniques*, Paris, Vendémiaire, 2019. L'historien Pascal Dupuy s'est fait connaître par ses recherches qui portent essentiellement sur les images satiriques produites autour de la Révolution française en Grande-Bretagne. Il est également l'auteur avec Michel Biard de l'ouvrage suivant : BIARD, Michel, DUPUY, Pascal, *La Révolution française. Dynamiques, influences, débats. 1787-1804*, Paris, Armand Colin, 2004.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

devenue célèbre outre-Rhin⁵⁴⁵. Vers 1800, c'est toute l'imagerie autour de la Révolution française qui réactualise la figure du cannibale. Elle tend à rationaliser les violences commises et notamment le rôle que les femmes ont joué dans ces événements.

La revue *Neue Teutsche Merkur*, dans laquelle Wieland commente la Révolution française, fait mention de « douze mille cannibales » qui chantent « ça ira », prêts à couper les têtes de tous les rois d'Europe⁵⁴⁶. Souvent, des actes de cannibalisme sont rapportés au cours de la Révolution française⁵⁴⁷. Ce qui est frappant dans l'utilisation de l'image du cannibale dans le contexte de la Révolution française, c'est qu'elle est presque toujours associée à une action collective regroupant de nombreux acteurs. Michael Gamper, spécialiste d'histoire culturelle, a travaillé sur le concept de « masse⁵⁴⁸ » qui émerge à la fin du XVII^e siècle, plus particulièrement avec la Révolution française, conduite justement par des actions collectives que les élites redoutaient tant⁵⁴⁹. Dans les journaux des années 1790 en Allemagne, ces actions sont décrites de manière particulière, et la métaphore du cannibale intervient souvent pour désigner cette « masse ». Michael Gamper montre que ce concept trouve un écho important chez Herder, Hardenberg et Burke⁵⁵⁰. Ce dernier écrit les *Réflexions sur la Révolution de France* en 1790, qui ont été beaucoup lues en Allemagne, et qui sont traduites en allemand trois ans plus tard par Friedrich Gentz⁵⁵¹. Les choix de traduction de ce dernier montrent que les images de foules reposent sur un registre sémantique lié à l'animal : il fait mention d'un

545 MIGNET, François-Auguste, *Histoire de la Révolution française, depuis 1789 jusqu'en 1814*, Paris, Didot, 1824, p. 252. Chez Büchner, nous trouvons d'ailleurs cette citation dans *La Mort de Danton* : « die Revolution ist wie Saturn, sie frißt ihre eigenen Kinder ».

546 Trouvé dans GAMPER, Michael, *Masse lesen, Masse schreiben, op. cit.* Citation originale : « zwölftausend Kannibalen ». WIELAND, Christoph Martin, *Neue Teutsche Merkur*, vol. 2, Weimar, Wieland, 1792, p. 382.

547 La véracité historique de ces actes de cannibalisme est discutée dans la recherche.

548 « Masse », en allemand.

549 Joachim Heinrich Campe parle dans les *Briefe aus Paris* en 1789 d'une « masse de personnes de tous rangs, de tous âges et des deux sexes, qui semble animée par le même enthousiasme patriotique et par le même esprit amical, fraternel et sororal ». Pour lui, les événements révolutionnaires, comme la marche des femmes vers Versailles le 5 octobre 1789, l'arrestation du roi, la prise des Tuileries et les meurtres de septembre, signalent que la foule agit et devient une force politique. Cette « masse » est également à l'origine de l'exécution de Louis XVI, que la psychanalyse interprétera plus tard comme le meurtre du père par la « horde primitive », concept issu des grands mythes grecs et emprunté par Freud à Darwin. Cf. ROUDINESCO, Elisabeth, « Freud et le régicide : éléments d'une réflexion », dans : *Revue germanique internationale*, vol. 14, 2000, p. 113-126.

550 GAMPER, Michael, « Kollektives 'Leben' um 1800 », *op. cit.* Voir notamment : HERDER, Johann Gottfried, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [1784-1791], dans : BOLLACHER, Martin (dir.), *Werke*, vol. 6, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1989.

551 BURKE, Edmund, *Betrachtungen über die französische Revolution: nach dem Englischen des Herrn Burke neu bearbeitet mit einer Einleitung, Anmerkungen, politischen Abhandlungen, und einem kritischen Verzeichniß der in England über diese Revolution erschienenen Schriften. Zweyter Theil*, trad. Friedrich von Gentz, Vienne, Wallishausser, 1794.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

« troupeau de voleurs et de meurtriers acharnés⁵⁵² » et assimile les révolutionnaires à une « horde de cannibales⁵⁵³ », ce qui est un ajout de sa part (Burke parlait simplement de « *murderers* »⁵⁵⁴), et insiste sur l'aspect pré-civilisationnel de cette masse⁵⁵⁵. Burke, mais aussi Gentz avec ses apports, mettent en scène la destruction brutale de l'ordre par un groupe anonyme d'êtres dont l'humanité est remise en question : soit ce sont des animaux, soit ce sont des cannibales, mais ils ne sont en tout cas pas humains. Michael Gamper montre qu'on a surtout recours à l'image du cannibalisme pour tenter de pointer du doigt la différence de « l'autre » et l'associer à des contrées plus ou moins lointaines, comme la Grèce ou l'Orient. L'« autre » cannibale est symboliquement exclu de la civilisation et diabolisé. Or, dans les récits sur la Révolution française, cet autre n'est ni géographiquement éloigné, ni numériquement minoritaire, d'où les réactions très émotives des contemporains⁵⁵⁶.

En Allemagne, le motif du démembrement est souvent associé à la critique de la Révolution française, mais il s'étend aussi à une critique politique plus large. Chez Wieland et Herder, le topos du démembrement est repris pour déplorer le déchirement territorial de l'Allemagne⁵⁵⁷. D'autre part, Burke utilise la même métaphore du démembrement lorsqu'il décrit les processus politiques. D'après lui, la nouvelle constitution avait « osé découper la France en une multitude de républiques séparées⁵⁵⁸ », déchirant ainsi « de manière si barbare la patrie en morceaux⁵⁵⁹ ». Ces « enfants contre-nature de la patrie [...] hachaient menu leur vieux père et le jetaient dans un chaudron magique de sorcier maléfique, pour ensuite ramener à la vie ce père rajeuni grâce à des herbes empoisonnées et des formules magiques⁵⁶⁰ ». La décomposition du corps du père⁵⁶¹ dans le chaudron de la constitution révolutionnaire, une

552 *Ibid.* Citation originale : « Rotte heillosen Räuber und Mörder ». « *Rotte* » est un terme qui peut s'appliquer aux animaux, notamment dans le contexte de la chasse.

553 *Ibid.* Citation originale : « Kannibalenhorde ».

554 GAMPER, Michael, « Kannibalen, Barbaren und höllische Furien. Die Menschenmasse als das Andere der Zivilisation in der deutschen Rezeption der Französischen Revolution », dans : *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 12, n° 3, 2002, p. 564-580.

555 Le lien entre masse, force de la nature et images animales est également fait par Annette Graczyk. Cf. GRACZYK, Annette, « Die Masse als elementare Naturgewalt. Literarische Texte », dans : GRACZYK, Annette (dir.), *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*, Berlin, Akademie-Verlag, 1996, p. 19-30.

556 GAMPER, Michael, « Kannibalen, Barbaren und höllische Furien », *op. cit.*

557 SCHRAMKE, Jürgen, « Kulturpatriotismus im klassischen Weimar », dans : BANSE, Gerhard, PARODI, Oliver, SCHAFFER, Axel (dir.), *Interdependenzen zwischen kulturellem Wandel und nachhaltiger Entwicklung*, Karlsruhe, Forschungszentrum Karlsruhe, 2009, p. 127-136.

558 BURKE, Edmund, trad. Friedrich von Gentz, *op. cit.*, p. 334. Citation originale : « Frankreich in eine Menge absonderter Republiken zu zerschneiden ».

559 *Ibid.* Citation originale : « Vaterlande [...] so barbarisch in Stücke ».

560 *Ibid.*, p. 194. Citation originale : « diese unnatürlichen Kinder ihres Vaterlandes » [...] « mit rascher Hand ihren alten Vater in Stücke zerhacken und ihn in den Zauberkessel verruchter Schwarzkünstler werfen, um dann durch giftige Kräuter und wilde Zaubersprüche das väterliche Leben verjüngt wiederherzustellen ».

561 Si en français il est plutôt question de « mère patrie », en allemand la patrie est associée au père.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

image qui fait écho aux contes des frères Grimm, rappelle également la dimension collective des événements. On retrouve ces images de démembrement politique dans la littérature du « moment 1800 »⁵⁶².

La déshumanisation des acteurs des événements révolutionnaires passe par le recours aux images animales mais aussi aux images cannibales. Les récits des actes d'anthropophagie reprennent le raisonnement des Lumières qui repose sur une identification du « sauvage », du « barbare » et du cannibale, à la différence que cet être capable d'une violence si bestiale se trouve être un voisin. Cet « autre » capable de telles atrocités ne peut appartenir au genre humain, et on observe une généralisation du non-humain, dans laquelle les animaux et les cannibales se confondent. Cannibales et animaux se trouvent associés car ils représentent le non-humain, et les images animales alimentent le fantasme autour de ces révolutionnaires prétendument anthropophages. Le motif du cannibalisme rejoint celui du démembrement, qui est souvent utilisé pour opérer une critique politique plus large, et sert de métaphore du déchirement territorial de l'époque.

3.4.2. Cannibalisme féminin et sexualité

Ce qui est également frappant dans le recours à l'image du cannibale, c'est que cette dernière sert souvent à caractériser les femmes⁵⁶³. Les descriptions des Ménades s'entremêlent souvent avec des actes de cannibalisme⁵⁶⁴. Ainsi, dès les premières années de la Révolution, le député de Lally Tollendal fait deux fois référence au cannibalisme dans son rapport sur la marche pour Versailles et parle explicitement des « femmes cannibales⁵⁶⁵ ». Les récits relatent des événements cruels et atroces dont la foule féminine, comparée à une meute d'animaux sauvages, est coupable. Mareen van Marwyck montre que Schiller lui aussi est très marqué par ces rumeurs de cannibalisme féminin au tout début de la Révolution⁵⁶⁶. Sa fiancée Charlotte von Lengefeld lui écrit le 13 octobre 1798 :

562 ALLERKAMP, Andrea, « Urszenen der Zerreiung », *op. cit.*, p. 135.

563 Le lien entre animal, Amazone et Révolution française a déjà été développé dans le chapitre précédent. Nous traitons ici le cas particulier de la représentation de la femme cannibale dans les images qui entourent la Révolution française.

564 SNYDER-KÖRBER, Mary Ann, *op. cit.*, p. 167.

565 *Ibid.*

566 VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*, p. 163.

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

[...] il [le beau-frère de Charlotte] raconte à propos des femmes parisiennes de belles histoires qui, je l'espère, ne sont pas vraies, certaines femmes se seraient rassemblées auprès d'un garde du corps assassiné, lui auraient arraché le cœur et auraient bu son sang dans des gobelets. Cela serait allé si loin qu'elles auraient ainsi oublié leur féminité⁵⁶⁷.

Ces rumeurs ont contribué à façonner l'image que Schiller se faisait des femmes révolutionnaires, qu'il considérait, comme il l'écrit dans « Das Lied von der Glocke », comme des hyènes, entremêlant les métaphores animales, cannibales et sexuelles. Pour lui, la Révolution française était une période de troubles et de désordre, qui marque un retour à un état « barbare » incompatible avec l'ordre culturel humain, et dont le paroxysme est la violence des femmes.

On rapporte pendant la Révolution française des scènes de démembrement et de cannibalisme, mais aussi parallèlement des scènes de sexualité excessive qui étaient perçues à l'époque comme signe de perversion. Burke mentionne par exemple un viol symbolique⁵⁶⁸ puisque lors des événements des 5 et 6 octobre 1789, la « horde de cannibale » qu'il décrit arrive dans la chambre de la reine et trouve le lit de cette dernière, qui venait de fuir, avec des baïonnettes et des poignards⁵⁶⁹. Ce viol symbolique, renforcé par l'original de Burke qui précise que la reine était « presque nue » (« *almost naked* »), est donc réalisé par une foule qui, en tant que « cannibale », détruit l'ordre social par sa violence littéralement dévorante⁵⁷⁰, et laisse le château de Versailles jonché de morceaux de corps démembrés et de cadavres mutilés⁵⁷¹. Mais les scènes d'orgies rapportées lors de la Révolution française sont le plus souvent le fait de femmes⁵⁷². Konrad Engelbert Oelsner, rédacteur au journal *Minerva* de Johann Wilhelm von Archenholz, écrit en 1792/93 dans les *Historische Briefe über die neuesten Begebenheiten in Frankreich* :

567 Lettre de Charlotte von Legefild à Schiller, dans : *Nationalausgabe*, vol. 33, p. 411. Citation originale : « [...] von den Pariser Frauens erzählt er schöne Geschichten die hoffe ich, nicht so sein sollen, es hätten sich einige bei einem erschlagenen Garde du Corps versammelt, sein Herz heraus gerissen, und sich das Blut in Pokalen zu getrunken. Es wäre weit gekommen, wenn sie so sehr ihre Weiblichkeit vergeßen könnten ».

568 GAMPER, *Masse lesen, Masse schreiben*, *op. cit.*, p. 76-77. Citation originale : « symbolische Vergewaltigung ».

569 Mary Ann Snyder-Körper montre qu'il n'est pas certain que Burke ait réellement cru à ces rumeurs de cannibalisme, et que c'est une image qui s'imbrique souvent avec d'autres figures du monstrueux, telles les créatures hybrides de la mythologie. Cf. : SNYDER-KÖRBER, Mary Ann, *op. cit.*, p. 167.

570 *Ibid.*

571 BURKE, Edmund, *op. cit.*

572 GAMPER, Michael, *Masse lesen, Masse schreiben*, *op. cit.*

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

Je dois le dire même si cela fait honte au sexe féminin ! Ce sont les femmes qui, dans toutes les scènes tumultueuses de la révolution, ont toujours en premier imaginé et réalisé des horreurs, ou incité les hommes à de nouveaux supplices et meurtres. Dans la nuit qui a suivi ce jour terrible, elles auraient, paraît-il, sur les cadavres, rôti les membres de ceux qui avaient été tués et proposé de les manger. Encore le matin du 11, j'ai vu des femmes fouiller les cadavres et mutiler les morceaux sans vie. On observait cette tendance à la débauche même au sein de la classe instruite du sexe. J'ai toujours trouvé dans la moitié la plus faible de la société la plus grande propension aux mesures désespérées et épouvantables, et je pourrais détester les femmes si ce n'était justement pas leur emportement, qui les transforment en monstres dégoûtants dans ces explosions de haine et de vengeance, qui était le moteur principal de leur vertu⁵⁷³.

Oelsner s'étonne que les femmes soient capables des pires actions collectives et l'accent est mis sur le contraste entre leur soi-disant « faiblesse » et l'horreur ainsi que l'impudeur dont elles font preuve. Leur déshumanisation passe par un recours aux métaphores animales et cannibales, véhiculant l'idée qu'une femme, si elle a tendance à la « débauche », n'est plus humaine. Seules les femmes semblent capables d'une telle exaltation sanguinaire et sexuelle, elles sont décrites comme possédées, folles et sadiques. Le cannibalisme apparaît alors bien, pour reprendre les mots de Lévi-Strauss, comme la pratique inspirant le plus d'horreur et de dégoût, et la foule féminine, barbare, se livre à des actes de bestialité qui semblent impossible à décrire.

Michael Gamper s'est intéressé à la place accordée aux femmes dans la réception de la Révolution française⁵⁷⁴. Il montre que les femmes sont désignées comme les actrices des excès sexuels et cannibales et que cette accusation repose sur une anthropologie qui serait

573 OELSNER, Konrad Engelbert, *Luzifer oder Gereinigte Beiträge zur Geschichte der Französischen Revolution*, vol. 2, Francfort, Kronberg / Ts., 1977, p. 69. Citation originale : « Muß ich es zur Schande des weiblichen Geschlechtes sagen ! die Weiber sind es, welche in allen stürmischen Auftritten der Revolution, immer zuerst Entsetzlichkeiten ersannen und ausübten, oder die Männer zu frischen Qualen und Mordthaten aufmunterten. In der auf den schrecklichen Tag folgenden Nacht, sollen sie sich auf den Leichnamen, preiß gegeben, die Glieder der Getödteten gebraten, und den Vorschlag sie zu fressen gemacht haben. Noch am Morgen des elften habe ich Weiber in den Leichnamen wühlen, und die leblosen Theile verstümmeln sehen. Diesen Hang zur Ausschweifung bemerkte man, selbst in der gebildeten Klasse des Geschlechts. Ich habe immer bey der schwächern Hälfte der Gesellschaft die meiste Neigung gefunden, zu verzweifelten und schauerhaften Maaßregeln, und ich könnte die Weiber verabscheuen, wenn nicht eben die Reizbarkeit, welche sie in dem Ausbruche des Hasses und der Rache, zu eckelhaften Ungeheuern macht, die Haupttriebfedern ihrer Tugenden wäre ».

574 GAMPER, Michael, « Kannibalen, Barbaren und höllische Furien », *op. cit.*, et GAMPER, Michael, *Masse lesen, Masse schreiben*, *op. cit.*

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

spécifique à la femme et qui a émergé dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, même si le lien entre sexualité perverse et cannibalisme féminin est déjà présent dans les récits de voyage du XVI^e siècle⁵⁷⁵. En effet, dans *Système physique et moral de la femme* (1775)⁵⁷⁶, ouvrage qui a trouvé un écho important en Allemagne, Pierre Roussel défend l'idée que les femmes sont dominées par les sensations plutôt que par la raison à cause de leurs particularités. Leur irritabilité, mais aussi leur douceur, la faiblesse et la petitesse de leurs organes, lors de fortes stimulations extérieures, peuvent conduire à une excitation passionnée et même à la folie⁵⁷⁷. Si les femmes prennent désormais la tête des actions de masse, telles que les décrit Oelsner, une politique sociale « raisonnable » devient alors impossible. Si la sensibilité de la « nature » féminine, facilement influencée par des stimuli extérieurs, peut échapper à tout contrôle, elle peut être à l'origine d'actions collectives, d'atrocités révélatrices d'une passion déshumanisée, et se généraliser à l'ensemble de la société. C'est alors cette dernière qui risquerait d'être hors de contrôle. Le cannibalisme féminin apparaît comme un cas particulier d'hystérie collective, et la femme est ici associée à cet « autre », puisque sa proximité avec le sauvage cannibale est soulignée. On voit donc que le cannibalisme, tel qu'il est évoqué dans le contexte de la Révolution française, est souvent lié à la question de la sexualité : derrière les rumeurs et images d'anthropophagie se cache non seulement une certaine vision de la femme, mais aussi de la « masse » féminine, capable d'actions collectives terribles impliquant le cannibalisme, ce qui suscite le dégoût et la répulsion, mais aussi la peur. Les métaphores animales et cannibales se confondent dans l'effet de meute, qui apparaît comme un moyen pour rationaliser des comportements qui sont incompréhensibles pour les contemporains. La reprise de l'image de la femme cannibale contribue à alimenter non seulement le fantasme autour du cannibale, mais aussi autour de la femme.

Le cannibalisme est en lien avec l'amour et la haine : manger son semblable se justifie soit par le goût plus ou moins malsain qu'on a pour lui, soit par l'aversion qu'il inspire⁵⁷⁸. La

575 BUCHER, Bernadette, « Die Phantasien der Eroberer. Zur graphischen Repräsentation des Kannibalismus in de Brys America », dans : *Mythen der Neuen Welt*, Berlin, Frölich & Kaufmann, 1982, p. 75. Concernant la tradition d'images de femmes cannibales aux Caraïbes mais aussi au Brésil, voir : WENDT, Astrid, *Kannibalismus in Brasilien : eine Analyse europäischer Reiseberichte und Amerika-Darstellungen für die Zeit zwischen 1500 und 1654*, Francfort / New York, Peter Lang, 1989, p. 156-201.

576 ROUSSEL, Pierre, *Système physique et moral de la femme* [1775], Paris, Caille et Ravier, 1809.

577 GAMPER, Michael, *Masse lesen, Masse schreiben*, op. cit. Ce point a été développé dans le chapitre 2.

578 La dimension érotique du cannibalisme est également présente chez Novalis. Ce dernier écrit en 1800 dans la première « Hymne à la nuit » : « Zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt » (NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, dans : SCHULZ, Gerhard (dir.), *Novalis Werke. Studienausgabe*, Munich, Beck, 1981, p. 41).

Chapitre 3 : Animal et fantasme cannibale autour de 1800

figure du cannibale du « moment 1800 » montre que cette image, très présente dans le paysage culturel et politique autour de 1800, participe au discours sur les animaux. En étudiant le discours sur le cannibalisme, nous pouvons donc mieux comprendre comment étaient pensés l'animal, mais aussi la frontière entre être humain et animal à cette époque. L'association d'images animales et cannibales se trouve déjà dans les mythes, sur les planches antiques, et on la retrouvera également chez Shakespeare⁵⁷⁹. Si le cannibalisme est issu d'une tradition mythique, il est surtout un phénomène imaginaire relevant du fantasme : hantise d'être soi-même dévoré ou envie d'assimiler l'autre. On peut considérer avec Mondher Kilani « la manducation de la chair humaine comme métaphorisation des relations d'alliance, la hantise de la dévoration comme métaphorisation du pouvoir, le cannibalisme comme métaphorisation de l'ensauvagement, du désordre ou de la bestialité, le cannibalisme comme opérateur de loi⁵⁸⁰ ». À la fin du XVIII^e siècle, alors que le goût devient une catégorie philosophique, l'image du cannibale est réactualisée dans le paysage culturel et politique, mais aussi en littérature. La figure du cannibale est alors utilisée pour représenter l'« autre », le « sauvage » d'une violence extrême. On recourt à la confusion animal / cannibale afin d'associer au non-humain des comportements qui semblent irrationnels, ou de tenter de les rationaliser. Parmi toutes les images de cannibales, ce sont celles des femmes qui ont fait couler le plus d'encre. L'étude des cas de cannibalisme féminin pendant la Révolution française montre une nouvelle fois que bien souvent, autour de 1800, la construction culturelle de l'animal se confond avec celle de la femme. Les images cannibales se trouvent au croisement de la féminité et de l'animalité, et témoignent de la sexualisation de la femme, qui est alors exclue du champ humain, qu'elle soit cannibale ou animale. Autour de 1800, le fantasme cannibale se trouve donc sur le devant de la scène, avec ces images de femmes animalisées et cannibales, capables d'actions collectives destructrices. L'action collective est également au cœur d'un autre discours anthropologique du « moment 1800 » permettant de mieux comprendre comment étaient pensés l'animal et l'animalité à l'époque : la chasse, dont la représentation se confond parfois avec celle de la guerre.

579 Dans des pièces datant de l'époque de Shakespeare également, notamment dans *Othello*, le cannibalisme est associé à des images animales. Cf. WINDISCH, Martin, « Inszenierte Anthropophagie auf der Bühne der Shakespeare-Zeit », dans : KECK, Annette, KORDING, Inka, PROCHASKA, Anja (dir.), *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaft*, Tübingen, Narr, 1999, p. 72.

580 KILANI, Mondher, « Le cannibalisme. Une catégorie bonne à penser », *op. cit.*, p. 22-23.



Illustration 7: Penthée lacéré par les Bacchantes. Amphore attique vers 480 avant J.C. Kimbell Art Museum, Fort Wort.



Illustration 8: James Gillray, « Un petit souper », 20 septembre 1792.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

Le dernier discours anthropologique concernant l'animal et l'animalité que nous nous proposons d'analyser dans le cadre du « moment 1800 » est le discours sur la chasse, qui révèle une conception particulière de l'animal et de l'animalité.

4.1. Chasse et vénerie dans le paysage culturel et politique

La chasse et la vénerie sont des images très présentes dans le paysage culturel et politique autour de 1800. La chasse a souvent été étudiée en histoire médiévale, en histoire moderne ou en histoire du quotidien, mais il existe relativement peu d'ouvrages sur le motif de la chasse dans les arts, bien que la recherche s'intéresse de plus en plus à la question⁵⁸¹. Dans cette partie, nous nous proposons d'historiciser la pratique de la chasse, ainsi que d'interroger sa signification politique et culturelle autour de 1800 dans l'aire germanophone. Nous nous interrogerons sur les constructions qui existaient autour de cette pratique à l'époque et nous étudierons la conception de l'animal et de l'animalité qui en découle. Dans « Tiere jagen », l'éditorial d'un numéro de la revue *TIERethik* questionnant le lien entre chasse et éthique animale, Roland Borgards développe le rapport à la nature que révèle l'étude de la chasse à l'époque moderne⁵⁸² : elle témoigne d'une part d'une volonté de se rapprocher de la nature, ce qui comprend à la fois les animaux mais aussi sa propre nature. D'autre part,

581 Les deux livres suivants sont des ouvrages généraux sur l'histoire de la chasse : BRANDER, Michael, *Die Jagd von der Urzeit bis heute*, Munich, BLV Buchverlag, 1972 ; RÖSENER, Werner, *Die Geschichte der Jagd : Kultur, Gesellschaft und Jagdwesen im Wandel der Zeit*, Düsseldorf / Zurich, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004. Nous pouvons citer cet article à propos de la chasse dans le contexte de la Révolution française : KLING, Alexander, « Zoomorphic Visions », *op. cit.* Sur la chasse au XIX^e siècle : KRETHLOW, Carl Alexander, (dir.), *Hoffjagd – Weidwerk – Wilderei. Kulturgeschichteder Jagd im 19. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 2015. L'ouvrage suivant contient un chapitre sur l'histoire culturelle de la chasse : DIETLEIN, Johannes, FROESE, Judith (dir.), « Kuturgeschichte der Jagd », dans : DIETLEIN, Johannes, FROESE, Judith, *Jagdliches Eigentum*, Heidelberg, Springer, 2017. L'histoire culturelle de la chasse est également approchée : KRÜGER, Gesine, « Geschichte der Jagd », dans : *TKH*, p. 111-121. La chasse est souvent abordée en tant que pratique coloniale, mais n'a encore jamais étudiée dans le cadre des études de genre (les déesses Artémis et Diane ont souvent des caractéristiques masculines, et de nombreuses femmes chasseresses ont existé, ce qui montre justement l'intérêt de la question de la chasse pour ces études). En ce qui concerne l'aire francophone, voir : GUILLAUME, Isabelle, *Imaginaires de la chasse de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2019.

582 BORGARDS, Roland, « Tiere jagen », dans : *TIERethik*, vol. 5, n° 7, 2013, p. 7-11.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

elle montre également une intention de maîtriser cette nature. Il note que cette ambivalence du rapport à la nature dans le cadre de la chasse était déjà présente dans le manuel de Johann Friedrich Flemming datant de 1719, *Der vollkommene Teutsche Jäger*⁵⁸³. La thèse de Roland Borgards est que la chasse est un élément constitutif de l'institution du pouvoir politique des sociétés occidentales. Chez Schiller, par exemple, le pouvoir politique naît de la pratique de la chasse, comme il l'écrit dans *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* (1790)⁵⁸⁴, puisque le pouvoir politique est initialement établi à partir d'une relation violente entre l'être humain et l'animal, et qu'il découle de la chasse des animaux. L'art de la chasse est en effet mêlé à l'art de la guerre :

La chasse est manifestement adaptée à la représentation de la domination politique parce qu'elle a été construite dans l'histoire de la théorie des institutions politiques comme une analogie, comme une métaphore⁵⁸⁵.

Le souverain se comporte avec le sujet comme un chasseur avec sa proie. L'autorité politique et la chasse se rejoignent en ce que toutes deux placent le droit de tuer en leur centre. Le chasseur décide de la vie et de la mort du gibier chassé tout comme le souverain décide de la vie et de la mort de ses sujets. C'est pourquoi toute chasse se prête à la représentation du pouvoir souverain, mais aussi de la guerre. Le souverain peut cependant aussi prendre la place des animaux sauvages qu'il prétendait combattre à l'origine. En effet, au cours de la Révolution française, souligne Michel Foucault, la dynamique de la chasse est mise en avant afin d'argumenter contre une monarchie devenue tyrannique⁵⁸⁶. Comme remède contre une telle perversion du pouvoir par la chasse, ce n'est cependant pas l'abolition mais la généralisation de la chasse qui est exigée : Robespierre proclame « la liberté illimitée de chasser⁵⁸⁷ ». Roland Borgards établit ensuite un parallèle entre cet événement et la révolution de Mars, dans la *Paulskirche* de Francfort, cinquante ans plus tard. Pour le chercheur, le rôle de la chasse au XVIII^e siècle jusqu'à la Révolution française consiste en l'expression du pouvoir politique du roi. Michel Foucault aussi s'intéresse à la fonction politique de la chasse et parle de deux formes de gouvernement, une qui repose sur le rôle des bergers, l'autre sur

583 FLEMMING, Johann Friedrich, *Der vollkommene Teutsche Jäger*, Leipzig, Martini, 1719-1724.

584 SCHILLER, Friedrich, *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* [1790], dans : HAHN, Karl-Heinz (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 17, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1970, p. 398-413.

585 *Ibid.*, p. 9. Citation originale : « Zur Repräsentation politischer Herrschaft eignet sich die Jagd offenbar deshalb, weil sie in der Theoriegeschichte der Staatslehre als Analogie, als Metapher aufgebaut wurde ».

586 FOUCAULT, Michel, *Les anormaux*, *op. cit.*

587 Trouvé dans : BORGARDS, Roland, « Tiere jagen », *op. cit.*, p. 10.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

les chasseurs. Ces deux formes incarnent le pouvoir pastoral et le pouvoir cynégétique. La chasse apparaît alors comme une représentation de l'hégémonie du roi, qui décide du sort de ses sujets tel le chasseur avec ses chiens. La chasse est donc intégrée dans le discours sur le pouvoir politique, et dans le contexte de la Révolution française, ce ne sont plus seulement les animaux de la forêt traditionnellement chassés, comme le sanglier, le cerf ou la biche, qui sont mobilisés, mais aussi les animaux sauvages qui ne sont pas présents à l'état naturel en Occident, comme la hyène par exemple⁵⁸⁸.

On observe alors un chevauchement entre le monde de la chasse et le monde de la guerre. La chasse, en tant qu'acte de tuer un être considéré comme inférieur – un animal – peut aussi s'apparenter à une lutte contre le sauvage, l'ennemi. Buffon, dans son *Histoire Naturelle*, établit le lien suivant entre la chasse et la guerre : « Le penchant pour la chasse ou la guerre nous est commun avec les animaux : l'homme sauvage ne sait que combattre et chasser. Tous les animaux qui aiment la chair, et qui ont de la force et des armes, chassent naturellement⁵⁸⁹ ». Pour Buffon, la chasse est donc pour l'animal ce qu'est la guerre pour l'homme. Le chasseur et le guerrier sont alors souvent la même personne, le chasseur devenant guerrier en cas de danger⁵⁹⁰. Il existe différents types de chasse – individuelle, comme la chasse à l'affût, ou en groupe, comme la chasse en battue. Mais la chasse à courre, qui consiste à poursuivre avec une meute de chiens un animal sauvage jusqu'à son épuisement, semble être celle qui occupe le plus d'espace dans le paysage culturel et politique autour de 1800. La proie la plus noble de cette chasse qui peut durer plusieurs jours, voire plusieurs semaines, est le cerf, traditionnellement traqué « par force de chiens » (en allemand, chasse à courre se dit « *Parforcejagd* »)⁵⁹¹. La chasse à courre est à l'époque le divertissement typique des nobles de l'Ancien Régime, avec des techniques très cérémoniales. À partir du milieu du XVII^e siècle, des associations de chasseurs sont créées par les militaires afin d'appliquer les techniques de chasse sur le champ de bataille⁵⁹². Ces associations mettent l'accent sur des rituels de chasse, notamment avec des instruments de musique : trompettes, cymbales, tubas et trombones. La chasse à courre peut donc être vue comme une tradition

588 KRAJEWSKI, Markus, MAYE, Harun (dir.), *Die Hyäne. Lesarten eines politischen Tiers*, Zurich / Berlin, Diaphanes, 2010.

589 BUFFON, Georges Louis Leclerc, *Œuvres complètes*, vol. 14, Paris, Baudouin Frères, 1819, p. 265.

590 KRÜGER, Gesine, *TKH*, p 117.

591 *Ibid.* Il y a d'autres mots en allemand pour désigner la vénerie, « *Hetzjagd* » par exemple, mais « *Parforcejagd* » semble être le terme le plus utilisé autour de 1800 pour désigner ce type de chasse.

592 KRETHKOW, Carl Alexander, *op. cit.*

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

fortement structurée par des rituels, dans laquelle les cavaliers et les chasseurs affichent l'exercice d'une domination sur leur environnement. Mais elle peut aussi être considérée comme une pratique qui se déroule dans un espace ouvert (souvent la forêt) accessible aux riverains ou aux promeneurs, qui deviennent alors spectateurs de cette chasse.

Renata Gambino et Grazia Pulvirenti contextualisent la question de la chasse vers 1800 et la rattachent à des événements historiques⁵⁹³. Elles soulignent que la Révolution française accorde à chacun le droit de chasse, mais à condition qu'il soit possesseur ou qu'il ait obtenu le consentement du propriétaire des terres sur lesquelles il souhaite chasser. Les réformes introduites par le Code Napoléon, entré en vigueur dans un grand nombre d'États allemands, entraînent de profondes modifications des lois concernant la chasse⁵⁹⁴. Selon les chercheuses, dans certains États, comme la Prusse, où l'aristocratie voulait encore prouver sa puissance au début du XIX^e siècle, la chasse à courre est une activité prisée. C'est un loisir très apprécié, qui s'apparente à une pratique cérémonielle de l'aristocratie qui cherchait à asseoir son pouvoir sur toutes les autres classes sociales. Lors de la chasse à courre, il ne s'agissait donc pas vraiment de s'approvisionner en viande, mais de mettre en scène ce pouvoir⁵⁹⁵ : ce plaisir princier, ce privilège de la noblesse est jusqu'au XIX^e siècle un élément central de la vie dans les cours européennes et de la représentation des nobles⁵⁹⁶. Nous pouvons donc constater que la pratique cynégétique est mise en scène dans la chasse à courre, ce qui révèle un lien particulier entre chasse et théâtre. La chasse à courre possède en effet une dimension spectaculaire : les chasseurs se mettent en scène, se regardent et sont regardés par les riverains, les promeneurs ou les dames. Entrée des chasseurs avec la meute de chiens, arrivée de la calèche d'où descendent les dames, parade de hussards, cérémonie de la curée⁵⁹⁷, défilé de cavaliers avec costumes et drapeaux, démonstrations de course... la vénerie est un véritable spectacle. Renata Gambino et Grazia Pulvirenti montrent que cette mise en scène de la chasse était une prérogative des riches et puissants, au sein d'une société dans laquelle les paysans n'avaient pas le droit de chasser. Si cette vénerie spectaculaire atteint une grande

593 GAMBINO, Renata, PULVIRENTI, Grazia, *op. cit.*

594 La Prusse n'a pas mis en place le Code civil de 1804. Il a été imposé aux régions annexées à l'Empire et départementalisées, ainsi qu'aux États vassaux. Cf. GRIMALDI, Michel, « L'exportation du code civil », dans : *Pouvoirs*, vol. 107, n° 4, 2003, p. 80-96.

595 KRÜGER, Gesine, *op. cit.*, p. 114.

596 Pour approfondir la question de la perception que la noblesse avait d'elle-même à cette époque, cf. WIENFORT, Monika, « Selbstverständnis und Selbststilisierung des deutschen Adels um 1800 », dans : BLAMBERGER, Günter, BREUER, Ingo, DE BRUYN, Wolfgang, MÜLLER-SALGET, Klaus (dir.), *Kleist-Jahrbuch 2012*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2012 p. 60-76.

597 Cette cérémonie est destinée, aux yeux des chasseurs, à rendre hommage à l'animal de chasse et à récompenser les chiens.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

popularité au XVII^e siècle à Versailles, au fil du XVIII^e, elle semble contraster de plus en plus avec la misère grandissante de la population. Les paysans ne supportent plus ces sociétés de chasse à courre, pour lesquelles ils doivent effectuer de nombreuses corvées : élevage des chiens, soin aux chevaux, contrôle et entretien du territoire de chasse, construction des clôtures, déblaiement des chemins pour qu'ils soient praticables, ravitaillement des chasseurs, etc⁵⁹⁸. La dimension spectaculaire de la chasse à courre est donc de moins en moins bien tolérée et provoque un certain agacement à l'égard de cette tradition exclusivement aristocratique, pourtant au centre du paysage politique et culturel autour de 1800.

Dans son article « Jagdmotive in der Literatur der Goethezeit », John A. McCarthy, spécialiste de littérature allemande, note que l'importance du motif de la chasse à la fin du XVIII^e siècle se remarque dans l'œuvre encyclopédique, qui a grandement influencé les auteurs du classicisme : le *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* de Johann Heinrich Zedler (1735), que la plupart des classiques avaient à portée de main⁵⁹⁹, consacre quinze grandes colonnes au mot « chasse »⁶⁰⁰. Une grande place est accordée à la chasse dans une autre encyclopédie de l'époque, l'*Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* (publiée entre 1818 et 1889) de Johann Samuel Ersch et Johann Gottfried Gruber⁶⁰¹. Le *Vollständiges Bücherlexikon* de Christian Gottlob Kayser, qui fait l'inventaire de tous les livres imprimés de 1750 à la fin de 1832 en Allemagne et dans les pays voisins, répertorie un total de dix-huit manuels sur le thème de la chasse⁶⁰². À cette époque, on redécouvre en outre les ouvrages de Xénophon, notamment sur l'équitation, mais aussi son traité *De la chasse*⁶⁰³, qui est mentionné dans le dictionnaire de Kayser⁶⁰⁴. Dans son *Lehrbuch für Jäger und die es werden wollen* (1812)⁶⁰⁵, Georg Ludwig Hartig aborde les pratiques de la chasse à courre. Cette dernière est également très présente dans l'art de l'époque. Grâce au livre, très célèbre à cette période, du graveur Johann Elias Ridinger, nous pouvons nous faire

598 SCHWAPPACH, Adam, *Handbuch der Forst- und Jagdgeschichte Deutschlands*, vol. 2, Berlin, Springer, 1886, p. 862-868.

599 MCCARTHY, John A., « Jagdmotive in der Literatur der Goethezeit. Zur Literarisierung der Jagd zwischen 1775 und 1832 », dans : MOSER, Dietz-Rüdiger, SAMMER, Marianne (dir.), *Literatur in Bayern*, vol. 59, Munich, Allitera, p. 42-52.

600 ZEDLER, Johann Heinrich, *op. cit.*, p. 150-166.

601 ERSCH, Johann Samuel, GRUBER, Johann Gottfried, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge*, Leipzig, Gleditsch, 1838, section 2, partie 14. Cette encyclopédie consacre à l'entrée « Jagd-Jägerei » 27 colonnes (p. 93-106). D'autres entrées : « Jagdfolge », « Jagdmusik », « Jagdliteratur », « Jagdschutz » correspondent à 14 autres colonnes (p. 106-112).

602 KAYSER, Christian Gottlob, *Vollständiges Bücherlexikon. Enthaltend alle von 1750 bis zu Ende des Jahres 1832 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Bücher*, vol. 3, Leipzig, 1835.

603 XENOPHON, *Über die Jagd*, trad. T. W. Lenz, Leipzig, Hartmann, 1828.

604 KAYSER, Christian Gottlob, *op. cit.*, p. 218.

605 HARTIG, Georg Ludwig, *Lehrbuch für Jäger und die es werden wollen*, Vienne, Rötzl & Kaulfuß, 1812.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

une idée de ce à quoi ressemblait la chasse à courre au XVIII^e siècle (cf. illustration 9). Il s'agit d'un recueil de gravures de chasse à courre, paru en 1729 en français et en allemand⁶⁰⁶. En 1756, le graveur publie *Die par force Jagd des Hirschen und deren ganzer Vorgang*. Nous voyons donc que la pratique de la chasse, et en particulier la chasse à courre, a inspiré de nombreux artistes, notamment dans la peinture et les arts décoratifs – de multiples tapisseries et vases représentent des scènes de vénerie (cf. illustration 10).

Vers 1800, la chasse est donc une pratique très codifiée : les êtres humains chassent des animaux, et parmi ces derniers, certains sont plus nobles que d'autres. À la différence d'autres discours anthropologiques que nous avons étudiés, comme celui sur les Amazones ou celui sur les cannibales, le discours sur la chasse en tant que pratique humaine n'implique pas une remise en question de la frontière entre être humain et animal. Au contraire, il renforce les codes de ce qui est spécifiquement animal et chassé, et de ce qui est spécifiquement humain et chasseur. Il sous-tend une double domination : une domination sociale et une domination de l'animal, plus largement une domination de la nature. Ce discours permet de réaffirmer l'identité noble, mise à mal dans le contexte de la Révolution française⁶⁰⁷.

4.2. La chasse et la rencontre amoureuse comme topos littéraire

Dans les discours anthropologiques vers 1800, la chasse joue un rôle prépondérant. Elle est également un topos littéraire souvent associé à l'Antiquité : dans l'*Illiade* déjà, Achille est comparé à un chien et Hector à un faon. Dès l'Antiquité, les métaphores du cerf et de la biche, animaux qui font partie du bestiaire de la chasse en tant que proies, apparaissent dans la poésie amoureuse. Sandra Provini, qui a étudié ces motifs, a montré que, dans l'Antiquité, le cerf était un animal très peu valorisé et qu'il apparaît le plus souvent comme le comparant

606 RIDINGER, Johann Elias, *Vollkommene und gründliche Vorstellungen der vortrefflichen Fürsten-Lust oder der Edlen Jagtbarkeit, Wie solche Nach der wahren Beschaffenheit als auch rechten Gebrauch aller hierzu gehörigen Requisiten nach eines jeden Thiers Art und Manier erforderlich, in specie aber derer hierzu üblichen Waydmännischen Terminis gantz deutlich vorgestellt und nach dem Leben gezeichnet worden*, Augsbourg, 1729 ; RIDINGER, Johann Elias, *Parfaite et exacte représentation des divertissements des Grands Seigneurs, ou parfaite description des chasses de toute sorte de bêtes*, Augsbourg, 1729.

607 KLING, Alexander, « Zoomorphic Visions », *op. cit.*

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

d'une jeune femme farouche fuyant des avances⁶⁰⁸. À partir du Moyen Âge, il est revalorisé, comme l'explique la chercheuse, grâce à la reprise d'images bibliques et à l'influence des légendes germaniques et celtiques dans lesquelles l'animal était sacré, mais aussi grâce au goût nouveau de l'aristocratie pour la chasse au cerf, qui devient une proie noble, comme nous venons de le montrer. La chasse au cerf qui conduit le héros à une aventure érotique devient d'ailleurs un *topos* dans le roman courtois, par exemple dans *Erec*. Cet animal constitue alors une métaphore soit de l'être aimé, soit de l'amant, dans des poèmes allégoriques sur la chasse amoureuse. Dans la suite de son étude, Sandra Provini souligne que la biche, elle, peut être une proie farouche mais aussi une femme légère. Elle prend le sens de « femme entretenue » au XVIII^e siècle, et devient une image de la prostituée élégante au XIX^e siècle. Cerfs et biches évoquent tantôt la fidélité amoureuse, tantôt une sexualité débridée, celle de l'animal en rut. Ce sont donc des animaux dont l'histoire culturelle est marquée par une certaine ambiguïté, dont les images sont reprises vers 1800 dans le cadre du retour des figures de l'Antiquité dans les productions littéraires.

Certains mythes antiques connaissent une réception particulière : ceux qui mettent en scène une inversion de la proie et du chasseur, comme le mythe d'Actéon, rapporté par Ovide dans les *Métamorphoses* (III, 138-252)⁶⁰⁹. Un chasseur devient une proie : Actéon, changé en cerf par Diane, mécontente d'avoir été aperçue par le chasseur alors qu'elle se baignait nue dans une source, est dévoré par ses propres chiens. Selon Gisèle Mathieu-Castellani, spécialiste de littérature, le récit mythique est structuré par un renversement de la situation initiale : la dame se change en chasseresse impitoyable, le chasseur insolent en gibier poursuivi par ses chiens, figures du désir⁶¹⁰. Gisèle Mathieu-Castellani souligne combien les mythes d'Actéon et de Diane étaient porteurs d'une conception sadomasochiste d'*eros* et d'une vision antagoniste des sexes féminin et masculin : « La mythologie liée à la chasse ou la description d'une scène de vénerie viennent sous la plume des poètes lorsqu'ils veulent dire le désir, le pouvoir, mais aussi lorsqu'ils sondent les instincts humains les plus enfouis et les plus obscurs⁶¹¹ ». La métaphore de la chasse permet alors de souligner la proximité physique des amants, le jeu érotique assumé par les deux parties, mais aussi la vision d'une femme

608 PROVINI, Sandra, « La chasse amoureuse : métaphores de la biche et du cerf dans la poésie d'amour de l'Antiquité à la Renaissance », dans : BONNIER, Xavier (dir.), *Le Parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, Paris, Classiques Garnier, p. 227-242.

609 OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, Paris, GF Flammarion, 1966.

610 MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Mythes de l'eros baroque*, Paris, PUF, 1981, ici chap. II, « Actéon ou la beauté surprise », p. 51-101.

611 *Ibid.*

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

chasseresse. Une autre œuvre antique traite de la dévoration : *Les Bacchantes* d'Euripide, qui met en scène le massacre de Penthée par les Ménades et sa mère Agavé⁶¹². L'histoire de Penthée se trouve dans le dictionnaire de Hederich immédiatement après l'article « Penthesilea ». L'article « Pentheus » de Hederich fait explicitement référence à Euripide et mentionne un grand nombre d'animaux prédateurs (le lion, la panthère), mais aussi de proies (le sanglier, le veau, le bœuf). Ces mythes qui mettent en scène deux cas marquants d'un homme dévoré par une femme soulignent que le désir sexuel et la chasse sont complémentaires ancrés dans l'imaginaire occidental depuis l'Antiquité. Désirer, pour un chasseur, signifie avant tout conquérir sa proie, et l'acte cynégétique prend souvent la forme d'une rencontre amoureuse⁶¹³. Celle-ci nécessite une inversion symbolique des rôles, soit une anthropomorphisation de l'animal soit une animalisation de la femme. Le chasseur, lui, doit s'animaliser, voire s'ensauvager, afin d'établir un rapprochement avec son objet de convoitise. D'autre part, le désir sexuel et la chasse sont très étroitement liés à la dévoration, puisque dans la nature, la chasse entre animaux sauvages se termine par un acte de déchiquetage, mais aussi parce que l'être aimé ou désiré est souvent associé à cette dimension de dégustation, voire de dévoration brutale, soulignant ainsi une équivalence entre l'acte sexuel et l'acte de dévoration. Ce n'est donc pas en tant que pratique culturelle ancrée dans le discours politique vers 1800 que la chasse permet une renégociation de la frontière entre humanité et animalité : c'est en tant que topos littéraire, qui met souvent en scène une inversion entre le chasseur et la proie, notamment dans des mythes qui connaissent des réécritures en Allemagne vers 1800. Mais ce n'est pas seulement dans le contexte de réception de l'Antiquité que la littérature de cette époque met en scène la chasse : on observe une véritable « littérisation de la chasse ».

4.3. La « littérisation de la chasse » du temps de Goethe

Le discours sur la chasse est très présent dans la littérature du classicisme de Weimar. En effet, John A. McCarthy parle d'une « littérisation de la chasse » (« *Literarisierung der*

612 Sur les *Bacchantes* d'Euripide, voir KOTT, Jan, *Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien*, Berlin, Alexander Verlag, 1991, p. 198-245.

613 CNOCKAERT, Véronique, « L'empire de l'ensauvagement », dans : *Romantisme*, vol. 145, 2009, p. 42.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

*Jagd*⁶¹⁴ ») du temps de Goethe⁶¹⁵. Le chercheur s'intéresse à la « littérature de la chasse », c'est-à-dire aux œuvres littéraires centrées sur une histoire de chasse, mais aussi au motif de la chasse dans des œuvres littéraires qui n'appartiennent pas directement à ce type de littérature. Nous avons vu que l'importance du motif de la chasse à la fin du XVIII^e siècle se remarque d'abord dans l'œuvre encyclopédique, qui a grandement influencé les auteurs classiques. Dans la bibliothèque de Goethe, on trouve le *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* de Johann Heinrich Zedler et un ouvrage sur la chasse et la sylviculture⁶¹⁶, ce qui est révélateur de l'intérêt de l'auteur pour les expériences dans la nature. Dans le poème « Jägers Nachtlied » (1776) de Goethe, première version du poème « Jägers Abendlied », c'est l'individualité du chasseur et l'atmosphère de l'errance nocturne à travers les bois et les prairies qui sont mises en avant⁶¹⁷. Ce poème a été mis en musique trente-trois fois, ce qui prouve qu'il est largement connu.

Pendant l'époque du classicisme de Weimar, on trouve de nombreuses variations des mythes d'Artémis et de Daphné, et de nombreuses œuvres font le lien entre l'idéal éthique du classicisme et l'éthique du chasseur. C'est le cas de Johann Jacob Büchting dans *Kurzgefaßter Entwurf der Jägerey* en 1756⁶¹⁸. Une deuxième édition a été publiée en 1768 et une troisième édition posthume en 1814⁶¹⁹. Ce sont là des signes du succès de ce manuel, dont le sous-titre est très révélateur : « Gründliche Anweisung zu denen Wissenschaften die einem Jagd- und Forstgerechten Jäger zu wissen nöthig sind ». Cet idéal du chasseur raisonnable et bienveillant, que Büchting développe, a inspiré August Wilhelm Iffland pour le héros de sa tragédie bourgeoise : *Die Jäger. Ein ländliches Sittengemälde in fünf Aufzügen* (1785)⁶²⁰.

614 MCCARTHY, *op. cit.*, p. 47.

615 Un ouvrage sur la chasse dans la littérature allemande manque à ce jour dans la recherche. À côté de la contribution de John A. McCarthy, nous pouvons mentionner deux articles de Roland Borgards déjà cités : BORGARDS, Roland, « Literarische Jagdgesellschaften um 1800 (Tieck, Matthisson, Arnim, Kleist) », dans : OESTERLE, Günter, VALK, Thorsten (dir.), *Risikante Geselligkeit. Spielarten des Sozialen um 1800*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2015, p. 181-196 ; BORGARDS, Roland, « Tiere jagen », dans : *TIERethik, op. cit.* L'article suivant interroge le motif du braconnier dans la littérature : XIE, Zhiwei, *Kommt ein Wilderer dem Förster ins Gehege... : zum Wilderer-Motiv in der deutschen Literatur*, Bielefeld, Aisthesis-Verlag, 1995.

616 MCCARTHY, *op. cit.*, p. 48.

617 GOETHE, Johann Wolfgang von, « Jägers Abendlied », dans : EIBL, Karl (dir.), *Sämtliche Werke*, vol. 1 : *Gedichte 1756-1799*, Francfort, Deutsche Klassiker Verlag, 1987, p. 300. Cf. WITTE, Bernd, BUCK, Theo, DAHNKE, Hans-Dietrich, *et al.* (dir.), *Goethe-Handbuch : Sonderausgabe*, Stuttgart, Metzler, 2004, p. 174.

618 BÜCHTING, Johann Jacob, *Kurzgefaßter Entwurf der Jägerey : oder Gründliche Anweisung zu denen Wissenschaften die einem Jagd- und Forst- Gerechten Jäger zu wissen nöthig sind*, Halle, Kümmel, 1756.

619 LINDNER, Kurt, *Bibliographie der deutschen und der niederländischen Jagdliteratur : Von 1480 bis 1850*, Berlin / Boston, de Gruyter, 2015, p. 103.

620 IFFLAND, August Wilhelm, *Die Jäger. Ein ländliches Sittengemälde in fünf Aufzügen*, Berlin, Rottmann, 1785.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

Cette pièce est un grand succès en Allemagne : elle a même été choisie par Goethe lors de la réouverture du théâtre de la cour de Weimar le 7 mai 1791 après un incendie. Chez Goethe, on retrouve cet idéal du chasseur sans sa « Nouvelle », publiée en 1828, mais conçue en 1797 sous le titre « Die Jagd »⁶²¹. La chasse fait donc partie de l'idéal culturel du classicisme de Weimar, et elle apparaît souvent dans l'œuvre de Heinrich von Kleist en tant que représentation du pouvoir monarchique et symbole du combat contre Napoléon. C'est le cas notamment dans le poème satirique « Germania an ihre Kinder. Eine Ode »⁶²², écrit en 1809 et dans lequel Napoléon est comparé à un loup abattu lors d'une chasse⁶²³ : la chasse, qui appartient au répertoire métaphorique de l'époque, permet l'animalisation de l'adversaire. La chasse est également présente dans le poème « Kriegslied der Deutschen »⁶²⁴, dans lequel l'adversaire apparaît comme une bête sauvage⁶²⁵. De même, au début de *La Bataille d'Arminius* (1808)⁶²⁶, la chasse est un symbole de la guerre, dans le contexte des guerres napoléoniennes. Barbara Vinken, spécialiste de littérature comparée, voit dans la métaphore de la chasse chez Kleist l'indice d'une « animalisation de tout ce qui est humain en proie, bête d'abattoir ou animal sauvage⁶²⁷ ». En effet, chez Kleist, les deux camps sont animalisés : la guerre s'apparente à une chasse entre animaux dont l'être humain est le plus souvent totalement absent.

Un motif particulier est thématiquement récurrent à cette époque : celui de l'accident de chasse. C'est une problématique que l'on retrouve notamment dans l'ouvrage de Georg Ludwig Hartig⁶²⁸, mais aussi dans *Der vollkommene praktische Jäger* d'Anton Schönberger (1826)⁶²⁹. Kleist publie en 1810 dans les *Berliner Abendblätter* une anecdote de Achim von Arnim, qui raconte une sortie de chasse qui tourne mal et porte le titre « Warnung

621 GOETHE, Johann Wolfgang von, « Nouvelle » [1797-1828], dans : PRASCHEK, Helmut (dir.), *Erzählungen. Historisch-kritische Ausgabe*, vol. 1, Berlin, Akademie-Verlag, 1971, p. 151-187.

622 KLEIST, Heinrich von, « Germania an ihre Kinder. Eine Ode », dans : *Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. 1, p. 37.
« Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf die Spur dem Wolfe sitzen !
Schlagt ihn tot ! Das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht ! »

623 BORGARDS, « Tiere jagen », *op. cit.*

624 KLEIST, Heinrich von, « Kriegslied der Deutschen » [1809], dans : *Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. 2, p. 28.

625 Sur le lien entre poésie et guerre chez Kleist, cf. : SEMBDNER, Helmut, « Kleists Kriegsliteratur in unbekanntem Fassung », dans : *In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung*, Munich / Vienne, Hanser, 1994, p. 88-98.

626 KLEIST, Heinrich von, *Die Hermannsschlacht* [1808], dans : *Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. 1, p. 533-628.

627 VINKEN, Barbara, *op. cit.*, p. 24. Citation originale : « Vertierung alles Menschlichen als Jagsbeute, Schlachtvieh oder reißende Bestie ».

628 HARTIG, Georg Ludwig, *Lehrbuch für Jäger, op. cit.*, p. 305.

629 SCHÖNBERGER, Anton, *Der vollkommene praktische Jäger, oder : Anweisung die Wildbahn auf eine sichere und leichte Art, ohne Nachteil der Feldfluren und Forsten, zu vervollkommen und gehörig zu benutzen*, Prague, Calve, 1826.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

gegen weibliche Jägerei »⁶³⁰. Cette anecdote montre qu'il n'y a pas que les animaux qui peuvent être abattus : les sociétés de chasse représentent un danger non seulement pour les animaux, mais aussi pour les chasseurs eux-mêmes. Selon Roland Borgards, qui étudie le cas particulier du motif de l'accident de chasse, ce récit d'une balle perdue ne survient pas hors contexte : au début du XIX^e siècle, on souligne de plus en plus les risques liés à la chasse (surtout en lien avec une déficience de la vue, or la comtesse est myope dans l'anecdote de Arnim)⁶³¹. Ce motif est donc un élément du discours sur la chasse vers 1800, qui se traduit de différentes manières en littérature. Dans le contexte littéraire, on observe souvent une inversion du chasseur et de la proie, ainsi qu'une animalisation du chasseur, ce qui tend à montrer que le discours sur la chasse dans la littérature de cette époque permet une renégociation de la frontière entre humanité et animalité. L'animal le plus directement associé à la chasse, le chien, se trouve au centre d'un autre élément du discours sur la chasse : la distinction entre chiens de chasse et chiens enragés.

4.4. Chiens de chasse et chiens enragés

Parmi tous les animaux prédateurs faisant partie du bestiaire de la chasse, un animal semble jouer un rôle particulier : le chien, qui, comme animal accompagnant le chasseur, a joué un rôle important dans l'évolution de l'être humain⁶³². Le chien, en tant que symbole littéraire, est souvent associé à la chasse. Roland Borgards, dans l'article « Hund » du *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, attribue trois fonctions principales à cet animal, qui apparaît comme symbole du gardien, de la fidélité ou de la différence confuse entre nature et culture⁶³³. Le chien est l'animal le plus susceptible d'accéder à une forme de culture par ses capacités d'apprentissage, mais cette culture est le plus souvent associée à une forme de violence – chasse, guerre, police. L'ambivalence entre nature et culture chez le chien est renforcée par

630 Roland Borgards rapporte que l'anecdote de Arnim se conclut par un poème sur la chasse – il s'agit en fait d'un poème non publié de Goethe, volé par Arnim puis publié par Kleist. BORGARDS, Roland, « Literarische Jagdgesellschaften um 1800 », *op. cit.*, p. 195.

631 ARNIM, Achim von, « Warnung gegen weibliche Jägerei », dans : KLEIST, Heinrich von (dir.), *Berliner Abendblätter. 31tes Blatt. Den 5ten November 1810*, vol. 31, Berlin, Hitzig, 1810. Cf. BORGARDS, Roland, « Literarische Jagdgesellschaften um 1800 », *op. cit.*, p. 195.

632 KRÜGER, Gesine, *op. cit.*, p. 113.

633 BORGARDS, Roland, « Hund », dans : BUTZER Günter, JACOB Joachim (dir.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, Metzler, 2008, p. 192-193.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

l'évocation fréquente de sa nature lupine. Cette ambivalence est traitée par Gerhard Neumann dans son article sur le motif du chien et du singe dans la littérature⁶³⁴, mais aussi par d'autres contributions sur le chien de chasse dans la littérature. Claudia Lillge notamment propose dans l'article « Jagdhunde im Porträt » un tour d'horizon de portraits de chiens de chasse dans la littérature, la peinture et la photographie⁶³⁵. Dans « Über Jäger und Jagdhunde : Literarische und bildkünstlerische Verhandlungen einer Mensch-Tier-Begegnung », la chercheuse examine le chien de chasse comme l'expression d'un discours culturel et comme le témoin d'une frontière mouvante entre être humain et animal⁶³⁶. Le chien, qu'il soit associé à la chasse ou qu'il soit au contraire enragé, peut être considéré comme l'animal le mieux placé pour souligner l'estompement de la frontière entre nature et culture.

Le chien d'arrêt est un animal dressé pour la chasse : c'est un élément du discours sur la chasse vers 1800. Il est utilisé pour traquer les volailles et les lièvres grâce à son odorat très développé et pour les signaler au chasseur. Il doit rester immobile, une patte avant relevée, sans attaquer. Le dressage de cet animal est expliqué dans *Gründlich-zweckmäßige Anleitung zur Erziehung eines jungen Hühnerhundes* de Carl Schneider (1795)⁶³⁷ et par Georg Ludwig Hartig dans le *Lexikon für Jäger und Jagdfreunde* (1836)⁶³⁸ et dans son *Lehrbuch für Jäger und die es werden wollen* (1812), qui consacre également un chapitre à la chasse à courre. Des méthodes strictes sont mises en place pour le chiot futur chien d'arrêt, qui n'a pas le droit de courir librement. Il est enfermé et discipliné avec un collier à pointes, qui peut causer au chien une douleur sensible dans le cou⁶³⁹. Un poème de Carl Schneider attribue une disposition à l'honnêteté et à la fidélité au chien d'arrêt. Dans son poème « An meinen Hühnerhund » (1795), Carl Schneider fait l'éloge de son animal et parle de lui comme « compagnon de mes querelles / jamais fatigué, obéissant Turin⁶⁴⁰ ». Jonas Teupert, qui s'intéresse à la question du

634 NEUMANN, Gerhard, « Der Blick des Anderen: Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur », dans : *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, vol. 40, 1996, p. 87-122.

635 LILLGE, Claudia, « Jagdhunde im Porträt : Ein medienkomparatistischer Streifzug », dans : GLASENAPP, Jörn (dir.), *Porträtkulturen*, Paderborn, Fink, 2019, p. 201-220.

636 LILLGE, Claudia, « Über Jäger und Jagdhunde : Literarische und bildkünstlerische Verhandlungen einer Mensch-Tier-Begegnung », dans : BÖHM, Alexandra, ULLRICH, Jessica, *Animal Encounters*, Stuttgart, Metzler, 2019, p. 305-321.

637 SCHNEIDER, Carl, *Gründlich-zweckmäßige Anleitung zur Erziehung eines jungen Hühnerhundes mit der Anweisung solchen par force zu dressiren*, Braunschweig, Schulbuchhandlung, 1795.

638 HARTIG, Georg Ludwig, *Lexikon für Jäger und Jagdfreunde, oder waidmännisches Conversations-Lexikon*, Berlin, Nicolai, 1836.

639 *Ibid.*, p. 122.

640 SCHNEIDER, Carl, *Poetische Versuche*, Prague, 1817, p. 129. Citation originale : « Gefährte[n] meiner Streitereien / nimmer müder, folgsamer Turin ».

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

dressage du chien de chasse, souligne que malgré la coexistence harmonieuse du chasseur et du chien, c'est l'usage de la violence qui a conditionné le comportement « honnête » de l'animal chez Schneider : le poème fait en effet référence à une relation de pouvoir entre le chasseur et son chien⁶⁴¹. C'est également dans la fable « Die Hunde und der Vogel » de Kleist que d'« honnêtes chiens d'arrêt » sont mis en scène⁶⁴². Pour Jonas Teupert, dans cette fable, les chiens apparaissent à la fois comme des sujets dépendants du dressage et comme des sujets actifs ayant une volonté propre⁶⁴³. On leur attribue non seulement l'honnêteté, c'est-à-dire la loyauté envers leur maître, mais aussi la ruse, donc la capacité d'utiliser des moyens pour poursuivre leurs propres intentions. Malgré leur dressage, les chiens d'arrêt se réjouissent trop vite et l'oiseau s'échappe, soulignant ainsi qu'ils ne peuvent éviter le retour de leur nature, ce qui montre, pour le chercheur, que le comportement des animaux dans cette fable de Kleist n'est pas conforme aux conventions établies dans le discours sur la chasse, et qu'ils peuvent redevenir sauvages⁶⁴⁴. Dans le discours sur la chasse autour de 1800, on remarque que le chien d'arrêt ou de chasse à courre joue un rôle particulier puisque son éducation, son comportement et sa relation avec l'être humain sont mis en scène. Il apparaît également dans la littérature, afin de mettre en avant certaines valeurs qui sont supposément les valeurs les plus appréciées chez les chiens de chasse. Kleist participe au discours sur le chien de chasse, mais il semble prendre ses distances avec la conception courante à l'époque.

L'autre type de chien qui apparaît très fréquemment vers 1800, et qui s'oppose au chien de chasse, est le chien enragé : le discours sur la rage, maladie directement associée aux chiens, est très présent à cette époque. Depuis le milieu du XVIII^e siècle, la rage des chiens est reconnue en tant que pathologie. On parle alors de « *Tolle* » ou de « *Wuth* ». Le terme « *Tollwuth* » apparaît pour la première fois dans le dictionnaire de Joachim Heinrich Campe

641 TEUPERT, Jonas, *op. cit.*, p. 398.

642 Voici le texte de la fable : « Zwei ehrliche Hühnerhunde, die, in der Schule des Hungers zu Schlauköpfen gemacht, Alles griffen, was sich auf der Erde blicken ließ, stießen auf einen Vogel. Der Vogel, verlegen, weil er sich nicht in seinem Element befand, wich hüpfend bald hier, bald dorthin aus, und seine Gegner triumphierten schon; doch bald darauf, zu hitzig gedrängt, regte er die Flügel und schwang sich in die Luft: da standen sie, wie Austern, die Helden der Triften, und klemmten den Schwanz ein, und gafften ihm nach. Witz, wenn du dich in die Luft erhebst; wie stehen die Weisen und blicken dir nach ! ». KLEIST, Heinrich von, « Die Hunde und der Vogel » [1808], dans : *Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. 2, p. 324.

643 TEUPERT, Jonas, *op. cit.*, p. 399.

644 *Ibid.*

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

en 1810⁶⁴⁵. De nombreux ouvrages sur la rage en tant que maladie sont publiés autour de 1800⁶⁴⁶. Dès 1804, Georg Gottfried Zinke démontre que la rage est une maladie infectieuse propagée par la bave de chien⁶⁴⁷. Il mène des expériences dans lesquelles il tente de transmettre la maladie à partir de la salive d'un chien atteint de la rage. Au tout début du XIX^e siècle, la cause de la rage était sexuelle : on pensait que les chiens gardés attachés ne pouvaient pas laisser s'exprimer leur instinct sexuel, ce qui provoquait la maladie. Dans le domaine médical, la rage se rapproche d'ailleurs d'une « manie », une folie sexuelle, ce qui souligne la dimension sexuelle qu'on attribue à la maladie à l'époque⁶⁴⁸.

Le chien enragé semble sortir de la relation hiérarchique et pourtant étroite qui unit l'être humain et le chien, notamment le chien de chasse, telle qu'elle apparaît dans les textes d'histoire naturelle et les articles de dictionnaires autour de 1800, chez Buffon et Adelung par exemple⁶⁴⁹. L'espèce canine a en effet une fonction particulière au sein de la culture humaine, notamment du fait de la chasse, et la relation entre l'être humain et le chien est le plus souvent marquée par la coopération. Dans son *Histoire naturelle* (1749-1789), Buffon détaille la servitude du chien pour l'être humain, son importance pour ce dernier et les pratiques culturelles qui lui sont associées. La particularité des chiens enragés est qu'ils sortent complètement de la classification culturelle, parce que le comportement des chiens enragés est contraire à l'espèce canine telle que les humains la conçoivent, ainsi qu'à la culture humaine en général⁶⁵⁰. Dans l'œuvre de Kleist, un chien enragé apparaît dans *La Famille Schrockenstein* (1803)⁶⁵¹, deux autres dans les « Polizeilichen-Tagesmittheilungen » des

645 CAMPE, Joachim Heinrich, *Wörterbuch der deutschen Sprache, vierter Theil*, Braunschweig, Schulbuchhandlung, 1810, p. 845 : « Die Tollwut », « Tollwuetig ».

646 Par exemple : BRAUER, Gottfried Ludwig, *Der tolle Hund, nach seinen charakteristischen Kennzeichen dargestellt. Nebst den nöthigsten und zweckmäßigsten Mitteln wider den tollen Hundebiß*, Leipzig, im Industrie Comptoir, 1812. KRÜGELSTEIN, Franz Christian Karl, *Die Geschichte der Hundswuth und der Wasserscheu und deren Behandlung. Von dem ersten Erscheinen der Krankheit an bis auf unsere Zeiten*, Gotha, Henning, 1826. PAULUS, Carl, *Die einzige Ursache der Hundswuth und die Mittel, dies Uebel ganz auszurotten*, Rinteln, Bösendahl, 1798. WENDT, Johann, *Ueber den tollen Hunds-Biß und die Schrecknisse seiner unglücklichen Folgen*, Breslau, Wilh. Gli. Korn, 1811. HARLES, Christian Friedrich, *Ueber die Behandlung der Hundswuth und insbesondere über die Wirksamkeit der Datura Stramonium gegen dieselbe*, Francfort, Wilmanus, 1809.

647 ZINKE, Georg Gottfried, *Neue Ansichten der Hundswuth, ihrer Ursachen und Folgen: nebst einer sichern Behandlungsart der von tollen Thieren gebissenen Menschen; für Aerzte und Nichtärzte*, Jena, Gabler, 1804. Cf. BÜHLER, Jill, *Vor dem Lustmord. Sexualisierte Gewalt in Literatur und Forensik um 1800*, Wiesbaden, Metzler, 2018, p. 102.

648 BÜHLER, Jill, *op. cit.*, p. 102-103.

649 SCHÖNBECK, « Tolle Hunde », *op. cit.*, p. 372.

650 *Ibid.*

651 KLEIST, Heinrich von, *Die Familie Schrockenstein* [1803], dans : *Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. 1, p. 49-152.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

Berliner Abendblätter des 9 octobre et 5 novembre 1810⁶⁵², et un dernier dans l'anecdote « Mutterliebe », également publiée dans un numéro du *Berliner Abendblätter* (9 janvier 1811)⁶⁵³. Dans cette anecdote, des enfants en train de jouer sont attaqués par un gros chien enragé qui dévore dans un bain de sang le plus jeune des enfants. Lorsque la mère accourt, le chien la mord et commence à la déchiqueter, mais elle l'étrangle et meurt quelque temps plus tard de la rage. Les chiens enragés apparaissent donc dans la littérature de 1800 et s'opposent aux fidèles chiens de chasse. D'une part, le chien est l'animal le plus intrinsèquement lié à la chasse en tant que pratique culturelle humaine, et d'autre part il est au centre du discours sur la rage émergeant vers 1800.

Dans ce chapitre, nous avons analysé le discours sur la chasse du « moment 1800 », qui est très présent dans le paysage culturel et politique, et qui est intrinsèquement lié à une certaine conception de l'animal et de l'animalité. À l'époque, chasse et politique sont indissociables et ce loisir apparaît comme un moyen pour la noblesse d'asseoir et de justifier son hégémonie. C'est surtout la chasse à courre, en tant que pratique hautement ritualisée, qui s'avère être un véritable spectacle servant à mettre en scène une aristocratie soucieuse de rester au centre du pouvoir politique, au sein d'une Prusse dont l'autorité est de plus en plus mise à mal. La chasse est également un motif littéraire témoignant qu'il existe souvent une équivalence entre l'acte sexuel et l'acte de dévoration. On observe également que le tournant 1800 est marqué par une littérisation de la chasse : les scènes de chasse traditionnelle, les récits d'accidents de chasse, mais aussi l'animalisation de l'être humain en tant que proie ou prédateur sont de plus en plus courants dans la littérature. La chasse et la rage apparaissent comme des thèmes récurrents, empreints d'une certaine ambiguïté. Ces deux motifs ont le point commun de souligner le rôle particulier que jouent le chien dans le bestiaire du « moment 1800 », et plus spécifiquement la morsure de cet animal. L'étude du discours sur la chasse autour de 1800 nous a donc permis de constater que l'intérêt pour la chasse se traduit de différentes manières dans la littérature germanophone, de voir quelle construction culturelle existe autour de cette pratique à l'époque et de comprendre quelle(s) conception(s) de l'animal et de l'animalité elle véhicule.

652 KLEIST, Heinrich von, « Polizeilichen-Tagesmittheilungen », dans : KLEIST, Heinrich von (dir.), *Berliner Abendblätter. 8tes Blatt. Den 9ten Oktober 1810*, vol. 8, Berlin, Hitzig, 1810 ; KLEIST, Heinrich von, « Polizeilichen-Tagesmittheilungen », dans : KLEIST, Heinrich von (dir.), *Berliner Abendblätter. 31tes Blatt. Den 5ten November 1810*, vol. 31, Berlin, Hitzig, 1810.

653 KLEIST, Heinrich von, « Mutterliebe », dans : *Sämliche Werke, op. cit.*, vol. 2, p. 277.

Chapitre 4 : Animal et chasse au tournant 1800

Dans cette première partie, nous avons étudié du point de vue des études animales quatre discours anthropologiques qui sont des thématiques clés du « moment 1800 » concernant l'animal et l'animalité : le sujet, l'Amazone, le cannibale et la chasse. Chacun de ces discours se nourrit d'éléments qui permettent d'alimenter et de saisir ce qu'on comprend à l'époque par l'animal et l'animalité, mais aussi de comprendre comment se redéfinit la frontière entre être humain et animal. L'analyse de ces discours anthropologiques nous a permis de brosser un tableau général que nous allons maintenant illustrer avec un cas concret issu du théâtre : la tragédie *Penthesilée* de Heinrich von Kleist, symptomatique du « moment 1800 ».



Illustration 9: Die par force Jagd des Hirschen, Augsburg, Johann Elias Ridinger, vers 1756.



Illustration 10: Hirschjagd, Jäger zu Pferd mit Pistolen, Musée de la chasse et de la pêche, Munich.

Deuxième partie :

Études animales et approche du texte de théâtre : analyse de *Penthésilée*

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans *Penthésilée*

Dans cette deuxième partie, nous étudierons comment la tragédie *Penthésilée* de Heinrich von Kleist, emblématique du « moment 1800 », s'intègre dans les discours anthropologiques de son époque par rapport à la question de l'animal et de l'animalité, à travers les processus de mythologisation, de métaphorisation et d'hybridation. Il s'agira de donner une illustration concrète de la manière dont les discours anthropologiques analysés dans la première partie transparaissent dans une œuvre précise. Si d'un côté, la pièce reprend de très nombreux éléments de ces discours anthropologiques, d'un autre côté, elle se construit en opposition par rapport à eux et véhicule une conception de l'animal et de l'animalité qui lui est propre. Ainsi cette deuxième partie sera-t-elle l'occasion de voir dans quelle mesure les études animales permettent une nouvelle approche des écritures dramatiques.

Dans ce chapitre, nous allons examiner en quoi la tragédie *Penthésilée* reflète le bestiaire caractéristique du « moment 1800 », notamment à travers la présence d'une faune mythique composée en grande partie de nombreux hybrides mythologiques, emblématiques de la réception de l'Antiquité à cette époque. Nous verrons que la remise en question de la frontière entre être humain et animal passe par l'animalisation des personnages humains pour souligner leur sauvagerie, et que les images animales permettent de mettre en évidence le paradoxe que constitue l'Amazone. Si Kleist reprend une large partie de ce bestiaire codifié, nous verrons également dans quelle mesure il lui réserve un traitement particulier, ce qui révèle une conception de l'animal et de l'animalité propre à *Penthésilée*.

5.1. Animaux et nature dans *Penthésilée* : une imagerie hétérogène

Dans *Penthésilée*, le lien entre l'Amazone et les éléments naturels est frappant et repose sur l'union de deux champs lexicaux, celui de la nature et celui de l'animal, qui font partie d'une même constellation d'images. Ces champs lexicaux permettent de dépeindre le paradoxe que représente l'Amazone, perçue comme une sombre créature de la mythologie par les Grecs dans la pièce, mais aussi l'environnement dans lequel elle évolue. Dans la tragédie de Kleist, comme dans les écrits antiques, l'apparence physique de Penthésilée et sa beauté paradoxale sont mises en avant : le corps de la reine fascine tout autant qu'il terrifie. Si Penthésilée apparaît comme une figure paradoxale, c'est parce qu'il y a un décalage entre son innocence apparente et sa violence. La beauté de Penthésilée fait en effet référence à une certaine candeur enfantine, par la finesse de ses mains, la rougeur de ses joues, ou encore ses attributs de jeune fille. Mais elle est, de toute évidence, un personnage dangereux : sa beauté est toujours liée à sa force destructrice et elle est souvent comparée à une puissance de la nature. « Sa puissance a la qualité d'une force de la nature⁶⁵⁴ », écrit David Deißner à propos de la Penthésilée de Kleist, et nous allons montrer en quoi ce fait constitue un enjeu pour la notion d'animalité dans la pièce. Tout d'abord, la reine des Amazones est souvent comparée aux éléments naturels : le feu, l'eau, l'air et la terre interviennent sans cesse dans les descriptions qu'en font les autres personnages. Ce qui est paradoxal, c'est que ce type de comparaisons se rapporte normalement à quelque chose de positif et laudatif, comme c'est le cas chez les auteurs romantiques par exemple : la présence des cinq éléments naturels rappelle traditionnellement que le personnage est en harmonie avec son environnement et la nature qui l'entoure. Mais dans *Penthésilée*, l'image de la nature est terrifiante car extrêmement violente et démesurée. Dès la première scène, Ulysse constate la force terrible des Amazones dont celle de Penthésilée en particulier. Ce n'est pas un hasard si le premier élément que l'on apprend à son sujet est qu'elle vient des « forêts de Scythie⁶⁵⁵ », origine à laquelle Benjamin Hederich se réfère⁶⁵⁶. Elle est dès le départ caractérisée par un élément naturel, la terre. Les

654 DEISSNER, David Markus, *Moral und Motivation im Werk Heinrich von Kleists*, Tübingen, Niemeyer, 2009, p. 189. Citation originale : « Ihre Kraft hat die Qualität einer Naturgewalt ».

655 *Penthésilée*, p. 494. Citation originale : « in den skyth'schen Wäldern », v. 17.

656 Doris Claudia Borelbach atteste que le dictionnaire mythologique de Hederich a été une source pour Kleist. Cf. BORELBACH, Doris Claudia, *Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen*, Wurtzbourg,

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Grecs ont peur de cette force de la nature et fuient même devant elle, « comme la paille dans le vent⁶⁵⁷ », d'après les mots de Prothoé. Penthésilée se compare elle-même au vent, à une « bourrasque rouge feu », les Amazones étant les « fiancées du vent⁶⁵⁸ ». Elle a d'autre part des « joues enflammées⁶⁵⁹ » et « s'enflamme⁶⁶⁰ » même dans une didascalie. De même, elle est souvent comparée à l'eau et au torrent. Penthésilée est donc comparée à tous les éléments naturels, ce qui lui confère une force dangereuse et effrayante, car hors de contrôle et démesurée. « Les Grecs ne peuvent nier l'étrange nécessité de ces événements incompréhensibles. Ce n'est pas directement que l'auteur présente cette idée, mais grâce à des images et des métaphores du domaine des forces naturelles⁶⁶¹ », écrit Ingrid Strohschneider-Kohrs. Les comparaisons et métaphores de la nature servent donc à mettre l'accent sur la force de l'Amazone et sa violence. Elle est dépeinte comme sauvage et incontrôlable.

L'image du torrent, très présente dans toute la pièce, est toujours liée aux sentiments et souligne la force indomptable de l'Amazone. C'est également un élément qui souligne l'inversion des sexes dans la pièce : le torrent possède traditionnellement une connotation masculine, alors qu'ici il ne se réfère qu'à l'univers exclusivement féminin des Amazones⁶⁶². L'armée des Amazones est elle-même comparée à un fleuve qui trace son chemin dans les montagnes. Le torrent devient donc le mouvement caractéristique de l'Amazone, celui qui la définit par ce qu'il a d'indomptable et d'incoercible. Il évoque également une ligne serpentine. L'image du fleuve souligne l'imprévisibilité dangereuse que les Grecs voient en Penthésilée, qui apparaît alors comme une force aveugle et destructrice. David Deißner a montré que l'image du fleuve ou du torrent est ambivalente car elle fait référence à deux éléments différents : d'une part, le mouvement incoercible et imprévisible de l'armée, et d'autre part le flot de sentiments que Penthésilée ressent pour Achille, ce qui souligne l'ambivalence de sa passion, très proche de la destruction par bien des aspects. C'est ce que David Deißner appelle le « flot de sentiments » (« *Empfindungsstrom*⁶⁶³ ») : Penthésilée

Königshausen & Neumann, 1998, p. 53.

657 *Penthésilée*, p. 525. Citation originale : « wie Spreu vor Winden », v. 726.

658 *Ibid.*, p. 596. Citation originale : « « Und wie die feuerrote Windsbraut brechen / Wir plötzlich in den Wald der Männer ein », v. 2069-2070.

659 *Ibid.*, p. 499. Citation originale : « entflammte Wangen », v. 181.

660 *Ibid.*, p. 612. Citation originale : « glühend », v. 2392.

661 STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid, *Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrich von Kleists*, Marburg, Lahn, 1951, p. 121. Citation originale : « Die Griechen können dem rätselvollen Geschehen eine eigenartige Notwendigkeit nicht absprechen. Der Dichter vermittelt diese Überzeugung nicht direkt, sondern in Bildern und Metaphern aus dem Bereich elementarer Naturgewalten ».

662 DEISSNER, David Markus, *op. cit.*, p. 189.

663 *Ibid.*, p. 190.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

connaît en elle un torrent de sentiments qu'elle est incapable de contrôler, ce qui la rend d'autant plus dangereuse. Cette image du flot intérieur se manifeste comme un écho à la perte de contrôle de l'Amazone. Dans la scène 14, l'image du torrent est employée lorsque Penthésilée croit avoir capturé Achille et perd toute conscience et tout sens de la réalité :

O laisse-moi, Prothoé ! O laisse mon cœur
Un instant plonger dans ce torrent de joie
Comme un enfant barbouillé⁶⁶⁴.

Ce processus intérieur apparaît même physiquement dans la scène 9 : Penthésilée veut plonger dans un vrai fleuve, comme le montre la didascalie « Elle veut se jeter dans la rivière⁶⁶⁵ ». L'image du fleuve reprend donc un grand nombre de thématiques présentes dans toute la pièce : l'inversion des sexes, l'ambivalence de la passion, véritable torrent intérieur qui fait perdre la raison, et la force quasiment surnaturelle de l'Amazone, mais aussi son caractère incontrôlable et indomptable.

Mais Penthésilée n'est pas la seule à posséder cette force : les autres Amazones sont elles aussi comparées aux éléments naturels. L'armée « déferle comme un torrent⁶⁶⁶ », et Penthésilée compare les autres Amazones au vent : elles sont « libres comme le vent dans les plaines⁶⁶⁷ ». David Deißner a montré quel rôle joue le fait que ces comparaisons s'étendent aux autres Amazones. Les Grecs et les Troyens ont peur de celles-ci sur le champ de bataille, parce qu'elles font sauter tous les principes auxquels ils sont habitués, en attaquant leurs adversaires avec la vitesse de l'éclair et la force du tonnerre. La rapidité et la démesure sont les caractéristiques essentielles des Amazones, et c'est précisément ce qui en fait une armée dangereuse. Le vent, la tempête, le torrent évoquent une force inarrêtable qui emporte tout sur son passage et qui ne laisse aucune fuite possible. Penthésilée ne diffère donc pas des autres Amazones dans la mesure où elles sont toutes concernées par cette force qui en devient presque surnaturelle, tant les références aux éléments naturels accentuent cette impression de démesure⁶⁶⁸. La métaphore de la nature sert donc à mettre en évidence le caractère démesuré de la force de l'Amazone, mais révèle également ses tourments intérieurs et sa relation aux autres Amazones. Sa force terrible est liée à l'aspect indomptable et surnaturel de sa violence,

664 *Penthésilée*, p. 577. Citation originale : « O lass mich, Prothoe ! O lass dies Herz / Zwei Augenblick in diesem Strom der Lust, / Wie ein besudelt Kind, sich untertauchen », v. 1674-1676.

665 *Ibid.*, p. 559. Citation originale : « Sie will in den Fluss sinken », v. 1388.

666 *Ibid.*, p. 527. Citation originale : « reißend wie ein Strom dahinschoss », v. 756.

667 *Ibid.*, p. 591. Citation originale : « Frei, wie der Wind auf offnem Blachfeld, sind / die Frau », v. 1954-1955.

668 DEISSNER, David Markus, *op. cit.*, p. 190.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

mais aussi, comme nous allons le voir, à ses multiples comparaisons avec les animaux. Les éléments naturels évoqués sont alors à comprendre comme l'environnement dans lequel l'animale Amazone évolue.

Le personnage de Penthésilée révèle une ambivalence entre animal et être humain. Au fil de la pièce, les frontières entre la nature humaine et la nature animale s'estompent de plus en plus, et aux yeux des Amazones, l'héroïne finit par ressembler à une « chienne⁶⁶⁹ », « la lèvre recouverte d'écume⁶⁷⁰ », qui chasse Achille, le déchire et le dévore. Si la scène de la dévoration concentre les aspects essentiels du recours aux images d'animaux dans cette pièce, ils sont convoqués bien avant, le plus souvent en association avec des métaphores de la nature. En effet, outre ses caractéristiques de force naturelle indomptable, la tribu des Amazones est dès le début – surtout du point de vue extérieur des Grecs – liée à des métaphores animales qui expriment clairement la barbarie et la sauvagerie de ces femmes guerrières. Non seulement elles sont « couvertes de peaux de serpent⁶⁷¹ », manière de décrire leurs armures, mais elles apparaissent aussi aux yeux des hommes principalement comme une masse indéfinissable, comme des « sauterelles⁶⁷² » ou un « essaim d'Amazones victorieuses⁶⁷³ » qui « grouillent⁶⁷⁴ » autour de leur reine comme des abeilles. Les comparaisons et métaphores animales participent à renforcer le caractère indomptable et sauvage de la reine et de son armée. Dès la première scène de la pièce, les animaux sont donc en lien aux forces de la nature. Par exemple, des mots comme « Centauresse⁶⁷⁵ » ou « louve⁶⁷⁶ » sont associés aux images de bourrasques et de torrents. Le champ de bataille est encerclé par les forêts et les montagnes où se cachent les Amazones. La forêt d'ormes apparaît alors comme le lieu où s'exprime la déraison d'Achille tombé sous le charme de Penthésilée :

Mais lui [le chasseur Penthésilée], les crocs dans la nuque de la bête superbe
Danse à ses côtés par monts et par vaux
Loin dans la nuit des forêts : tel il est,

669 *Penthésilée*, p. 623. Citation originale : « Hündin », v. 2553.

670 *Ibid.*, p. 624. Citation originale : « Mit schaubedeckter Lipp », v. 2568.

671 Traduction personnelle. Citation originale : « bedeckt mit Schlangenhäuten », v. 18.

672 *Ibid.*, p. 518. Citation originale : « Heuschrecken », v. 544.

673 Traduction personnelle. Citation originale : « Schwarm / Siegreicher Amazonen », v. 279-280.

674 Traduction personnelle. Citation originale : « [u]mwimmeln », v. 293

675 *Ibid.*, p. 497. Citation originale : « Kentaurin », v. 118.

676 *Ibid.*, p. 499. Citation originale : « Wölfin », v. 163.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Le fou furieux depuis que dans les bois de la guerre

Ce gibier d'une espèce si rare s'est montré⁶⁷⁷.

Le champ lexical de l'animal et celui de la nature semblent ne former qu'une seule et même constellation d'images, puisque le second sert à décrire l'environnement des Amazones qui sont animalisées.

D'après Anthony Stephens, cette constellation d'images, par son hétérogénéité, sert à montrer l'incapacité des personnages à parler et à souligner l'insuffisance de leurs capacités d'expression : ils se heurtent aux limites du langage car il s'agit de quelque chose d'incommensurable⁶⁷⁸. La première réplique d'Ulysse dans la première scène introduit la comparaison des armées des Grecs et des Amazones avec des « loups furieux⁶⁷⁹ », soulignant ainsi la symétrie des comportements des deux camps au combat avec les éléments naturels, les « coups de tonnerre⁶⁸⁰ ». Cette association d'images met en évidence que la férocité inhumaine de la bataille est de leur point de vue impossible à exprimer sans recourir aux métaphores naturelles et animales. Si le loup est un animal qui intervient souvent dans le contexte martial⁶⁸¹, on trouve dans la pièce au contraire des représentations animales présentes dans l'inconscient collectif occidental⁶⁸² qui ne vont pas du tout ensemble et qui sont même contradictoires. C'est le cas à la scène 2, dans un échange entre le Capitaine et Antiloque :

Le Capitaine. [...] Les cris angoissés des femmes percent l'air :

Elle précipite soudain cavale et cavalière,

Parmi les pierres qui se détachent avec fracas,

Comme si elle chutait dans l'Orcus,

Jusqu'au pied de la paroi rocheuse,

677 *Ibid.*, p. 501. Citation originale : « Jedoch verbissen in des Prachtthiers Nacken, / Tanzt sie durch Berge neben ihm, und Ströme / Fern in des Waldes Nacht hinein : so er, / Der Rasende, sei in der Forst des Krieges / Dies Wild sich von so seltner Art, ihm zeigte », v. 216-220.

678 STEPHENS, Anthony, *op. cit.*, p. 253-254 : « Solche Tierbilder legen bei Kleist häufig eine momentane Unzulänglichkeit des Auffassungsvermögens und auch der Ausdrucksfähigkeit seiner Figuren nahe. [...] Der Tiervergleich steht also hier in einer bildhaften Konstellation, die durch ihre Heterogenität letztlich die Unfähigkeit des Sprechenden bezeugt, dem Inkommensurabken [...] gerecht zu werden ».

679 Traduction personnelle. Citation originale : « wie zwei erboste Wölfe », v. 5.

680 *Penthésilée*, p. 493. Citation originale : « Mit Donnerkeilen », v. 9.

681 Voir par exemple : KLING, Alexander, *Unter Wölfen. Geschichten der Zivilisation und der Souveränität vom 30-jährigen Krieg bis zur Französischen Revolution*, Fribourg, Rombach, 2019.

682 L'inconscient collectif est une notion développée par le psychanalyste Carl Gustav Jung. Pour ce dernier, on retrouve tout un bagage commun imaginaire, mythique et poétique dans les différentes cultures humaines, à travers le temps et l'espace (l'inconscient collectif), bien que présenté sous des formes différentes (les archétypes). Ces concepts sont des outils intéressants pour les études animales, étant donné la place que les animaux occupent dans les représentations imaginaires. JUNG, Carl Gustav, *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zurich, Rascher, 1943.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans *Penthésilée*

Et ne se rompt pas le cou mais n'apprend rien non plus,

Se relève et repart à l'assaut de l'escalade.

Antiloque. Voyez la hyène, aveuglée de fureur⁶⁸³ !

Dans cet extrait, les images de la nature et celles de l'animal sont enchevêtrées. De plus, l'image de la hyène n'est pas en accord avec celle d'un humain dans un ouragan, et casse ainsi les conventions et les codes des métaphores littéraires. On a en effet du mal à s'imaginer un carnassier « aveuglé de fureur ». Il y a donc une dissonance dans l'image de l'animal qui renvoie à l'incapacité du personnage qui parle à trouver des mots adéquats pour décrire son environnement et l'Amazone. La hyène est en outre un animal souvent mobilisé dans le discours politique vers 1800, notamment par Schiller pour parler des femmes révolutionnaires. Il est probable que la dissonance repose dans ce cas en partie sur le fait que Kleist reprend un animal et le sort du contexte dans lequel on l'attend à son époque. Anthony Stephens souligne que dans la première version, Kleist n'avait prévu de n'écrire que « *die Wütende* »⁶⁸⁴. Cet exemple montre que l'une des grandes différences entre la version manuscrite de *Penthésilée* et la version publiée est justement le nombre d'animaux, qui n'ont été intégrés que dans la version plus tardive : il est donc typique du remaniement du texte par Kleist⁶⁸⁵. Nous constatons que Kleist, dans son imagerie hétérogène d'animaux et d'éléments naturels, reprend donc seulement en partie un bestiaire codifié, et joue avec les attentes des lecteurs et spectateurs de son époque.

Dans *Penthésilée*, la remise en question de la frontière entre être humain et animal passe par l'animalisation des personnages humains pour souligner leur sauvagerie. Les métaphores animales et celles de la nature sont étroitement liées, puisqu'elles ne forment qu'une seule et même constellation d'images. Parfois contradictoires, ces images ont pour fonction de souligner non seulement la violence des Amazones, mais aussi les limites de la parole chez les personnages, incapables de trouver les mots adéquats pour décrire ces guerrières, qu'ils n'arrivent pas à appréhender. Kleist reprend des animaux sauvages, la hyène

683 *Penthésilée*, p. 505. Citation originale : Der Hautpmann. [...] Der Weiber Angstgeschrei durchkreischt die Luft : / Stürzt sie urplötzlich, Roß und Reuterin, / Von los sich lösendem Gestein umprasselt, / Als ob sie in den Orkus führe, schmetternd / Bis an des Felsens tiefsten Fug zurück, / Und bricht den Hals sich nicht und lernt auch nichts : / Sie rafft sich bloß zu neuem Klimmen auf. / Antilochus. Seht die Hyäne, die blindwütende, v. 324-331.

684 STEPHENS, Anthony, *op. cit.*, p. 253.

685 Les deux versions se trouvent dans l'édition suivante, qui permet de les comparer : KLEIST, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, BARTH, Ilse-Marie *et al.* (dir.), Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

et le loup, qui sont codifiés autour de 1800 : tandis que certains animaux correspondent à leur fonction attendue, comme le loup, d'autres s'en écartent, comme la hyène, ce qui souligne le traitement spécifique de la question de l'animal par le dramaturge. Une autre caractéristique du traitement que réserve Kleist à cette question est l'hybridité de la reine des Amazones, qui repose sur de très nombreuses images mythologiques, qui connaissent une large réception dans le cadre du « moment 1800 ».

5.2. L'hybridité mythologique de Penthésilée

5.2.1. Les figures monstrueuses de la mythologie

James Hillman⁶⁸⁶ a écrit que redécouvrir la Grèce permet de « redécouvrir les archétypes de [son] esprit et de [sa] culture⁶⁸⁷ », ce qui semble se vérifier avec les figures monstrueuses et hybrides des mythes et légendes ; les monstres de la Grèce antique ont laissé des empreintes profondes dans l'imaginaire européen, contribuant à ce que leur réactualisation s'opère fréquemment en filigrane des créations ultérieures. Jean-William Cally a montré en quoi le centaure, le sphinx, le minotaure, entre autres, apparaissent comme des exemples de cette survivance imaginaire⁶⁸⁸. Cette réactualisation est particulièrement marquée en Allemagne autour 1800, du fait d'une très large réception de l'Antiquité et de nombreuses réécritures de mythes⁶⁸⁹. Chez Kleist, une telle utilisation de ces images de la nature et des animaux, mais aussi de créatures mythologiques appartenant au monde des monstres, comme le sphinx, le centaure ou Mégère, renvoie au caractère extraordinaire – au sens étymologique du terme – de l'Amazone, et contribuent à mettre l'accent sur le fossé qui existe entre cette dernière et la norme des Grecs⁶⁹⁰. Seule Penthésilée est comparée à ces images hybrides, mi-

686 James Hillman est un analyste jungien américain. Il est le fondateur du courant de psychologie intitulé « psychologie archétypale ».

687 HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, Paris, Imago, 1972, p. 13.

688 Jean-William Cally a écrit une thèse de doctorat en littérature française et comparée sur la bête dans la littérature fantastique. CALLY, Jean William, *La Bête dans la littérature fantastique*, thèse de doctorat, Université de La Réunion, 2007.

689 Sur la réception des mythes par Kleist, voir : PFEIFFER, Joachim, « Mythos und Mythoskritik bei Heinrich von Kleist », dans : BLAMBERGER, Günter, DOERING, Sabine, MÜLLER-SALGET, Klaus (dir.), *Kleist-Jahrbuch 2000*, Stuttgart, Metzler, 2000, p. 236-241 ; BORELBACH, Doris Claudia, *op. cit.*

690 ANGRESS, Ruth, « Kleist's Nation of Amazons », dans : COCALIS, Susan L., GOODMAN, Kay (dir.), *Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature*, Stuttgart, Heinz, 1982, p. 99-134.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

humaines, mi-animales. Ce n'est pas le cas des autres Amazones. En tant que créature hybride, Penthésilée incarne donc l'irrationalité que la raison des Grecs ne peut appréhender. La reine des Amazones devient une créature sombre de la mythologie, et sa déraison est décrite comme provenant des forces naturelles et animales. Jean-William Cally a proposé une typologie des figures hybrides, et a montré qu'il existe des hybrides humains originels et des humains non hybrides issus d'une métamorphose (comme les loups garous par exemple)⁶⁹¹. Pour Penthésilée, on voit bien que les catégories sont floues et qu'elle semble située entre deux versants de l'animalité, à savoir celui de la bête du dehors, puisque le centaure et le sphinx sont nés ainsi, et celui de la bête du dedans, puisque ces figures mythologiques servent à exprimer ce qu'il y a de non-humain chez la reine des Amazones.

Le premier hybride mythologique avec lequel Penthésilée est comparée est le centaure, une créature mi-homme, mi-cheval⁶⁹². Dans *Penthésilée*, le terme « Centauresse » apparaît deux fois, alors qu'on ne trouve pas une seule occurrence de « centaure » au masculin. D'emblée, c'est ainsi l'hybridité, mais aussi la féminité de Penthésilée qui est mise en avant. Les centaures mythiques ont pourtant toujours été masculins : Penthésilée, en s'appropriant une représentation masculine, devient bestiale pour les Grecs. L'image du centaure est un condensé des contradictions que la reine des Amazones représente pour les Grecs : elle est à la fois masculine et féminine, humaine et animale. Les frontières entre féminité et masculinité, mais aussi entre humanité et animalité sont gommées, ce qui introduit le chaos dans le camp des Grecs. Benjamin Hederich, dans son *Gründliches mythologisches Lexikon*, mentionne lui aussi ces « *Centaurinnen*⁶⁹³ » ; la féminisation du nom n'est donc pas une spécificité kleistienne, et il est fort probable, étant donné que le dictionnaire de Hederich constitue la principale source du dramaturge pour tout ce qui concerne la mythologie, qu'il s'en soit inspiré. Dès la première scène, Ulysse raconte de cette manière l'arrivée de Penthésilée sur le champ de bataille :

Mais avant même que le messager pressenti
Ait pu secouer la poussière de sa cuirasse,
La Centauresse se jette, bride abattue,
Sur eux et sur nous, Grecs et Troyens,

691 CALLY, Jean-William, *op. cit.*

692 La figure du centaure est très présente dans toute la pièce et est l'objet d'un approfondissement dans le sous-chapitre suivant.

693 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, p. 658. Article « Centauri ».

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Et dans le flot furieux d'un torrent

Broie les uns et les autres⁶⁹⁴.

L'Amazone est dès le début de la pièce caractérisée par son hybridité en tant que Centauresse. Ici, cette image de figure hybride de la mythologie sert à souligner le lien entre la folie de Penthésilée et sa rapidité. Ainsi, nous remarquons que très souvent, les images mythologiques sont associées à des adjectifs ou des verbes – ici, « *stürzen* » – qui mettent en évidence la rapidité et le caractère insaisissable de l'Amazone. La seconde occurrence de « *Kentaurin* » se trouve à la scène 4 :

Diomède. [...] Et qui même, en dehors de toi, peut dire

Qu'il a seulement vu la Centauresse ?

[...] Elle ne quitte pas l'arrière-garde⁶⁹⁵.

Cette « arrière-garde » représente en fait le monde qui ne peut être appréhendé par la pensée grecque. La sphère de Penthésilée est littéralement invisible pour les guerriers grecs, qui sont très anxieux à son égard, puisqu'ils ne peuvent la comprendre.

La deuxième figure mythologique avec laquelle Penthésilée est comparée est Mégère. Il s'agit de l'une des Furies⁶⁹⁶, nom latin donné aux déesses de la vengeance dans la mythologie grecque, aussi appelées les Euménides, c'est-à-dire les Bienveillantes, de manière à s'attirer leurs bonnes grâces en les flattant. Euripide a été le premier auteur à préciser qu'elles étaient trois. Des écrivains postérieurs les nomment Alecto (l'Implacable), Tisiphone (la Vengeresse du meurtre) et Mégère (la Jalouse). On les représente ailées, coiffées de serpents et armées de fouets ou de torches. Elles punissent impitoyablement tous les crimes contre les lois de la société humaine : elles tourmentent sans répit leur victime, qu'elles frappent souvent de folie. C'est une figure qui est traditionnellement réactualisée dans le théâtre classique, notamment en France⁶⁹⁷, et qui est étudiée en Allemagne vers 1800 dans son rapport au théâtre antique, par Böttiger par exemple⁶⁹⁸. Dans *Penthésilée*, le capitaine s'exclame à la scène 3 « Mégère en

694 *Penthésilée*, p. 497. Citation originale : « Doch eh der Bote, den sie senden wollen, / Den Staub noch von der Rüstung abgeschüttelt, / Stürzt die Kentaurin, mit verhängtem Zügel, / Auf sie und uns schon, Griech' und Trojer, ein, / Mit eines Waldstroms wütendem Erguss / Die Einen, wie die Andern, niederbrausend », v. 116-121.

695 *Ibid.*, p. 518. Citation originale : « Diomedes. [...] Ist einer, außer dir, der sagen kann, / Er hab auch die Kentaurin nur gesehn ? / [...] Sie rückt nicht aus dem Hintergrund hervor », v. 547-552.

696 La figure de la furie sera analysée plus en détail dans une autre sous-partie. Ici, nous traitons l'exemple de Mégère en tant que furie particulière, puisqu'elle est un être hybride explicitement nommé.

697 GROSPELLIN, Jean-Philippe, « Furies de théâtre. Mythologie et dramaturgie des fureurs dans la tragédie classique. », dans : *Littératures classiques*, vol. 1, n° 1, 2002, p. 261-281.

698 Cf. chapitre 2.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

furie⁶⁹⁹ ! » pendant le récit que le Myrmidon fait du combat manqué entre Achille et Penthésilée. Ici, c'est l'adjectif « *rasend* » qui est utilisé pour souligner le lien entre la rapidité et la folie de la reine des Amazones. La seconde occurrence du terme « Mégère » se trouve à la scène 4, lorsqu'Ulysse dit :

Car elle est une abomination et je hais à mort
Cette [Mégère] vagabonde qui, sur ce champ de bataille,
Perturbe nos exploits et j'aimerais,
Je te l'avoue, voir la trace de ton talon
Sur sa joue de rose florissante⁷⁰⁰.

Il est intéressant de remarquer qu'ici, le terme Mégère est associé au verbe « (*herum*)*schweifen* », qui renvoie étymologiquement à un mouvement d'oscillation, rappelant celui du serpent. Or, le serpent, animal connoté très négativement dans l'imaginaire collectif occidental, est l'animal lié à Mégère, puisqu'elle est coiffée de serpents. Si l'image de la furie permet de souligner la « fureur » de Penthésilée, Ulysse a également recours à cette métaphore car il est incapable d'exprimer avec d'autres mots la manière dont se déplace Penthésilée et les mouvements de son corps.

La dernière figure hybride avec laquelle Penthésilée est comparée est le sphinx. Le sphinx grec a « tête et poitrine de femme, ailes d'oiseau, et corps et pieds de lion. D'autres lui attribuent corps de chien et queue de serpent⁷⁰¹ ». Avant tout, le sphinx, présent dans le mythe d'Œdipe, est le monstre énigmatique par excellence : il est celui qui pose à l'être humain des énigmes, des questions pouvant se révéler fatales en cas de mauvaise réponse. Jean-William Cally analyse ainsi la figure du sphinx :

Il va sans dire que le rôle du sphinx, en cela, s'avère très symbolique du mystère que produit le monstre pour notre humanité. De lui-même, de par sa fragmentation corporelle ostensible nous ramenant à notre propre vacillement identitaire entre animalité et humanité, l'être monstrueux anéantit nos convictions, notre logique

699 *Penthésilée*, p. 509. Citation originale : « Die rasende Megär' ! », v. 393.

700 *Ibid.*, p. 517. C'est le terme « furie » qui apparaît dans la traduction de Ruth Orthmann et Éloi Recoing. Citation originale : « Denn mir ein Greu'l auch, in den Tod verhasst, / Schweift die Megäre, unsre Taten störend, / Auf diesem Feld herum, und gern möcht' ich, / Gesteh ich dir, die Spur von deinem Fußtritt / Auf ihrer rosenblüthnen Wange sehn », v. 532-536.

701 BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita, *Manuel de zoologie fantastique*, trad. Gonzalo Estrada et Yves Péneau, Paris, Julliard, 1965, p. 84.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

du monde et tend à créer de l'inexpliqué, de l'énigmatique, à entraîner notre aporie intellectuelle⁷⁰².

L'énigme du monstre est forcément liée à celle de notre identité : le sphinx questionne notre humanité même, ce que montre aussi la réponse qu'Œdipe apporte à l'énigme, à savoir « l'homme »⁷⁰³. Jean-William Cally remarque que le sphinx est en outre la créature mythologique qui est intrinsèquement liée à l'angoisse, ce que révèle l'étude étymologique du nom « sphinx ». Il s'agit, en grec, d'un mot féminin qui provient de la racine *sphiggo*, qui signifie « j'étouffe, j'enserme ». Or, l'angoisse (venant du latin « *angustia* » : resserrement) est de même relative à une sensation d'enserrement, d'étouffement. D'autre part, cette étymologie révèle la féminité du sphinx. Ce n'est donc pas un hasard si Kleist choisit de mettre ce mot dans la bouche d'Antiloque dans la première scène :

Antiloque. [...] Qu'elle vous pourchasse et l'Atride en personne
Alors verra à la tête de son armée
À quoi cette sphinge énigmatique
Se résoudra sous les murs de Troie⁷⁰⁴.

Le refus des Amazones de s'allier aux Troyens ou aux Grecs laisse perplexes des personnages tels qu'Ulysse et ses hommes qui, avec leur logique binaire, ne comprennent pas ce que veulent ces femmes. Penthésilée est alors associée à un « sphinx énigmatique » : si Penthésilée n'était qu'exclusivement humaine, elle serait forcément soit amie, soit ennemie des Grecs. Le recours aux figures mythologiques en fait un être hybride, dont la part d'animalité, à l'origine de son absence de prise de position, est totalement incompréhensible et angoissante pour les Grecs.

Ces images mythologiques, qui contribuent à la réactualisation des images antiques autour de 1800, apparaissent donc comme des projections des Grecs sur l'Amazone, qui est incompréhensible pour eux. Dominés par leur raison, ils ne voient dans les Amazones que le rôle qu'elles peuvent jouer dans la guerre. Ils essaient d'ailleurs d'influencer Achille et de le

702 CALLY, Jean-William, *op. cit.*

703 Dans *Œdipe*, l'énigme du Sphinx est la suivante : « quel être, pourvu d'une seule voix, a d'abord quatre jambes le matin, puis deux jambes le midi, et trois jambes le soir ? ».

704 *Penthésilée*, p. 500. Citation originale : « Antilochus. [...] Verfolgt sie euch, so werd' er, der Atride, / Dann an des Heeres Spitze selber sehn, / Wozu sich diese räthselhafte Sphinx / Im Angesicht von Troja wird entscheiden », v. 205-208.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

raisonner, quand ils se rendent compte que celui-ci ne s'intéresse qu'au combat avec Penthésilée, car sans lui ils ne réussiraient jamais à conquérir Troie. Au tout début de la première scène, Ulysse pense que les Amazones vont se ranger de leur côté : « Et nous devons la croire notre amie, / Puisqu'elle se montre l'ennemie des Troyens⁷⁰⁵ ». Pourtant, si Penthésilée est l'ennemie des Troyens, elle n'est pas pour autant l'amie des Grecs, et c'est précisément ce que les Grecs n'arrivent pas à comprendre. À la déduction logique d'Ulysse, Antiloque répond : « C'est l'évidence, par le Styx ! Quoi d'autre⁷⁰⁶ ». C'est justement ce « quoi d'autre » qui n'entre pas dans la logique grecque, complètement dépassée par l'armée des Amazones. Maximilian Giuseppe Burkhart, spécialiste de Kleist, a montré que les Grecs cherchent à appliquer leur logique aux Amazones⁷⁰⁷. Cette logique est résumée dans ces vers :

Que je sache, seuls existe dans la nature
La force et ce qui lui résiste, rien d'autre.
Ce qui éteint le feu ne peut dissiper l'eau
En vapeur et réciproquement. Mais ici
Se montre un farouche ennemi des deux,
Devant lequel le feu ne sait pas
S'il doit ruisseler avec l'eau, ni l'eau
S'élever parmi les flammes vers le ciel⁷⁰⁸.

Ulysse se place ainsi dans la tradition de la logique aristotélicienne, qui ne peut bien sûr pas fonctionner ici, puisque les Amazones sont justement « quelque chose d'autre », ni ennemies des Troyens, ni amies des Grecs. La célèbre raison grecque se retrouve rabaissée au niveau d'une pensée étriquée, incapable de s'adapter aux nouveautés. Les Amazones incarnent l'irrationalité, ce que les Grecs ne peuvent pas comprendre. Pour eux, la seule violence possible et compréhensible est la guerre. L'Amazone est perçue par eux non comme une femme attirante et belle, mais comme une créature hybride et mythologique dominée par la déraison. Walter Müller-Seidel définit ainsi cette troisième catégorie chez Kleist : « Le tiers

705 *Ibid.*, p. 495. Citation originale : « Und uns die Freundin müssen wir sie glauben, / Da sie sich Teukrischen die Feindin zeigt », v. 54-55.

706 *Ibid.* Citation originale : « Was sonst, beim Styx ! Nichts anders gibt's », v. 56.

707 BURKHART, Maximilian Giuseppe, *Dekonstruktive Autopoiesis – Paradoxe Strukturen in Kleists Trauerspiel Penthesilea*, Francfort, Lang, 2000, p. 75.

708 *Penthesilée*, p. 497-498. Citation originale : « So viel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes. / Was Glut des Feuers löscht, löst Wasser siedend / Zu Kampfpf nicht auf und umgekehrt. Doch hier / Zeigt ein ergrimmtter Feind von beiden sich, / Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß, / Ob's mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser, / Ob's mit dem Feuer himmelan soll lecken », v. 125-132.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

est pour Kleist ce domaine qui échappe aux représentations dans lesquelles la thèse et l'antithèse, une chose et son contraire, peuvent s'appliquer⁷⁰⁹ ». Les comparaisons mythologiques, faisant de Penthésilée une créature mi-humaine, mi-animale, apparaissent alors souvent comme une tentative des Grecs de donner une explication rationnelle à Penthésilée telle qu'elle est, de la rendre accessible à leur raison. Les images et les noms que les Grecs empruntent au monde animal ou au monde mythologique des hybrides, relèvent justement du « quelque chose d'autre » (« *Drittes* »), qui pour les Grecs n'existe pas. Ces métaphores relèvent d'une « rhétorique de l'hybridation » (« *Rhetorik der Hybridisierung*⁷¹⁰ »), voire de la batardisation de l'Amazone, qui s'intègre dans les discours anthropologiques de l'époque : à la fois femme animal, elle représente cet « autre » opaque pour les Grecs, ce qui repose sur une association que l'on retrouve fréquemment dans la littérature du « moment 1800 ». L'« autre », qui est souvent sexualisé, est à la fois le « sauvage », le « barbare », la femme et l'animal. Si les figures hybrides mythologiques avec lesquelles Penthésilée est comparée sont au nombre de trois, la figure de la Centauresse est celle qui semble dominante.

5.2.2. Penthésilée, la Centauresse en fusion avec son cheval

Le Centauresse est la figure mythologique avec laquelle Penthésilée est le plus souvent comparée. C'est également celle qui semble le plus « coller à la peau » de la reine des Amazones, car cette image apparaît en dehors des occurrences de « *Kentaurin* ». Le centaure est souvent opposé aux Amazones, mais ces dernières sont un peuple de femmes à cheval et non une espèce⁷¹¹. C'est une créature qui a le haut du corps d'un humain et le bas du corps d'un cheval. Il est presque exclusivement masculin : il est en effet très difficile de trouver des exemples d'une version féminine. Le cas de la « Centauresse » permet, dans le cas de Penthésilée, de mettre en avant à la fois les attributs féminins de la reine des Amazones (sa

709 MÜLLER-SEIDEL, Walter, « Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik », dans : HINDERER, Walter, *Kleists Dramen*, Stuttgart, Reclam, p. 150. Citation originale : « Das Dritte ist für Kleist jener Bereich, der sich den Vorstellungen entzieht, in denen Satz und Gegensatz, Teil und Gegenteil, gelten ».

710 BRANDSTETTER, Gabrielle, « 'Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet'. Darstellung von Katharsis in Kleists Penthesilea », dans : MEHIGAN, Tim (dir.), *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester / New York, Camden House, 2000, p. 189.

711 GUIRARD DE CAMPROGER, Diane, « *Chevaux de papier* » : *Représentations de la figure équine en littérature française, de l'entre-deux guerres à l'époque contemporaine*, Thèse de doctorat, Université de Caen, 2022, p. 48.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

chevelure, son teint rose), mais aussi sa manière inhumainement rapide de se déplacer. Dans la littérature occidentale, le centaure apparaît comme un topos traditionnellement ambigu : il incarne aussi bien la barbarie rustique et l'emportement sexuel, tel le centaure Nessos⁷¹², sauvage et impulsif, qu'un modèle de pédagogie et d'érudition, tel le centaure Chiron. Ce dernier a été le maître d'Achille, à qui il a appris les arts de la musique, de la guerre et même la médecine⁷¹³. Le centaure est également présent dans le contexte de la chasse, mais aussi – et principalement – dans des scènes à caractère dionysiaque⁷¹⁴. En effet, son amour pour le vin et son caractère débauché font du centaure un compagnon parfait pour le dieu Dionysos⁷¹⁵. Il apparaît même comme son attribut⁷¹⁶. La centauresse, quant à elle, est une figure qui a été moins fréquemment exploitée. Dans la littérature, la première occurrence de la centauresse se trouve dans les *Métamorphoses* d'Ovide, lorsque l'auteur raconte l'histoire d'amour tragique entre le centaure Cyllaros et son épouse Hylonomé. Cependant, la source principale en ce qui concerne la figure de la centauresse est le *Zeuxis ou Antiochos* de Lucien de Samosate, rhéteur syrien du II^e siècle apr. J.- C. Les motifs du centaure et de la centauresse sont ensuite repris en tant que topos littéraire, en témoigne le nombre d'œuvres littéraires mettant en scène des centaures. En Allemagne, dans les années 1800, on remarque que des œuvres littéraires reprennent métaphoriquement l'image du centaure en se référant à la figure du cavalier en fusion avec sa monture, par exemple le poème « Chiron » de Hölderlin, écrit en 1801⁷¹⁷. La figure du centaure est donc particulière, en ce qu'elle ne fait pas uniquement référence au topos littéraire de la créature mythologique, mais aussi à celui du cheval et du cavalier en symbiose.

712 BRUNEL, Pierre, « Bestiaire mythique », dans : BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 223.

713 BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 64.

714 VANESSE, Sylvain, « Essai sur la transmission et l'évolution d'un motif iconographique antique : la Centauresse », dans : MORARD, Thomas (dir.), *Art&Fact*, vol. 33, Université de Liège, 2014, p. 101-114.

715 Le lien entre Penthésilée et le dionysiaque sera plus amplement développé dans le chapitre 7, dédié à la sexualité bestiale de l'Amazone.

716 PRESTON, Percy, *Metzler Lexikon antiker Bildmotive*, trad. Stela Bogutovac et Kai Brodersen, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2017, p. 222.

717 HÖLDERLIN, Friedrich, « Chiron » [1801], dans : LÜDERS, Detlev (dir.) *Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden*, vol. 1, Bad Homburg, Athenäum, p. 256.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Ce topos est repris par Kleist dans la « Fable sans morale » (« *Fabel ohne Moral*⁷¹⁸ ») publiée en 1808 dans le troisième numéro du *Phöbus*, la revue littéraire que Kleist a fondée avec Adam Müller. Cette fable aborde la question de la domestication et du dressage des chevaux, qui est très fréquemment abordée vers 1800. Jonas Teupert a montré que cette question se mêle au discours sur l'éducation très présent à l'époque, par exemple chez Kant, Rousseau et Schiller : « Dans ce contexte, la lecture des fables de Kleist conduit à l'observation critique que le dressage, la conduite et l'éducation vers 1800 avaient un effet disciplinaire similaire et concernaient donc aussi bien les animaux que les enfants⁷¹⁹ ». La fin du XVIII^e siècle et le tout début du XIX^e constituent une période marquée par la redécouverte des écrits de Xénophon, et notamment du traité *De l'équitation*, qui envisage l'équitation comme un art. Xénophon a été traduit en allemand plusieurs fois entre 1780 et 1825⁷²⁰. Il joue un rôle majeur dans le discours sur le dressage vers 1800, comme le montre la préface de la traduction de Friedrich Jacob, selon laquelle « (les leçons) de Xénophon sont encore valables même 2000 ans après⁷²¹ ». Dans la fable de Kleist, l'être humain imagine un état dans lequel il serait possible de monter le cheval sans l'avoir dressé, remettant ainsi en question l'utilisation de la force et de la contrainte dans l'équitation : dans un monde originel qui ne serait pas gâché par l'éducation, l'être humain et le cheval seraient aussi légers qu'un oiseau. Même si l'expression « *leicht, wie ein Vogel* » est ambiguë puisqu'on ne sait pas à quel mot ou groupe de mots renvoie la comparaison, on peut supposer qu'il est fort probable qu'il s'agisse de l'homme et du cheval, ce qui met l'accent sur la symbiose entre l'être humain et l'animal. Une référence à cette symbiose est également présente sur le frontispice du *Phöbus* (illustration 11) dans lequel a été publiée la fable, puisque Phébus guide son char tiré par quatre chevaux qui n'ont pour harnachement qu'une simple corde autour de l'encolure,

718 Voici le texte de la fable : « Die Fabel ohne Moral. Wenn ich dich nur hätte, sagte der Mensch zu einem Pferde, das mit Sattel und Gebiss vor ihm stand, und ihn nicht aufsitzen lassen wollte; wenn ich dich nur hätte, wie du zuerst, das unerzogene Kind der Natur, aus den Wäldern kamst ! Ich wollte dich schon führen, leicht, wie ein Vogel, dahin, über Berg und Tal, wie es mich gut dünkte; und dir und mir sollte dabei wohl sein. Aber da haben sie dir Künste gelehrt, Künste, von welchen ich, nackt, wie ich vor dir stehe, nichts weiß; und ich müsste zu dir in die Reitbahn hinein (wovor mich doch Gott bewahre) wenn wir uns verständigen wollten ». KLEIST, Heinrich von, « Fabel ohne Moral » [1808], dans : *Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. 2, p. 325.

719 TEUPERT, Jonas, *op.cit.* Citation originale : « Vor diesem Hintergrund führt die Lektüre der Kleist'schen Fabeln zur kritischen Einsicht, dass Dressur, Führung und Erziehung um 1800 in ähnlicher Weise disziplinierend wirken und so Tiere und Kinder gleichermaßen betreffen ».

720 WIDDRA, Klaus, « Einleitung », dans : XENOPHON, *Reitkunst*, trad. Klaus Widdra, Berlin, Akademie Verlag, 1965, p. 28. Citation originale : « auch jetzt noch, nach mehr als 2000 Jahren, als gültig betrachtet werden müssen ».

721 XENOPHON, *Buch über die Reitkunst übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Friedrich Jacobs*, Gotha, Perthes, 1825, p. 4.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans *Penthésilée*

incarnant ainsi le fantasme d'une communication immédiate entre le cheval et son cavalier, le cheval n'obéissant plus à son cavalier et ne faisant plus qu'un avec lui. Nous constatons que la Centauresse s'intègre dans une thématique qui semble chère à Kleist : la fusion avec le cheval semble fasciner le dramaturge, et elle apparaît comme une façon pour l'être humain de s'appropriier des qualités équines. La figure du centaure se superpose à la figure du cavalier, représentant l'idéal de la communion équestre.

Si la centauresse est une créature hybride imaginaire utilisée comme métaphore pour souligner certaines caractéristiques de la reine des Amazones, le cheval est, de son côté, un animal qui existe, un animal diégétique. Roland Borgards dit dans sa typologie des animaux dans la littérature que les animaux diégétiques sont des animaux qui ne sont « pas de simples signes, mais qui [...] apparaissent dans les textes littéraires comme des êtres vivants⁷²² ». Dans la littérature secondaire sur *Penthésilée*, le lien fusionnel entre la reine des Amazones et son cheval est parfois évoqué, comme c'est le cas par Konstanze Fladischer dans son article sur les images animales dans cette pièce⁷²³, mais, à notre connaissance, rien n'a jamais été écrit sur son cheval en particulier. Pourtant, dans *Penthésilée*, nombreux sont les mots dans l'original allemand pour désigner le cheval, animal qui semble jouer un rôle particulièrement important pour Kleist. À chaque action guerrière de Penthésilée, à chaque bataille, son cheval est évoqué. Les occurrences du cheval sont extrêmement multiples : nous ne les recenserons donc pas toutes, mais nous nous appuyerons sur celles qui nous semblent les plus révélatrices du lien entre la reine des Amazones et sa monture. Dès la première scène, on trouve le champ lexical de l'équitation : le lien entre Penthésilée et son cheval est mis en avant. Comme nous l'avons déjà vu, les Amazones étaient un peuple de femmes guerrières. Selon la légende, elles s'amputent un sein afin de mieux pouvoir tirer à l'arc. Les objets caractéristiques et mythologiques qui leur sont attribués sont des objets de guerre : le bouclier, la lance, l'arc, la flèche et le cheval – car même le cheval sert dans les combats. Avant même qu'Ulysse appelle Penthésilée « *Kentaurin* » dans la première scène, la thématique du cheval est introduite. Ulysse décrit ainsi Penthésilée :

722 BORGARDS, Roland, « Tiere in der Literatur – Eine methodologische Standortbestimmung », dans : GRIMM, Herwig, OTTERSTEDT, Carola (dir), *Das Tier an sich. Disziplinübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, p. 90. Citation originale : « nicht bloße Zeichen (sind), sondern [...] in literarischen Texten als Lebewesen (erscheinen) ».

723 FLADISCHER, Konstanze, *op. cit.*

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Nous la trouvons, l'héroïne des Scythes,
Achille et moi – à la tête de ses vierges
Dans tout l'apparat de la guerre,
Sanglée du tablier, le panache à son front ploie,
Et secouant ses glands d'or et de pourpre,
Son destrier martèle du sabot la terre⁷²⁴.

Dès le début de la pièce, Penthésilée est donc présentée à dos de son cheval, qui apparaît comme un de ses outils de guerre, ce que souligne la manière dont il est harnaché. D'emblée, on voit également que cet animal n'est pourtant pas n'importe quel outil de guerre et qu'il joue un rôle particulier : il partage en effet les émotions de sa cavalière et est lui-même aussi furieux qu'elle. Le terme « *Zelter* » en allemand semble en outre remarquable : c'est en effet un mot qui signifie littéralement « ambleur » (ou « palefroi » dans le vocabulaire médiéval). L'amble est une allure naturelle chez certaines races de chevaux, réputée particulièrement confortable, notamment par rapport au trot, puisque lorsqu'il va à l'amble, le cheval lève en même temps les deux jambes du même côté, réduisant ainsi la phase de projection correspondant au moment où les quatre pieds du cheval ne sont plus en contact avec le sol. Or, ce qui est paradoxal, c'est que ces races de chevaux de prestige, sélectionnées pour leur amble naturel, étaient plutôt utilisées pour la selle et la monte en amazone, au contraire du destrier, justement, qui était une monture surtout destinée à la guerre. Le terme « *Zelter* » apparaît donc comme doublement ironique dans la bouche d'Ulysse : d'un côté, il correspond à une tentative de dédramatiser la situation et de minimiser la dangerosité de l'Amazone au combat. De l'autre, Penthésilée, reine des Amazones, est décrite juchée sur un cheval destiné aux voyages ou aux activités des nobles, alors qu'il est en réalité son compagnon de guerre. Son cheval devient donc une noble monture, dont les qualités ne semblent alors pas correspondre à ses capacités au combat.

Plus loin dans la scène 1, Diomède raconte comment la cavalière semble fusionner avec sa monture :

Diomède : [...] mais penchée sur l'encolure,
Dans les flots de la crinière de son cheval

⁷²⁴ *Penthésilée*, p. 495. Citation originale : « Wir finden sie, die Heldinn Scythiens, / Achill und ich--in kriegerischer Feier / An ihrer Jungfrau Spitze aufgepflanzt, / Geschürzt, der Helmbusch wallt ihr von der Scheitel, / Und seine Gold- und Purpurtroddeln regend, / Zerstampft ihr Zelter unter ihr den Grund », v. 57-62. En allemand, le fait que les glands sont grammaticalement rattachés au cheval n'est donc pas équivoque.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Qui fait volte-face en mordant le frein d'or,
Elle esquivé le coup meurtrier, et lâche la bride,
Et se retourne et sourit et disparaît⁷²⁵.

Dans ce passage, Penthésilée et son cheval travaillent en équipe : c'est grâce à lui qu'elle peut éviter le coup fatal. Bien que l'embouchure de l'animal soit mentionnée, Kleist a choisi de ne pas décrire les ordres que Penthésilée aurait pu lui donner, conférant ainsi une certaine spontanéité aux actions de l'équidé, et soulignant l'entente parfaite entre le cheval et sa cavalière. De plus, dans l'original allemand, le terme utilisé pour désigner le cheval de Penthésilée est « *Schecke* », ce qui correspond à un cheval pie en français, ou tacheté comme certains chevaux Appaloosa, montures favorites de nombreuses tribus amérindiennes. Ce mot donne ainsi plus d'informations sur la monture de la reine des Amazones, et confirme l'idée que ce cheval n'est pas n'importe quel cheval.

Penthésilée n'est pas la seule à ressentir un lien profond avec son cheval. Achille se distingue également par un grand soin apporté à sa monture ; au lieu d'écouter les paroles des rois grecs, il ne se préoccupe que du bon entretien de ses chevaux, qui souffrent d'un coup de sang :

Ulysse. [...] et j'aimerais,
Je te l'avoue, voir la trace de ton talon
Sur sa joue de rose florissante.
Achille (*son regard tombe sur les chevaux*). Ils transpirent.
Antiloque. Qui ?
Automédon (*leur passant la main sur l'encolure*). Du plomb.
Achille. C'est bien. Emmène-les.
Et quand l'air les aura rafraîchis, étrille
Avec du vin leurs poitrails et leurs cuisses⁷²⁶.

725 *Ibid.*, p. 500. Citation originale : « [...] doch sie bis auf den Hals / Gebückt, den mänumflossenen, des Schecken, / Der, in den Goldzaum beißend, sich herumwirft, / Weicht seinem Mordhieb aus, und schießt die Zügel, / Und sieht sich um, und lächelt, und ist fort », v. 188-192.

726 *Ibid.*, p. 517. Citation originale : « Odysseus. [...] Denn mir ein Gräul auch, in den Tod verhaßt, / Schweift die Megäre, unsre Thaten störend, / Auf diesem Feld herum, und gern möcht' ich, / Gesteh' ich dir, die Spur von deinem Fußtritt / Auf ihrer rosenblüthnen Wange sehn. / Achilles (*sein Blick fällt auf die Pferde*). Sie schwitzen. Antilochus. Wer ? Automedon (*indem er ihre Hälse mit der Hand prüft*). Wie Blei. / Achilles. Gut. Führe sie. / Und wenn die Luft sie abkühlt, so wasche / Brüst ihnen und der Schenkel Paar mit Wein », v. 532-539.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Pourtant, la particularité de la relation de Penthésilée avec son cheval est l'absence totale de tromperie et d'utilisation : il n'y a aucune ruse entre Penthésilée et son cheval, alors qu'Achille se soucie de ses montures pour être plus efficace au combat. Lorsqu'il prononce ces paroles il est ailleurs, psychologiquement absent, et ses chevaux apparaissent comme une réminiscence de sa fascination pour Penthésilée. Il n'est donc pas vraiment inquiet pour ses chevaux en soi et ce passage ne fait que renforcer l'idée d'une relation particulière entre Penthésilée et son cheval.

Nous retrouvons dans la scène 3 l'image de Penthésilée qui se penche sur l'encolure de son cheval, donnant l'impression que la reine des Amazones ne fait qu'un avec sa monture. L'Étolien s'étonne de la manière dont Penthésilée se déplace :

Voyez comme avec ferveur

Elle étreint de ses cuisses le corps du persan ! Comme elle boit, l'assoiffée,

Penchée sur la crinière, l'air qui la freine !

Elle vole, comme tirée d'un arc :

Les flèches numidiennes ne sont pas plus rapides⁷²⁷ !

Penthésilée est une cavalière hors pair qui, lorsqu'elle est lancée au galop, est aussi rapide qu'une flèche. Cette image de Penthésilée qui ne fait qu'un avec sa monture est utilisée pour montrer la rapidité avec laquelle elle engloutit (ce que montre le verbe « *trinken* ») la distance qui la sépare de ses adversaires. On remarque que l'image contient également une connotation sexuelle : presque sensuellement, l'Amazone est en fusion avec sa monture, qui symbolise traditionnellement son instinct sexuel – le centaure est en effet depuis l'Antiquité associé au dionysiaque et à une libido démesurée, donc à une sexualité débridée. Elle est « penchée sur la crinière », presque en position couchée. La métaphore de l'engloutissement, qui préfigure l'acte de dévoration à la fin de la pièce mais aussi renforce la sexualisation de l'Amazone en tant que Centauresse, est répétée un peu plus loin dans cette scène, lorsque le Dolopéen dit :

[...] À chaque foulée

Elle avale, affamée, une part du chemin

Qui la sépare du Péléide⁷²⁸ !

727 *Ibid.*, p. 509. Citation originale : « Seht ! wie sie mit den Schenkeln / Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt ! / Wie sie, bis auf die Mähne herab gebeugt, / Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt ! / Sie fliegt, wie von der Senne abgeschossen: / Numid'sche Pfeile sind nicht hurtiger ! », v. 395-400.

728 *Ibid.*, p. 510. Citation originale : « [...] Mit jedem Hufschlag, / Schlingt sie, wie hungerheiß, ein Stück des Weges, / Der sie von dem Peliden trennt, hinunter ! », v. 405-408.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Le fait que le mouvement du cheval (« *Hufschlag* ») soit associé à une action de Penthésilée (« *schlingt sie* ») donne l'impression que c'est elle qui a des sabots : elle s'approprie donc littéralement non seulement les qualités, mais aussi les parties du corps de sa monture. Le corps de l'Amazone fusionne avec son cheval pour ne former plus qu'un seul et même mouvement, qu'une seule et même énergie. Penthésilée s'unit au corps de son cheval pour former une « énergie cinétique qui cherche à briser les limites de l'espace et du temps⁷²⁹ ». Elle fusionne complètement avec le corps de l'animal, de sorte que le cheval, « si docile à son désir⁷³⁰ », devient son partenaire, son ami. De plus, comme les attributs guerriers de l'Amazone sont notamment l'arc et les flèches, Penthésilée ne peut que fusionner avec sa monture : pour tenir un arc et encocher puis décocher les flèches, elle a nécessairement les mains prises et ne peut ainsi pas contrôler l'allure de son cheval avec ses rênes. Elle ne dispose que de ses jambes et de son assiette, donc des aides naturelles (et non artificielles comme le matériel), pour diriger sa monture, ce qui pourrait expliquer pourquoi elle se penche ainsi en avant.

Dans la scène 3, le cheval de Penthésilée est désigné par le terme « *Tiger* », offrant plusieurs interprétations différentes. D'une part, le cheval lui-même apparaîtrait comme un mélange très étonnant d'animaux, puisqu'il est associé à un félin sauvage et exotique ; le cheval lui-même serait alors hybridisé⁷³¹. D'autre part, « *Tigerpferd* » signifiant zèbre, il pourrait s'agir d'une référence à la robe tachetée (et non zébrée) de l'animal, ce qui serait en accord avec le terme « *Schecke* » utilisé précédemment. Ces deux interprétations méritent d'être prises en considération, mais la seconde permettrait de voir que Penthésilée ne monte qu'un seul et même cheval, ce qui appuierait notre hypothèse selon laquelle cet animal ne serait pas n'importe quel cheval et qu'il jouerait un rôle central en tant que partenaire et ami de l'Amazone. Si Penthésilée ne change pas de monture, son cheval lui est attribué. Le terme « *Tigerpferd* » était en outre déjà intervenu dans la première scène :

Ulysse. [...] il ne lâchera pas, il l'a juré,

Le talon de cette Amazone

729 NUTZ, Maximilian, « Lektüre der Sinne. Kleists ‚Penthesilea‘ als Körperdrama », dans : GRATHOFF, Dirk (dir.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1988, p. 171. Citation originale : « Bewegungsenergie, die die Grenzen von Raum und Zeit durchstoßen möchte ».

730 *Penthésilée.*, p. 541. Citation originale : « ihren Wünschen frörend », v. 1065.

731 Dans la littérature médiévale, on trouve quelques cas de chevaux hybrides, par exemple Bucéphale, le cheval d'Alexandre, mais aussi le cheval de l'Amazone Camille dans le *Roman d'Énéas*. Ce cheval est constitué de plusieurs animaux : le loup, le lièvre et le lion. Cf : *Le Roman d'Énéas*, éd. bilingue et trad. du manuscrit A, par Wilfrid Besnardeau et Francine Mora-Lebrun, Paris, Champion, 2018, p. 392-393.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Tant qu'il ne l'aura pas prise pas ses cheveux soyeux
Et arrachée de son cheval tigré⁷³².

Ce passage nous montre que les Grecs font bien une description du cheval de Penthésilée. Ce n'est pas un hasard s'ils utilisent à plusieurs reprises le mot « *Tigerpferd* » pour le désigner, non seulement parce qu'il fait référence à la robe de l'équidé, mais aussi parce qu'il fait de lui un animal exotique et lui-même dangereux. Ce passage introduit en outre l'idée que Penthésilée ne pourra être réellement vaincue que si elle tombe de cheval.

La chute de cheval est en effet un motif que l'on retrouve souvent dans la pièce. L'article « Penthesilea » de Hederich mentionne lui également la chute : « Mais Achille l'atteignit enfin, la blessa mortellement de sa lance, et la tira de son cheval par les cheveux⁷³³ ». Chez le lexicographe, c'est la chute de cheval qui va conduire Penthésilée à la mort : Kleist réserve un autre traitement à ce motif dans sa tragédie, ce qui est un signe des modifications que le dramaturge opère sur le mythe. Dans la scène 2, le Capitaine raconte la première chute de Penthésilée lorsqu'elle cherche à rattraper Achille :

Le Capitaine. Elle freine la course fougueuse de son cheval.

[...] Puis tout à coup lâchant les rênes,

On la voit, prise de vertige, presser à la hâte

Son front cerné par le flot des cheveux

Dans ses deux petites mains.

[...] Les cris angoissés des femmes percent l'air :

Elle précipite soudain cavale et cavalière,

Parmi les pierres qui se détachent avec fracas,

Comme si elle chutait dans l'Orkus,

Jusqu'au pied de la paroi rocheuse,

Et ne se rompt pas le cou mais n'apprend rien non plus⁷³⁴.

732 *Penthésilée*, p. 501. Odysseus. [...] er weicht, so schwört er, eher / Von dieser Amazone Ferse nicht, / Bis er bei ihren seidnen Haaren sie / Von dem gefleckten Tigerpferd gerissen », v. 222-225.

733 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, p. 1939-1940. Article « Penthesilea ». Citation originale : « doch gerieth endlich Achilles an sie, versetzete ihr eine tödtliche Wunde mit dem Spieße, und zog sie so dann vollends bey den Haaren vom Pferde ».

734 *Penthésilée*, p. 505. Citation originale : « Der Hauptmann : [...] Sie hemmt [...] / Des Zelters flücht'gen Lauf. [...] Drauf plötzlich jetzt legt sie die Zügel weg : / Man sieht, gleich einer Schwindelnden, sie hastig / Die Stirn, von einer Lockenflut umwallt, / In ihre beiden kleinen Händen drücken. / [...] Der Weiber Angstgeschrei durchkreischt die Luft : / Stürzt sie urplötzlich, Roß und Reuterinn, / Von los sich lösendem Gestein umprasselt, / Als ob sie in den Orkus führe, schmetternd / Bis an des Felsens tiefsten Fuß zurück, /

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Dans sa frénésie, Penthésilée cherche à escalader une paroi rocheuse qui est impraticable. Elle ne tombe pas de son cheval, mais avec lui. Cette alliance même dans la chute donne l'impression que la reine des Amazones et sa monture ne forment qu'un seul corps et qu'il est impossible de les séparer. Cette chute ressemblerait alors plutôt à une cascade gracieuse, à une figure de voltige, dans laquelle cheval et cavalière ne feraient qu'un. Dans la scène 3, le Myrmidon et le Dolopien racontent au Capitaine que Penthésilée est tombée de cheval pendant le combat :

Le Myrmidon. Bondit, décolle de la selle

Et trébuche –

Le Dolopien. Tombe !

Le Capitaine. Quoi ?

Le Myrmidon. Elle tombe, la reine !

Et une vierge par-dessus aveuglément –

Le Dolopien. Et encore une –

Le Myrmidon. Et une autre –

Le Dolopien. Et une encore.

Le Capitaine. Ha ! Elles tombent, amis ?

Le Dolopien. Tombent –

Le Myrmidon. Tombent, mon capitaine,

Comme fondues au feu de la forge

En un seul bloc, cavales et cavalières⁷³⁵ !

Les stichomythies et la répétition de « *stürzen* » soulignent la rapidité avec laquelle se sont déroulés les événements, puisque la chute de Penthésilée entraîne la chute d'autres Amazones, mais confèrent aussi à la scène un caractère presque comique en ridiculisant l'incrédulité du Capitaine. Dans la suite de la scène, le Capitaine apprend avec stupéfaction que contre toute attente, Penthésilée a survécu :

Und bricht den Hals sich nicht und lernt auch nichts » (v. 283-329).

735 *Ibid.*, p. 511-512. Citation originale : « Der Myrmidonier. Prellt, im Sattel fliegt, / Und stolpert – Der Doloper. Stürzt ! Der Hauptmann. Was ? Der Myrmidonier. Stürzt, die Königin ! / Und eine Jungfrau blindhin über sie – / Der Doloper. Und Eine noch – Der Myrmidonier. Und wieder – Der Doloper. Und noch Eine – / Der Hauptmann. Ha ! Stürzen, Freunde ? Der Doloper. Stürzen – Der Myrmidonier. Stürzen, Hauptmann, / Wie in der Feueresse eingeschmelzt, / Zum Haufen, Roß und Reut'rinnen, zusammen ! », v. 426-432.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans Penthésilée

Le Myrmidon. [...] Là, par le fils de Cronos,
Où elle est tombée : à l'ombre de ce chêne !
Elle se tient au garrot de son cheval,
Tête nue – voyez-vous le casque au sol ?
[...] L'Étolien. Pareille chute, un chat en crèverait ; elle, non⁷³⁶ !

Malgré la violence de la chute, Penthésilée, pour survivre, s'accroche au cou de son cheval comme elle s'accroche à la vie : le lien avec sa monture n'est donc pas cassé, et cette dernière apparaît même, en l'absence de son casque, comme son plus grand protecteur. C'est ce qui la fait paraître indestructible aux yeux des Grecs : même un chat, animal connu pour toujours retomber sur ses pattes, périrait. Malgré la chute, le lien entre Penthésilée et son cheval est présenté comme indéfectible, et il semble qu'elle ne pourra pas être vaincue tant qu'elle conservera cette hybridité de Centauresse.

La chute d'Achille est également mentionnée à la scène 2. Il ne tombe pas directement de cheval, mais de son attelage :

Le Capitaine : [...] Mais le son meurt dans nos poitrines,
Car soudain son quadriges s'arrête net
Au bord d'un précipice et se cabrant vers le ciel
Regarde dans la profondeur terrifiante.
Vain est alors l'art tant exercé
De l'Ithme et dans lequel il est maître :
L'attelage terrifié se détourne,
Les têtes révoltées s'offrent aux coups de fouet,
Et, dans un chaos de chevaux et de char renversés,
Il tombe dans les harnais emmêlés,
Notre fils des dieux empêtré dans son char
Gît là comme attrapé au collet⁷³⁷.

736 *Ibid.*, p. 513. Citation originale : « Der Myrmidonier. [...] Dort, beim Kroniden, / Wo sie gestürzt : in jener Eiche Schatten ! / An ihres Pferdes Nacken hält sie sich, / Das Haupt entblößt – seht ihr den Helm am Boden ? / [...] Der Ätolier. Die Katze, die so stürzt, verreckt ; nicht sie ! », v. 448-455.

737 *Ibid.*, p. 503. Citation originale : Doch es erstirbt der Laut im Busen uns, / Da plötzlich jetzt sein Viergespann zurück / Vor einem Abgrund stutzt, und hoch aus Wolken / In grause Tiefe bäumend niederschaut. / Vergebens jetzt, in der er Meister ist, / Des Isthmus ganze vielgeübte Kunst: / Das Roßgeschwader wendet, das erschrockne, Die Häupter rückwärts in die Geißelhiebe, / Und im verworrenen Geschirre fallend, / Zum Chaos, Pferd' und Wagen, eingestürzt, / Liegt unser Göttersohn, mit seinem Fuhrwerk, / Wie in der Schlinge eingefangen da » , v. 261-272.

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans *Penthésilée*

La chute d'Achille s'oppose à celle de Penthésilée : elle n'a rien de gracieux, et le supposé art équestre s'exprime chez le héros grec par des coups donnés aux chevaux. La distance entre Achille et les équidés se révèle d'ailleurs dans la métonymie du Capitaine : c'est l'attelage qui est terrifié, et non les chevaux. Le thème de la chute est donc très présent dans la pièce, et il est toujours associé au cheval. Il permet de montrer une forte opposition entre Penthésilée et Achille : la reine des Amazones est une Centauresse en fusion avec sa monture, gracieuse dans la chute, mais Achille se soucie peu des animaux qu'il dirige et sa chute prend une tournure presque ridicule.

La tragédie *Penthésilée* reprend une grande partie du bestiaire du « moment 1800 », tout en lui réservant un traitement particulier. Dans la pièce, la remise en question de la frontière entre être humain et animal passe par l'animalisation des personnages humains pour souligner leur sauvagerie. Mais la force animale de l'Amazone repose également sur l'utilisation d'images renvoyant à des créatures mythologiques, mi-humaines, mi-animales. Il devient alors impossible de dire ce qui est véritablement humain, et ce qui est véritablement animal chez Penthésilée. Parmi ces figures hybrides, très à la mode autour de 1800 du fait de la large réception de l'Antiquité, celle de la Centauresse semble jouer un rôle majeur, puisqu'elle apparaît en dehors des occurrences de « *Kentaurin* » et devient un *leitmotiv*. Dans la pièce de Kleist, ce n'est plus Achille qui est associé à la figure du centaure, comme c'est traditionnellement le cas, mais Penthésilée. Pour les Grecs, cette métaphore de la Centauresse cesse d'en être une, car Penthésilée est vraiment en symbiose avec sa monture. La figure de la Centauresse souligne donc d'une part le lien étroit entre Penthésilée et son cheval, qui est particulièrement frappant. Elle apparaît comme un être hybride, en fusion avec son cheval. Cette hybridité ne peut être vaincue que lorsque Penthésilée tombe de cheval, ne redevenant plus qu'une simple humaine. La métaphore de la Centauresse souligne d'autre part le rôle central joué par le cheval dans la pièce. Le nombre de termes différents pour désigner la monture de Penthésilée et les sens qu'ils recouvrent montrent qu'il ne s'agit pas de n'importe quel cheval, et que cet animal joue un rôle majeur dans la pièce. Enfin, la figure de la Centauresse semble bousculer non seulement la frontière entre humanité et animalité, mais aussi celle entre féminité et masculinité, rappelant Brunehilde et son cheval Grani. Konstanze Fladischer parle d'ailleurs de « la force de ce corps qui dépasse les frontières⁷³⁸ ». Cette force

738 FLADISCHER, *op. cit.* Citation originale : « Die grenzüberschreitende Kraft, die diesen Körper treibt ».

Chapitre 5 : Animalisation et mythologisation. La faune mythique dans *Penthésilée*

animale, que les Grecs ne peuvent pas appréhender, a des effets différents selon les personnages qui en font l'expérience. L'étude des figures mythologiques dans la pièce révèle que si les discours anthropologiques du « moment 1800 » traversent l'œuvre, cette dernière révèle une conception particulière de l'animal et de l'animalité. Ces figures ne sont pas seulement un motif : elles structurent la pièce. Elles contribuent à la représentation d'une altérité opaque pour les Grecs, pour qui il y a une équivalence entre le « sauvage », le « barbare », la femme et l'animal. L'étude de la faune mythique dans *Penthésilée* souligne alors les liens entre les études animales et les études de genre.



Illustration 11: Char de Phébus. Frontispice du Phöbus. Ferdinand Hartmann – Klaus Günzel: Kleist. Ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten. Berlin 1984, p. 250

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

Dans ce chapitre, nous verrons dans quelle mesure la tragédie *Penthésilée* de Kleist apparaît comme une contribution à la « littérisation de la chasse » autour de 1800. Ce chapitre sera l'occasion de constater en quoi la pièce se fait l'écho du discours anthropologique sur la chasse, mais aussi dans quelle mesure elle s'en distingue.

6.1. État de la recherche sur la métaphore de la chasse

La thématique de la chasse, chère au « moment 1800 », est à ce point omniprésente dans *Penthésilée* que la pièce est caractérisée par Volker Klotz de « tragédie de la chasse⁷³⁹ ». La contribution de ce dernier est la seule qui traite l'analyse de la métaphore de la chasse dans la pièce de manière exclusive – et qui la fait figurer dans son titre. Volker Klotz s'attache à étudier la signification de la métaphore de la chasse en tant que fil rouge de la pièce, qui détermine aussi en grande partie la signification des autres images animales. Dans la recherche, cette métaphore est d'ailleurs très souvent analysée en tant que motif, non seulement dans les quelques contributions sur les animaux dans *Penthésilée*, mais aussi dans de nombreux articles de littérature secondaire concernant des sujets très variés. Il serait donc presque impossible de recenser tout ce qui a été dit sur la métaphore de la chasse dans la recherche sur *Penthésilée*, mais nous pouvons tout de même esquisser un tableau de la manière dont la question a été abordée. Dans les articles à propos des animaux dans *Penthésilée*, la métaphore de la chasse occupe une place très importante. C'est le cas notamment de l'article de Tim Mehigan « Kleist und die Tiere. Zur Frage des ausgeschlossenen Dritten im Trauerspiel Penthesilea », dans lequel le chercheur met en lien la métaphore de la chasse avec la « catégorie du tiers » dont il est question dans *Penthésilée*,

739 KLOTZ, Volker, « Tragödie der Jagd. Zu Kleists Penthesilea », dans : KLOTZ, Volker (dir.), *Kurze Kommentare zu Stücken und Gedichten*, Darmstadt, Roether, 1962, p. 14-21.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

notamment à la lumière du rapport de Kleist à Kant et à la philosophie du sujet autour de 1800⁷⁴⁰. Konstanze Fladischer souligne que les scènes de chasse montrent que les métaphores animales ne se limitent pas au personnage de *Penthésilée* et que ces images de chasse ne sont pas fixes⁷⁴¹. Renata Gambino et Grazia Pulvirenti interprètent les animaux de chasse dans *Penthésilée* comme un camouflage politique de Kleist dans leur article « Vom Zweikampf zur Hetzjagd. Die politische Bedeutung der Tiere in Heinrich von Kleists ‚Penthesilea‘ ». Pour elles, les animaux de chasse montrent en quoi les questions esthétiques et littéraires sont liées aux questions politiques, mais les chercheuses explicitent surtout le contexte historique et la position politique de Kleist sans vraiment analyser dans le détail le rôle de ces animaux⁷⁴². Dans « Auf, auf, auf. Die wilden Hunde Penthesileas », Sebastian Schönbeck s'intéresse plus particulièrement à l'étude des chiens. Pour lui, le moment où *Penthésilée* devient sauvage correspond au moment où intervient la dimension matérielle de la métaphore du chien⁷⁴³. Enfin, Martin Bartelmus se concentre lui-aussi sur la question du chien et de la meute, à la lumière du concept de « devenir animal » de Deleuze et Guattari⁷⁴⁴.

Au sein de la recherche sur *Penthésilée*, l'exploration de la métaphore de la chasse se trouve dans un second temps dans des contributions sur les animaux dans l'œuvre de Kleist, comme chez Anthony Stephens, qui analyse les images de la chasse comme des projections des personnages secondaires sur les protagonistes⁷⁴⁵. Dans « Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik », Walter Müller-Seidel⁷⁴⁶ reprend l'idée que les images de la nature et les images animales, en particulier celles associées à la chasse, appartiennent à la catégorie du tiers, et analyse de quelle manière ces images s'intègrent dans le mouvement du classicisme de Weimar. Le champ sémantique et iconographique de la chasse caractérise la pièce de Kleist, ce qui a été souligné par Gerhard Neumann qui considère la chasse comme l'arrière-plan devant lequel se développe la pièce⁷⁴⁷. Rüdiger Campe montre également que la thématique de la chasse est particulièrement importante et complexe⁷⁴⁸. Enfin, le lien entre l'imagerie de la chasse présente dans *Penthésilée* et les œuvres qui ont inspiré Kleist est établi

740 MEHIGAN, Tim, « Kleist und die Tiere », *op. cit.*

741 FLADISCHER, Konstanze, *op. cit.*

742 GAMBINO, Renata, PULVIRENTI, Grazia, *op. cit.*

743 SCHÖNBECK, Sebastian, « Auf, auf, auf », *op. cit.*

744 BARTELMUS, Martin, « Kleists Teichoskopie auf die Moderne », *op. cit.*

745 STEPHENS, Anthony, *op. cit.*

746 MÜLLER-SEIDEL, Walter, *op. cit.*

747 NEUMANN, Gerhard, « Bildersturz. Metaphern als generative Kerne in Kleists Penthesilea », dans : *Penthesileas Versprechen*, *op. cit.*, p. 93-126.

748 CAMPE, Rüdiger, « Zweierlei Gesetz in Kleists Penthesilea : Naturrecht und Biopolitik », dans : *Penthesileas Versprechen*, *op. cit.*, p. 313-341.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée* par Franz Eybl, qui interroge l'intertextualité sous-jacente à la métaphore de la chasse dans la tragédie⁷⁴⁹. Cependant, aucun chercheur n'a encore exploré ce sujet en détail, et aucune analyse ne souligne les différences selon les personnages qui mobilisent les images de chasse. Notre hypothèse est que la chasse n'est pas qu'un simple motif dans *Penthésilée*. L'étude de la fonction des animaux issus du monde de la chasse, qui ont une fonction particulière dans le « moment 1800 »⁷⁵⁰, permettra une nouvelle lecture de la métaphore de la chasse dans la tragédie, qui s'éloigne des interprétations traditionnelles. En effet, elle apparaît comme structurante et son analyse selon la perspective des études animales semble donner de nouveaux contours aux catégories dramatiques comme celles de personnage et de *catharsis*.

6.2. Penthésilée chasseresse et sa proie Achille : une métaphore structurante

La chasse, comme le fait remarquer Roland Borgards dans « Tiere jagen », est une activité ambivalente, entre phénomène naturel et technique culturelle typiquement humaine⁷⁵¹. Cette ambivalence est très présente dans la manière dont Kleist traite la métaphore de la chasse dans *Penthésilée*. Anthony Stephens montre que ces images de chasse interviennent dans le discours des personnages secondaires sur les protagonistes et apparaît comme des projections sur eux, grâce aux procédés de récits de messagers et de téichoscopie⁷⁵². Pour le chercheur, cette métaphore permet de comparer l'Amazone à des animaux sauvages ou potentiellement violents, et de faire de ses adversaires des gibiers apeurés sur le point de se faire dévorer. Pourtant, dans la scène 1, l'une des premières occurrences de la métaphore de la chasse montre que c'est Achille qui est comparé au prédateur :

Car lorsque le dogue découplé
Se jette dans les ramures du cerf : le chasseur,
Inquiet, le siffle et le rappelle ;
Mais lui, les crocs dans la nuque de la bête superbe,

749 EYBL, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Vienne, WUV, 2007.

750 Cf. chapitre 4.

751 BORGARDS, Roland, « Tiere jagen », *op.cit.*

752 STEPHENS, Anthony, *op. cit.*

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

Danse à ses côtés par monts et par vaux
Loin dans la nuit des forêts : tel il est,
L'enragé, depuis que dans les bois de la guerre
Ce gibier d'une espèce si rare s'est montré⁷⁵³.

Dans cet extrait, en l'absence de chasseur humain, Achille est assimilé à un dogue, et Penthésilée à un gibier. Les deux côtés sont donc animalisés. Cette comparaison semble a posteriori tout à fait ironique, car elle sous-entend qu'Ulysse et les autres rois grecs n'ont vraiment pas pris la juste mesure du danger que représente Penthésilée. Il est donc très ironique qu'Ulysse ouvre la métaphore de la chasse sur une image qui est justement l'inverse de celle qui conclura la pièce, puisque c'est Penthésilée qui va se transformer en dogue et déchirer Achille. Un signe de cette inversion est déjà présent dans cet extrait : en allemand, le dogue, « *die Dogg* », est féminin, et le gibier est repris par un pronom neutre au datif, « *ihm* », semblable au pronom masculin au même cas. Dans le vers « *Tanzt sie durch Berge neben ihm* », les genres semblent donc inversés : Achille apparaît comme le côté féminin, et Penthésilée comme le côté masculin. Ce passage semble fonctionner comme un présage de ce qui se passera à la fin de la pièce. Cette idée est renforcée par le fait que dans la suite de la tirade d'Ulysse, c'est la lèvre d'Achille qui écume (« quand sa lèvre écume⁷⁵⁴ »). Or, à la fin de la pièce, c'est à Penthésilée qu'est attribuée cette caractéristique (« L'écume aux lèvres⁷⁵⁵ »). Au début de la pièce, les images de la chasse montrent donc, par leur hétérogénéité, qu'elles ne sont pas encore fixes, comme le remarque Konstanze Fladischer⁷⁵⁶.

Cette occurrence de la métaphore de la chasse est la seule de la pièce, d'après l'étude que nous en avons faite, à présenter Penthésilée en proie. Le reste du temps, c'est elle qui apparaît en tant que prédatrice. Dans la pièce, la structure même en scènes simultanées, presque enchâssées, fait écho au thème de la chasse, donnant l'impression que les scènes se poursuivent sans jamais réussir à se rattraper. Cette métaphore n'est donc pas qu'un simple motif dans la pièce : elle en reflète la construction et devient structurante. Dès la scène 1, c'est avec tout un bestiaire bien plus menaçant que la reine des Amazones est comparée :

753 *Penthésilée*, p. 501. Citation originale : « Denn wie die Dogg' entkoppelt, mit Geheul / In das Geweih des Hirsches fällt: der Jäger, / Erfüllt von Sorge, lockt und ruft sie ab; / Jedoch verbissen in des Prachtthiers Nacken, / Tanzt sie durch Berge neben ihm, und Ströme, / Fern in des Waldes Nacht hinein: so er, / Der Rasende, seit in der Forst des Krieges / Dies Wild sich von so seltner Art, ihm zeigte », v. 213-220.

754 *Ibid.*. Citation originale : « Wenn seine Lippe schäumt », v. 228.

755 *Ibid.*, p. 625. Citation originale : « Mit schaubedeckter Lipp' », v. 2568.

756 FLADISCHER, Konstanze, *op. cit.*

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

La louve poursuivant la proie
Que son œil furieux s'est choisie
Par les forêts enneigées n'est pas taraudée
D'une faim plus dévorante que la sienne
Lorsqu'elle poursuit dans nos rangs Achille⁷⁵⁷.

Dans ce passage, Diomède associe Penthésilée au loup, animal qui fait partie du « bestiaire central de l'imaginaire européen⁷⁵⁸ » pour Michel Pastoureau, qui a exploré l'histoire culturelle du loup. L'historien montre que bien qu'il existe des loups empreints d'une certaine positivité dans l'imaginaire de l'Occident, comme la louve romaine qui a nourri Rémus et Romulus, le loup est généralement un animal fortement associé à des histoires de dévorations et de destruction (c'est par exemple le cas avec Fenrir dans la mythologie nordique). La peur qu'inspire cet animal culmine dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en Europe, avec notamment l'affaire de la Bête du Gévaudan (1765-1767). Nous remarquons pourtant que Penthésilée est animalisée et comparée à la femelle de cet animal féroce, pour mettre en avant sa féminité, mais peut-être aussi pour minimiser sa dangerosité. Au cours de la scène suivante, c'est à une hyène qu'elle est comparée : « Voyez la hyène, aveuglée de fureur⁷⁵⁹ ! », s'exclame Antiloque. Cette fois, l'animal est de genre féminin (« *die Hyäne* »), et associe la reine des Amazones à un ailleurs étranger et lointain, la savane, mettant ainsi en avant son côté sauvage et exotique pour les Grecs. Une nouvelle fois, nous remarquons que Penthésilée représente ce qui est autre et insaisissable aux yeux des Grecs. C'est d'ailleurs l'interprétation de la métaphore de la chasse que propose Walter Müller Seidel : les images de chasse montrent que Penthésilée appartient à cette « catégorie du tiers », cet autre que les Grecs ne peuvent appréhender. Les Grecs associent cet autre au sauvage, à l'animal mais aussi à la femme, et le sexualisent. Dans la métaphore de la chasse kleistienne, l'animal a lui aussi une identité genrée. Ces nombreux glissements entre le féminin et l'animal dans le discours des personnages masculins révèlent le caractère insaisissable de ces figures de l'autre qui résistent à toute description. Pour les Grecs, les métaphores issues du bestiaire de la chasse seraient un moyen pour leur permettre d'appréhender un féminin qui, par nature, serait autre et mystérieux. L'aura de mystère qui entoure la chasseresse Penthésilée, figure de l'altérité

757 *Penthésilée*, p. 499. Citation originale : « So folgt, so hungerheiß, die Wölfin nicht, / Durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute, / Die sich ihr Auge grimmig auserkohr, / Als sie, durch unsre Schlachtreihn, dem Achill », v. 163-166.

758 PASTOUREAU, Michel, *Le loup : une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2018.

759 *Penthésilée*, p. 505. Citation originale : « Seht die Hyäne, die blind-wütende ! », v. 331.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

animalisée et féminisée, peut être vue comme un voile d'érotisme énigmatique, mais révèle aussi au lecteur et au spectateur l'impossibilité de saisir le féminin dans une perspective purement masculine⁷⁶⁰.

La sexualisation de l'Amazone atteint son paroxysme à la scène 4, lorsque les rois grecs racontent à Achille la chute de Penthésilée sur le champ de bataille :

Nulle part mieux que là

Tu ne pourras te rafraîchir de cette harcelante en chaleur

Qui te poursuit comme un jeune cerf⁷⁶¹.

Dans cet extrait, avec un mépris déstabilisant, Ulysse ne compare plus Penthésilée à un animal en particulier, mais à une femelle de n'importe quelle espèce qui a ses chaleurs. Ce qui compte, ce n'est donc plus le type d'animal auquel elle fait référence, mais son instinct et sa sexualité débridés⁷⁶². Pourtant, on peut deviner qu'il s'agit bien d'un animal prédateur, puisqu'elle poursuit Achille. L'attribution de l'expression « comme un jeune cerf » est ambiguë : grammaticalement, elle pourrait être rattachée à Penthésilée. Pourtant, cette interprétation n'aurait que peu de sens, puisque l'image d'une femelle en chaleur est incompatible avec celle d'un jeune cerf, et que le roi grec ne compare jamais l'Amazone à un animal mâle. Ce jeune cerf ne peut alors que désigner Achille, animalisé une nouvelle fois en proie, par son propre camp. Dans le discours des Grecs sur Achille et Penthésilée, la métaphore de la chasse apparaît donc souvent comme une préfiguration de la fin de la pièce, mais elle ne se limite pas à la figure de Penthésilée, puisqu'elle se retrouve également dans le discours des Grecs sur Achille. Dans son article sur les fonctions des métaphores animales dans *Penthésilée*, Anthony Stephens a montré que les deux personnages principaux sont mis sur le même plan métaphorique, ce qui rend encore plus évident leur lien, puisqu'ils sont comme fusionnés dans une même constellation d'images, projections des personnages secondaires sur les protagonistes. Ainsi, comme le dit Anthony Stephens, « l'image du chien de chasse comme analogie du comportement humain est présente à plusieurs reprises dans le texte, avant d'exercer sur le plan thématique, avec l'appel de Penthésilée au début de la

760 C'est également la conclusion que tire Valentine Vasak de l'étude des animaux dans le théâtre d'Edward Albee (VASAK, Valentine, « 'There she was, looking at me with those eyes of her' : l'animal mis en regard dans le théâtre d'Edward Albee », dans : *Sillages critiques*, vol. 20, 2016).

761 *Penthésilée*, p. 517. Citation originale : « Nirgends, oder dort / Kühlst du die Brunst dir ab, die, ratlos drängend, / Gleich einem jungen Spießer, dich verfolgt », v. 528-530.

762 Le lien entre l'animalité de l'Amazone et sa sexualité sera développé dans le chapitre suivant.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

neuvième scène (« Lâchez sur lui les chiens⁷⁶³ ! ») une influence directe sur les actions des personnages⁷⁶⁴ ». Les images d'animaux pénètrent ainsi dans la conscience des protagonistes par les exclamations ou les interjections des autres personnages et influencent leurs actions ultérieures dans une forme de contagion métaphorique.

Si la métaphore de la chasse apparaît en premier lieu dans le discours des Grecs sur Achille et Penthésilée, on la trouve également dans les répliques des autres Amazones. Prothoé, dans la scène 5, dit :

En proie au feu qui te dévore, tu n'es plus
Apte à poursuivre la guerre des Amazones ;
Pas plus que le lion d'affronter la lance
Lorsqu'il a bu le poison
Que le chasseur perfide lui tendait.
Le Péléide, non, par les dieux éternels,
Tu ne le gagneras pas à toi dans l'état où tu es⁷⁶⁵.

Ce passage présente un cas particulier, puisque Penthésilée est comparée à un animal sauvage (mâle), proie d'un chasseur – vraisemblablement humain, bien que cela ne soit pas précisé. On voit donc que la métaphore de la chasse, quand elle est utilisée par les autres Amazones, n'a plus la même fonction que chez les Grecs : toute dimension de sexualisation a disparu, et il ne s'agit plus de décrire cet « autre » obscur. Elle sert ici à caractériser le désir de Penthésilée, en entrelaçant le discours cynégétique et le discours amoureux. La métaphore de la chasse est d'abord utilisée par les autres Amazones comme argument pour décourager Penthésilée et la pousser à abandonner ses projets avec Achille.

Mais c'est surtout dans les dernières scènes de la pièce que les autres Amazones ont recours à cette métaphore. C'est à travers leur discours que Kleist donne sa propre version de l'accident de chasse⁷⁶⁶, et que sont racontées les actions de Penthésilée et Achille. Dans la

763 *Penthésilée*, p. 546. Citation originale : « Hetzt alle Hund auf ihn ! », v. 1170.

764 STEPHENS, Anthony, *op. cit.* Citation originale : « das Bild des Jagdhundes als Analogon menschlichen Verhaltens im Texte mehrfach präsent, bevor es auf thematischer Ebene durch Penthesileas Ausruf am Anfang des neunten Auftritts – 'Hetzt alle Hund' auf ihn !' [...] – einen direkten Einfluß auf das Handeln der Figuren gewinnt ».

765 *Penthésilée*, p. 528. Citation originale : « Du bist, in Flammen wie du loderst, nicht / Geschickt, den Krieg der Jungfrau fortzuführen ; / So wenig, wie, sich mit dem Spieß zu messen, / Der Löwe, wenn er von dem Gift getrunken, / Das ihm der Jäger tückisch vorgesetzt. / Nicht den Peliden, bei den ew'gen Göttern, / Wirst du in dieser Stimmung dir gewinnen », v. 796-802.

766 Voir sous-chapitre 4.3. « La littérisation de la chasse du temps de Goethe ».

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

scène 20, Penthésilée appelle une meute de chiens pour l'accompagner dans son attaque. Dans la scène 23, la dernière rencontre entre Penthésilée et Achille est, comme presque toutes les scènes de bataille précédentes, racontée dans un récit de messager. C'est Méroé qui décrit les horribles images au public. Penthésilée apparaît en tant que cheffe d'une meute de chiens de chasse, et cette fois c'est elle qui est appelée « chasseur » (« *Jäger* », c'est-à-dire la forme masculine du nom, et non « *Jägerin* »), ce qui met une nouvelle fois en évidence que la métaphore de la chasse remet en question la frontière entre féminité et masculinité. Penthésilée se transforme en redoutable prédateur qui dévore la poitrine de son butin :

Mais à présent qu'elle fond sur lui
Dans un grondement d'horreur – lui qui pour la forme
S'était armé d'une lance, l'innocent –
Il s'arrête et tourne son cou gracile et tend l'oreille,
Et court épouvanté, s'arrête et court encore :
Comme un jeune chevreuil qui, dans la gorge rocheuse,
Entend au loin les rugissements du lion courroucé.
Il appelle : Ulysse ! d'une voix étranglée,
Et regarde alentour effarouché et appelle : Diomède !
Et veut encore revenir en arrière auprès de ses amis ;
Et voit son chemin coupé par une troupe d'Amazones
Et lève les mains et grimpe et se cache,
Le malheureux, dans un sapin,
Dont les branches sombres tombent jusqu'à terre⁷⁶⁷.

Méroé décrit comment Penthésilée affronte Achille, qui n'est équipé que d'une lance – après tout, il veut seulement prétexter une fausse bataille pour pouvoir suivre Penthésilée à la Fête des Roses. Cependant, tandis que la reine des Amazones se rapproche de plus en plus, Achille devient un jeune cerf qui entend le rugissement du lion au loin. Dans cette scène, qui décrit les réactions de la proie de manière presque éthologique, on s'imagine très bien un pauvre petit

⁷⁶⁷ *Penthésilée*, p. 627. Citation originale : « Doch jetzt, da sie mit solchen Gräulnissen / Auf ihn herangrollt, ihn, der nur zum Schein / Mit einem Spieß sich arglos ausgerüstet: / Stutzt er, und dreht den schlanken Hals, und horcht, / Und eilt entsetzt, und stutzt, und eilet wieder: / Gleich einem jungen Reh, das im Geklüfft / Fern das Gebrüll des grimmen Leu'n vernimmt. / Er ruft: Odysseus ! mit beklemmter Stimme, / Und sieht sich schüchtern um, und ruft: Tydide ! / Und will zurück noch zu den Freunden fliehn; / Und steht, von einer Schaar schon abgeschnitten, Und hebt die Händ' empor, und duckt und birgt / In eine Fichte sich, der Unglückseel'ge, / Die schwer mit dunkeln Zweigen niederhangt – », v. 2626-2639.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

animal en détresse qui appelle pitoyablement ses congénères pour qu'ils viennent l'aider, avant de grimper à un arbre pour essayer d'échapper au prédateur. L'effet d'accumulation avec la répétition de la conjonction de coordination « *und* » renforce cette impression d'actions désespérées et désordonnées qui s'enchaînent rapidement. Méroé, en utilisant cette métaphore, et malgré la (fausse ?) compassion qu'elle semble ressentir pour Achille (« le malheureux »), prend ici clairement parti pour la reine des Amazones, en faisant passer Achille pour un pauvre petit être sans défense, ce qui confère à la scène une dimension presque comique. Les animaux du bestiaire de la chasse semblent révéler un aspect de l'œuvre de Kleist qui a peu été pris en compte dans la recherche, à savoir son humour⁷⁶⁸. Cet aspect est renforcé par le décalage qui existe entre l'environnement naturel du chevreuil (la forêt) et celui du lion (la savane) : il est difficile pour le lecteur ou le spectateur d'imaginer un monde dans lequel cette chasse pourrait vraiment avoir lieu. En outre, dans le discours des Grecs, la métaphore de la chasse dans le récit de messager servait surtout à sexualiser Penthésilée en tant que « femelle », mais cette dimension est ici inversée, puisque Penthésilée est comparée à un lion, animal évoquant plutôt la virilité dans l'imaginaire collectif occidental, et qu'Achille, héros censé rassembler toutes les caractéristiques de la virilité, est avant tout rendu ridicule par son innocence et son inexpérience. Alors que les Grecs associent systématiquement Penthésilée à un animal femelle, les Amazones choisissent les animaux mâles. Tandis que cette féminisation de l'animal tendait à sexualiser Penthésilée et à la dénigrer dans la bouche des Grecs, le fait que les autres Amazones comparent Penthésilée à des animaux mâles ne semble pas signifier qu'elles la sexualisent en tant qu'être masculin. Le recours aux animaux mâles par les Amazones montre plutôt le respect qu'elles ont pour leur reine, et souligne sa dangerosité. Méroé continue ainsi son récit :

Dans le même temps la reine s'est approchée,
Les dogues derrière elle, scrutant de tout son haut
Tel un chasseur, montagnes et forêts ;
Et à l'instant qu'il écarte les branches
Pour se laisser tomber à ses pieds :

⁷⁶⁸ Les animaux et l'animalité sont souvent présents dans le comique populaire, autrement dit sur une veine comique que reprennent les pièces de Shakespeare, que l'on retrouve ensuite chez Kleist. Le mélange quasi shakespearien de tragique et de comique présent dans *Penthésilée* a notamment été analysé par Bianca Theisen (THEISEN, Bianca, *op. cit.*). Kathrin Pahl a écrit un article sur l'humour chez Kleist (PAHL, Kathrin, « Trommelschläger. Kleists camp und Shakespeares puns », dans : ALLERKAMP, Andrea, BLAMBERGER, Günter, BREUER, Ingo, GRIBNITZ, Barbara, LUND, Hannah Lotte, ROUSSEL, Martin (dir.), *Kleist-Jahrbuch 2017*, Stuttgart, Metzler, 2017 p. 135-149). La question du lien entre animal et humour sera approfondie dans le chapitre 8 « *Hundekomödie* ».

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

Ha ! Sa ramure trahit le cerf, crie-t-elle,
Et aussitôt elle bande avec la force des déments
Son arc, en sorte que les extrémités se touchent
Et elle relève l'arc et vise et tire,
Et lui décoche la flèche dans le cou ; il tombe :
Un cri sauvage, triomphal, monte du peuple.
Mais cependant, il vit encore, le plus pitoyable des hommes,
La flèche saillante dans la nuque,
Il se relève dans un râle et tombe
Et se relève encore et veut s'enfuir⁷⁶⁹.

Méroé continue de mettre en récit la scène de la chasse, en insistant maintenant sur les actions de Penthésilée, avant de revenir à Achille. Sebastian Schönbeck souligne que les personnages sont mentionnés successivement et que les points de vue sont alternés⁷⁷⁰ : cela montre que non seulement la structure de la pièce, mais aussi la construction des scènes suivent cette image de la chasse, et que la métaphore est structurante à plusieurs échelles. Elle contribue à insister sur cette menace qui monte, ainsi que sur le clivage entre l'innocente proie d'une part, et le prédateur redoutable d'autre part. Achille et Penthésilée se combattent en tant que gibier et chasseur, et cette métaphore de la chasse met l'accent sur la violence et la fougue de l'Amazone, ainsi que sur la passivité du héros Grec, qui ne s'attendait pas à une telle sauvagerie et qui est incapable de réagir autrement que par instinct de fuite. Penthésilée est cette fois comparée à un chasseur humain masculin (une nouvelle fois « *Jäger* », et non « *Jägerin* »), et ses actions sont décrites de manière très méthodique. Elle possède des attributs de chasseur : un sens de l'observation aguerrri et un arc. Achille, lui, présente toutes les caractéristiques de la proie : il fait preuve d'innocence et cherche à fuir de manière incohérente. Penthésilée lui tire une flèche dans le cou, partie de son corps qui a justement déjà été mentionnée juste avant, afin de mettre en avant sa fragilité. Penthésilée elle-même animalise Achille dans le discours rapporté qui lui est attribué : pour elle aussi, Achille est un

769 *Penthésilée*, p. 627-628. Citation originale : « Inzwischen schritt die Königin heran, / Die Doggen hinter ihr, Gebirg und Wald / Hochher, gleich einem Jäger, überschauend. Und da er eben, die Gezweige öffnend, / Zu ihren Füßen niedersinken will : / Ha ! sein Geweih verrät den Hirsch, ruft sie, / Und spannt mit Kraft der Rasenden, sogleich / Den Bogen an, dass sich die Enden küssen, / Und hebt den Bogen auf und zielt und schießt, / Und jagt den Pfeil ihm durch den Hals ; er stürzt : / Ein Siegsgeschrei schallt roh im Volk empor. / Jetzt gleichwohl lebt der Aermste noch der Menschen, Den Pfeil, den weit vorragenden, im Nacken, / Hebt er sich röchelnd auf, und überschlägt sich, / Und hebt sich wiederum und will entfliehn », v. 2640-2654.

770 SCHÖNBECK, Sebastian, « Auf, auf, auf », *op. cit.*

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

cerf. Un cerf, pourtant, ne grimpe pas aux arbres, et il s'agit d'un animal considéré comme noble, notamment dans le contexte de la chasse à courre au moment de l'écriture de la pièce. Avec cette scène, qui entremêle récit de messenger et discours rapporté, on constate donc que Méroé et Penthésilée ne voient pas les choses de la même manière, ce que révèle la façon dont la métaphore de la chasse et les types d'animaux invoqués sont mis en scène. Alors que nous avons jusque-là plutôt affaire à des animaux sauvages qui se chassent entre eux, nous remarquons aussi que des images de chasse plus traditionnelle sont intégrées dans le discours des autres Amazones, faisant de Penthésilée un prédateur humain, et soulignant ainsi l'ambivalence dont Roland Borgards parlait : la chasse en tant que phénomène naturel, mais aussi en tant que technique culturelle humaine, est omniprésente dans *Penthésilée*.

Enfin, comme nous venons de le constater avec le discours de Penthésilée rapporté par Méroé, quelques manifestations de la métaphore de la chasse interviennent dans les propos des protagonistes. À la scène 22, c'est dans le discours rapporté de la Grande Prêtresse que Penthésilée parle d'Achille en tant que proie :

Et maintenant [...]
Elle lance la meute, qui flaire le meurtre
Et l'entoure, pour attraper le plus beau gibier
Qui ait jamais foulé la terre, comme elle dit⁷⁷¹.

Ici, la métaphore de la chasse apparaît dans le discours de Penthésilée comme le reflet de l'ambiguïté qui caractérise ses sentiments pour Achille. En animalisant Achille, elle se positionne en tant que chasseresse prête à attraper ce gibier tant convoité. Lors de la première rencontre entre Penthésilée et Achille à la scène 15, elle intègre dans sa réplique un animal prédateur :

Penthésilée. [...] Maintenant – Peux-tu me dire
Comment s'y prend Amour, l'enfant ailé,
Quand il enchaîne le lion rebelle ?
Achille. Il caresse, je crois, ses joues rugueuses
Et le lion se tient tranquille.
Penthésilée. Eh bien, tu ne bougeras donc

⁷⁷¹ *Penthésilée*, p. 625. Citation originale : « Jetzt [...] / Hetzt sie die Meute, die mordathmende, / Die sie umringt, das schönste Wild zu fangen, / Das je die Erde, wie sie sagt, durchschweift », v. 2567-2573.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

Pas plus qu'une jeune colombe

Au cou de laquelle une jeune fille noue des rubans⁷⁷².

Penthésilée reprend de manière très clichée le topos littéraire et l'image du lion prédateur associée à celle de l'ange Cupidon. Pourtant, c'est ici le prédateur qui est enchaîné, mettant en évidence la force et le courage que Penthésilée attribue à l'être qu'elle idéalise. Achille, même s'il présente toutes les qualités d'un lion, ne peut que devenir docile face au pouvoir de l'amour, et le héros grec reprend cette métaphore dans un jeu rhétorique. Ce qui est remarquable ici, c'est qu'Achille, qui était animalisé en lion, est maintenant associé à une colombe, dont le cou est évoqué. Nous constatons que le cou apparaît souvent comme la partie du corps où les êtres vivants, êtres humains comme animaux, sont les plus vulnérables, puisque c'est l'endroit où les prédateurs attaquent leurs proies. Pour Penthésilée, l'idéalisation d'Achille passe donc par son animalisation en tant qu'être fort et viril, mais aussi en tant que proie vulnérable et gracile. Juste avant de se donner la mort, dans la scène 24, encore inconsciente du crime qu'elle a commis, Penthésilée parle de l'art de l'archer pendant que les autres Amazones emportent le cadavre d'Achille :

– Ce n'est pas impossible, je le conçois.

Certes je peux paralyser l'aile d'une hirondelle

En sorte qu'on puisse encore guérir son aile,

J'attire avec des flèches le cerf dans le parc.

Mais l'art de l'archer est traître : et quand

Il en va d'un coup de maître dans le cœur du bonheur,

Des dieux surnois guident notre main.

– L'ai-je touché où il ne fallait pas ? Parlez, c'est lui⁷⁷³ ?

Penthésilée reprend elle aussi la métaphore de la chasse pour l'appliquer à sa situation avec le Péléide, sans s'animaliser elle-même, bien qu'elle se considère comme un chasseur. Achille est donc le seul à s'animaliser dans son propre discours. À aucun moment, la reine des

772 *Ibid.*, p. 582-583. Citation originale : « Penthesilea. [...] Jetzt – kannst du mir sagen, / Wie es die Liebe macht, der Flügelknabe, / Wenn sie den störr'gen Leun in Fesseln schlägt? / Achilles. Sie streichelt, denk' ich, seine rauhen Wangen, / So hält er still. Penthesilea. Nun denn, so wirst du dich / Nicht mehr als eine junge Taube regen, / Um deren Hals ein Mädchen Schlingen legt », v. 1765-1771.

773 *Ibid.*, p. 643. Citation originale : « – Es ist unmöglich nicht, das seh ich ein. / Zwar einer Schwalbe Flügel kann ich lähmen, / So, dass der Flügel noch zu heilen ist ; / Den Hirsch lock ich mit Pfeilen in den Park. / Doch ein Verräter ist die Kunst der Schützen ; / Und gilt's den Meisterschuss ins Herz des Glückes, / So führen tück'sche Götter uns die Hand. / – Traf ich zu nah ihn, wo es gilt ? Sprech ist ers ? », v. 2884-2891.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

Amazones semble se considérer elle-même comme un animal ou un prédateur, alors que chez Achille cette idée apparaît en filigrane.

Dans la scène 21, Achille explique aux rois grecs qu'il souhaite se soumettre au désir de Penthésilée et se faire capturer avant de retrouver sa liberté :

– Ensuite je serai libre,
Je le sais de sa bouche,
Comme le gibier dans la bruyère ; et qu'elle me suive,
Par Jupiter ! Je serais bienheureux,
Si je pouvais l'asseoir sur le trône de mes pères⁷⁷⁴.

Achille a complètement intégré la dynamique de la chasse, puisqu'il se compare lui-même à un gibier et à une proie. Ce n'est donc pas un hasard, dans une pièce autant saturée d'images de proies et de prédateurs, s'il dit qu'il aimerait que Penthésilée le « suive » : même s'il veut dire par là qu'il souhaiterait qu'elle reparte avec lui en Grèce, on pourrait dire qu'inconsciemment il avoue désirer être chassé par elle. Dans le contexte de la métaphore de la chasse omniprésente dans la pièce, cette phrase prend un autre sens. Cet extrait montre que, même si la métaphore de la chasse apparaît dans le discours des autres personnages sur Achille et Penthésilée, il est également parfois présent dans le discours des protagonistes, comme si la métaphore de la chasse les contaminait. Ce jeu de mot avec le verbe « *folgen* » se manifeste d'ailleurs également dans la dernière scène, lorsque Penthésilée dit vouloir suivre Achille (dans la mort, cette fois). Le verbe « *folgen* » apparaît dans la bouche de Penthésilée, puis dans celle de Méroé (« *Sie folgt ihm, in der Tat !* »). Le seul moyen pour Penthésilée de véritablement (pour)suivre Achille, c'est donc de se donner la mort.

La métaphore de la chasse apparaît donc bien avant la véritable scène de chasse à la fin de la pièce. Cette métaphore est même structurante pour la pièce et préfigure ainsi l'issue de la tragédie. Nous assistons à une mise en récit de cette chasse, car c'est surtout dans les procédés narratifs utilisés par les autres personnages – récits de messagers, téichoscopies – que l'on trouve cette métaphore. Cette mise en récit permet de souligner la structure de la pièce en scènes enchâssées, mais aussi de nuancer le récit des événements, car les images convoquées ne présentent pas les mêmes enjeux selon le personnage qui les mobilise. Tandis

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 618-619. Citation originale : « – Frei bin ich dann, Wie ich aus ihrem eignen Munde weiß, / Wie Wild auf Haiden wieder ; und folgt sie mir, Beim Jupiter ! ich wär ein Seeliger, / Könnt ich auf meiner Väter Thron sie setzen. », v. 2478-2482.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

qu'à travers les récits masculins des Grecs, les images issues de la métaphore de la chasse révèlent une manière détournée d'approcher le féminin, voire une volonté de le « refouler hors la scène⁷⁷⁵ », pour les Amazones, l'action cynégétique est confondue avec l'action guerrière, faisant ainsi écho au parallèle qu'avait établi Buffon dans *l'Histoire naturelle*. Pour elles, la chasse et la guerre sont imbriquées, et les attributs de chasse sont aussi leurs attributs de guerre. Dans leur bouche, l'animalisation des protagonistes confère à Penthésilée des caractéristiques masculines, et des caractéristiques féminines à Achille. La métaphore de la chasse apparaît ainsi comme l'exemple le plus fréquent et pluriel d'animalisation de personnages humains dans la pièce, et souligne la dimension comique de la pièce. Enfin, l'étude de cette métaphore montre que la remise en question de la frontière entre animalité et humanité se double de celle entre masculinité et féminité, soulignant une nouvelle fois les points de jonctions qui existent entre les études animales et les études de genre. Mais la métaphore de la chasse, notamment de la chasse à courre, peut également dissimuler un engagement politique de la part de l'auteur.

6.3. La chasse à courre comme métaphore politique

Nous avons vu dans le chapitre 4 sur la chasse autour de 1800 que la chasse à courre est très présente dans le paysage culturel et politique de cette époque. Rüdiger Campe avance la thèse selon laquelle, dans *Penthésilée*, la chasse à courre sert à dépeindre les transformations politiques, culturelles et sociales complexes et inévitables dans la culture aristocratique de la Prusse pendant les guerres napoléoniennes⁷⁷⁶. Dans *Penthésilée*, le moment de la chasse à courre correspond au point culminant de la tragédie. Cette chasse est mise en scène et comporte une dimension spectaculaire : les rituels sont mentionnés, et la scène finale est décrite de différents points de vue par les autres Amazones, spectatrices de cette représentation. Dans différents textes de Kleist, des références à la chasse sont associées à un discours politique. La chasse apparaît comme le reflet l'engagement politique de l'auteur, un engagement qui semble du reste relativement irrévérencieux. Renata Gambino et Grazia

775 VASAK, Valentine, *op. cit.*

776 CAMPE, Rüdiger, *op. cit.*

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

Pulvirenti analysent les animaux de chasse comme camouflage politique de Kleist⁷⁷⁷. D'après les chercheuses, derrière ces images de chasse se cachent des événements politiques comme la capitulation prussienne contre Napoléon en 1806, mais aussi la crise et les conflits au sein de la monarchie qui en ont résulté. La chasse à courre cache une critique des décisions de la Cour après la victoire de Napoléon et de la rigidité de l'aristocratie. Cette critique implique un plaidoyer pour la modernisation de la Prusse. Pour Renata Gambino et Grazia Pulvirenti, les animaux de chasse dans *Penthésilée* montrent en quoi les questions esthétiques et littéraires sont liées aux questions politiques et sociales. Dans le drame, la relation particulière entre les Amazones et les animaux souligne en effet le contraste entre la culture naturelle « sauvage » des femmes, en coexistence harmonieuse avec l'animal, au sens de « *cross-species-community*⁷⁷⁸ » de Donna Haraway, et le monde civilisé des Grecs.

D'après Renata Gambino et Grazia Pulvirenti, la fonction des animaux issus du bestiaire de la chasse dans *Penthésilée* souligne la volonté de Kleist de porter un regard critique sur la situation politique et anthropologique de son époque. L'engagement politique de Kleist est plein d'incongruités, et la recherche, qui est restée jusqu'à aujourd'hui divisée à ce sujet, pointe du doigt de nombreuses imprécisions liées à des lacunes dans sa biographie⁷⁷⁹. C'est surtout le mystère autour du soupçon d'espionnage qui est discuté. Plusieurs événements de la vie de Kleist et des déclarations écrites témoignent que le dramaturge n'était pas un spectateur neutre de la politique. Il s'intéressait à l'avenir de la nation, en partie en raison de son rang aristocratique et militaire et de ses relations avec d'importants hommes politiques et membres de la Cour, mais aussi en raison de son intérêt personnel, comme il l'explique dans une lettre à sa cousine Marie von Kleist en juin 1807. Dans cette lettre, il souligne ses liens étroits avec la Prusse, malgré l'apparent « isolement » (« *Zurückgezogenheit* ») de son mode de vie⁷⁸⁰. Toute sa vie, Kleist a été en contact avec des hommes politiques haut placés, et a partagé les idéaux du mouvement anti-napoléonien, comme ses amis Rühle von Lilienstern et Ernst von Pfuel. Dans ses lettres, il a fait montre

777 GAMBINO, Renata, PULVIRENTI, Grazia, *op. cit.*

778 HARAWAY, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2008, p. 4.

779 Sur l'engagement politique de Kleist et les lacunes dans sa biographie : GRATHOFF, Dirk, « Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte », dans : ZIMMERMANN, Harro (dir.), *Schreckensmythen-Hoffnungsbilder : Die Französische Revolution in der deutschen Literatur*, Francfort, Athenäum, p. 81-105 ; SAMUEL, Richard, *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805-1809*, Francfort, Kleistgedenkstätte, 1995 ; BLAMBERGER, Günter, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Francfort, Fischer, 2011.

780 Les lettres de Kleist sont disponibles en ligne Elles ont été numérisées à partir de l'édition de Günter Dunz-Wolff : <http://www.kleist-digital.de/briefe>.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

d'un fort engagement patriotique⁷⁸¹. Renata Gambino et Grazia Pulvirenti soulignent que l'engagement anti-napoléonien de Kleist est visible dans ses lettres dès 1793, mais qu'à partir de 1805, le ton devient plus radical⁷⁸². Kleist est emprisonné du 30 janvier au 13 juillet 1807, et il est très probable qu'il ait travaillé sur *Penthésilée* pendant sa captivité. C'est en fait entre 1805 et 1808 qu'il écrit *Penthésilée*, mais Günter Blamberger indique dans sa biographie de Kleist que la pièce a surtout été composée pendant les mois qui ont séparé la défaite de la Prusse de l'entrée de Napoléon à Berlin. Le 31 août 1806, il écrit à Rühle von Lilienstern : « J'ai désormais une tragédie sous la plume⁷⁸³ ». Un fragment de la pièce est publié dans la revue littéraire *Phöbus* en janvier 1808. Une lettre à sa demi-sœur Ulrike von Kleist montre que les dernières retouches ont été apportées à la pièce entre décembre 1807 (lettre du 17 décembre 1807) et janvier 1808. Pendant cette période, beaucoup d'événements dramatiques se sont déroulés en Prusse, comme le souligne Günter Blamberger : « Pendant cette période ont lieu la défaite de la Prusse à Iéna et à Auerstedt, la fuite de la cour royale à Königsberg et la captivité de Kleist en France⁷⁸⁴ ». Le contexte d'écriture de *Penthésilée* correspond donc à une période politiquement chargée, lors de laquelle Kleist s'est impliqué. Il y aurait un lien entre l'écriture de la pièce et l'engagement politique du dramaturge, ce qui laisserait penser, étant donné le lien établi entre la chasse et la guerre, que les animaux du bestiaire de la chasse permettent à Kleist de camoufler son engagement politique anti-napoléonien. D'autres pièces du dramaturge sont écrites dans le cadre de cet engagement contre Napoléon, comme *La Bataille d'Arminius* (1808) et *Le Prince de Hombourg* (1809/1810)⁷⁸⁵. Son œuvre semble donc être une forme de camouflage au contenu politique, lui permettant une attitude critique face aux événements de cette période⁷⁸⁶.

La fonction allégorique de la chasse à courre révèle en outre que l'Amazone mythique de Kleist s'inspire de l'Amazone historique incarnée par la reine Louise de Prusse. Kleist appréciait la reine Louise et la considérait comme la seule personne capable de diriger l'État

781 Cf. LUKÁCS, Georg, « Die Tragödie Heinrich von Kleists », dans : *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, vol. 7 Neuwied / Berlin, Luchterhand, 1964, p. 201-231 ; SAMUEL, Richard, BROWN, Hilda M., *Kleist's Lost Year and the Quest for Robert Guiskard*, Warwickshire, Leamington Spa, 1981 ; GRATHOFF, Dirk, *op. cit.*

782 GAMBINO, Renata, PULVIRENTI, Grazia, *op. cit.*, p. 378.

783 KLEIST, Heinrich von, Lettre du 31 août 1806 à Otto August Rühle von Lilienstern, dans : *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, vol. 2, p. 776. Citation originale : « Jetzt habe ich ein Trauerspiel unter der Feder ».

784 BLAMBERGER, Günter, *op. cit.*, p. 325-326. Citation originale : « Dazwischen liegt die Niederlage Preußens bei Jena und Auerstedt, die Flucht des Königshofes nach Königsberg, Kleists Kriegsgefangenschaft in Frankreich ».

785 KLEIST, Heinrich von, *Prinz Friedrich von Homburg* [1809-1810], dans : *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, vol. 1, p. 629-709.

786 GAMBINO, Renata, PULVIRENTI, Grazia, *op. cit.*, p. 379.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

dans cette période trouble⁷⁸⁷, ainsi qu'il l'écrit à sa sœur Ulrike dans la lettre du 6 décembre 1806. Il dédie également un poème à la reine. Les éloges de Kleist sur la détermination politique de Louise de Prusse à combattre les Français et les descriptions de Napoléon de l'« Amazone⁷⁸⁸ » permettent d'établir une analogie entre la personnalité historique de la reine Louise et le personnage principal de *Penthésilée*. Les deux figures sont présentées en tant que chasseresses et fortes femmes d'État, établissant ainsi une seconde analogie, à savoir entre la chasse et la monarchie. Selon Renata Gambino et Grazia Pulvirenti, on retrouve dans *Penthésilée* les aspects de la contradiction intérieure de la reine Louise. L'affrontement entre Penthésilée et Achille incarne le conflit entre l'idéal de l'état de nature originel, qui s'exprime par le motif de l'amour passionnel spontané, et la corruption de la civilisation, qui conduit à la conquête et à la violence. La naissance de la « *cross-species-community* » des Amazones, qui s'inscrit dans les lois de la nature, vient d'une guerre de libération contre l'invasion des Éthiopiens qui avaient conquis l'État scythe, comme le rapporte Kleist dans le drame à la scène 15, lorsque Penthésilée raconte à Achille l'origine de son peuple⁷⁸⁹. Les Amazones se sont rebellées contre les oppresseurs étrangers en poursuivant la revendication naturelle de la liberté⁷⁹⁰. La reine Louise, quant à elle, tente de résister à la conquête de Napoléon par la guerre. Le drame de Kleist associe donc le thème de la chasse avec le motif de l'Amazone en harmonie avec la nature qui se bat contre un exercice de pouvoir étranger. L'attaque sauvage de Penthésilée sur Achille apparaît alors comme une dernière tentative désespérée pour sauver la fierté de la culture des Amazones face à la stratégie rusée de conquête des Grecs. Pour Renata Gambino et Grazia Pulvirenti, les deux reines, mythologique et historique, font face à la défaite avec confiance et fermeté en succombant au pouvoir du héros rusé. Les chercheuses notent que c'est à partir de cela que se développe le tragique de la pièce : Penthésilée se poignarde avec un couteau forgé par la puissance de ses émotions ; la reine Louise se livre au vainqueur et rencontre Napoléon après la défaite à Tilsit.

787 Il juge en effet la politique de Frédéric Guillaume III comme attentiste. Cf : JENN, Camille : « Heinrich von Kleist et la France. Réflexions autour de contradictions », dans : *Études Germaniques*, vol. 265, n° 1, 2012, p. 69-82.

788 Voir chapitre 2.

789 *Penthésilée*, p. 590. Citation originale : « Da lebte sonst, den Göttern untertan, / Ein Stamm der Scythen, frei und kriegerisch, / Jedwedem andern Volk der Erde gleich. / Durch Reih'n schon nannt' er von Jahrhunderten / Den Kaukasus, den fruchtumblüthen, sein: / Als Vexoris, der Aethioper König, / An seinem Fuß erschien, die Männer rasch, / Die kampfverbundnen, vor sich niederwarf, / Sich durch die Thäler goß, und Greis' und Knaben, / Wo sein gezückter Stahl sie traf, erschlug : / Das ganze Prachtgeschlecht der Welt gieng aus. », v. 1915-1924.

790 *Ibid.*, p. 591. Citation originale « Frei, wie der Wind auf offnem Blachfeld, sind / Die Frau'n, die solche Heldentat vollbracht », v. 1954-1955.

Si Kleist reprend le motif de la chasse à courre, la société hybride que représentent les Amazones avec la métamorphose de Penthésilée en chienne apparaît comme une innovation de Kleist par rapport à ses sources et au contexte artistique autour de la chasse. Les Amazones sont en effet décrites comme une société de guerrières qui vivent avec les chiens de chasse dans une sorte de « *cross-species-community*⁷⁹¹ ». Kleist a certes été influencé par l'intérêt marqué pour la chasse et la vénerie à son époque, mais nous voyons que le traitement qu'il réserve à la chasse à courre dans *Penthésilée* s'éloigne de celui qu'en font ses contemporains. Kleist révèle un lien entre chasse et politique en décalage avec celui décrit par ses contemporains, puisqu'il repose sur une désorientation anthropologique et une remise en question de la frontière entre humanité et animalité. La manière dont les Amazones vivent avec les animaux déconstruit la traditionnelle différenciation anthropologique entre animal et être humain⁷⁹². Les Amazones et les chiens peuvent se comprendre et coopérer : ils suivent par exemple le même objectif à la chasse, ce qui accentue le décalage entre les Amazones et les Grecs, qui ne partagent pas la même langue ou le même langage corporel, et incarnent deux types de sociétés très différents. Le chien apparaît alors comme un animal particulier dans la pièce : il est non seulement une métaphore, mais aussi un personnage de la tragédie.

6.4. Chiens métaphoriques et chiens diégétiques

L'image du chien est très présente dans la métaphore de la chasse. Cet animal joue un rôle d'autant plus important que c'est le seul animal qui intervient en tant qu'image et personnage de la tragédie : il est présent non seulement sur le plan métaphorique, mais aussi sur le plan diégétique. Sebastian Schönbeck, dans son article sur les chiens dans *Penthésilée*, montre que la violence des chiens se reflète dans la férocité du personnage, qui finit par déchiqueter Achille avec l'aide de ses chiens⁷⁹³. Il montre également que les chiens apparaissent sur scène en tant que personnages lorsque la reine des Amazones bascule dans la férocité, mais qu'ils sont aussi implicitement présents dans d'autres passages à travers des

791 HARAWAY, Donna, *op. cit.*

792 BORGARDS, Roland, *TKH*, p. 1.

793 SCHÖNBECK, Sebastian, « Auf, auf, auf », *op. cit.*

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

métaphores et des comparaisons. Nous avons vu par exemple que le comportement d'Achille est rapproché de celui d'un « dogue ». Les Amazones sont appelées « chiens de l'Enfer⁷⁹⁴ » et Penthésilée elle-même décrit ses désirs comme des « chiens qu'on a lâchés⁷⁹⁵ ». Nous observons donc, avec Sebastian Schönbeck, que les chiens apparaissent d'une part implicitement dans le texte dans le cadre de comparaisons et d'analogies se rapportant au personnage humain, mais aussi d'autre part explicitement en tant que créatures non-humaines agissant avec les humains. Les chiens métaphoriques, qui rappellent *Les Bacchantes* d'Euripide, annoncent ce que Franz Eybl, spécialiste de Kleist, appelle le « moment dionysiaque de la folie aveugle⁷⁹⁶ » qui éclate dans la scène finale. Franz Eybl parle également d'un « vocabulaire de la dévoration⁷⁹⁷ », que l'on retrouve dans toute la pièce et qui préfigure la fin, dans les expressions comme « les dents de l'un plantées dans la gorge de l'autre⁷⁹⁸ » (en parlant des deux armées), « nous dévorons la route⁷⁹⁹ », ou « à chaque foulée, / elle avale, affamée, une part du chemin⁸⁰⁰ », établissant ainsi un lien entre l'appétit dévorant de l'Amazone et la rapidité de ses actions, qui lui permet de dévorer métaphoriquement la distance qui la sépare de sa proie. Ce lien est également souligné par les autres Amazones lorsqu'elles appellent Penthésilée « l'affamée rugissante à la recherche de sa proie »⁸⁰¹. Les chiens métaphoriques apparaissent alors comme des préfigurations des chiens diégétiques qui entrent en scène à la fin de la pièce, mais aussi du dénouement catastrophique.

Souvent, dans *Penthésilée*, la métaphore du chien est associée à celle du loup. Ces deux animaux sont des proches parents, mais le chien est considéré comme le meilleur ami de l'homme, alors que le loup a mauvaise réputation et passe pour l'équivalent non domestiqué du chien à l'état sauvage. Dans la première scène, les chefs de guerre Ulysse, Antiloque et Diomède sont face à une énigme. Ils s'entretiennent au sujet de l'intervention des Amazones dans la guerre de Troie et Ulysse décrit les deux camps en les comparant à des loups :

Tu vois sur cette plaine

L'armée des Grecs et celle des Amazones

Se battre comme deux loups enragés : [...]

794 *Penthésilée*, p. 518. Citation originale : « Höllenhunde », v. 557.

795 *Ibid.*, p. 549. Citation originale : « losgelassne Hunde », v. 1219.

796 EYBL, Franz M., *op. cit.*, p. 154. Citation originale : « [Das] dionysische Moment des blinden Rasens ».

797 *Ibid.* Citation originale : « Vokabular des Fressens ».

798 *Penthésilée*, p. 493. Citation originale : « [d]es einen Zahn im Schlund des anderen », v. 11.

799 *Ibid.*, p. 494. Citation originale : « [w]ir verschlingen / Die Straße jetzt », v. 26-27.

800 *Ibid.*, p. 510. Citation originale : « [m]it jedem Hufschlag, / Schlingt sie, wie hungerheiß, ein Stück des Weges, / [...] hinunter ! », v. 405-407.

801 *Ibid.*, p. 628. Citation originale : « Die hungrige, die wild nach Raub umher », v. 2667.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

Morts, ils tomberont, les acharnés, aujourd'hui même,
Les dents de l'un plantées dans la gorge de l'autre⁸⁰².

Ulysse choisit de comparer les armées à des loups enragés, dont la férocité, caractéristique principale de cet animal depuis l'Antiquité, est ici mise en avant par l'adjectif « *erbst* » : la traduction française choisit le terme « enragé », mais chez Kleist, cette sauvagerie n'est pas attribuée à la maladie de la rage. Au fur et à mesure de la réplique d'Ulysse, la comparaison directe avec le « *wie* » disparaît. Les animaux du bestiaire de la chasse, qui font partie du monde des Grecs mais aussi de celui des Amazones, servent donc ici à décrire les événements et à interroger des comportements humains. Peu après, Ulysse emploie une autre comparaison animale pour décrire le comportement d'Achille sur le champ de bataille, semblable à celui d'un « dogue ». Sebastian Schönbeck montre que dans la pièce, la métaphore des loups est donc associée à celle du chien de chasse : la comparaison qu'Ulysse choisit développe la première métaphore avec des loups⁸⁰³. En tant qu'animal domestique, le dogue qui redevient sauvage représente une menace, car il retourne à son état naturel malgré la soumission par l'homme à travers la chasse. Ce lien entre loup et chien de chasse est un lieu commun de la recherche sur les chiens au XVIII^e siècle : Buffon, dans son *Histoire Naturelle*, note les différences entre les chiens domestiqués et les chiens sauvages. Selon lui, les chiens partagent le penchant pour la chasse avec les loups. Mais les chiens sauvages auraient la capacité d'apprendre des comportements : « Dans les pays déserts, dans les contrées dépeuplées, il y a des chiens sauvages qui, pour les mœurs, ne diffèrent des loups que par la facilité qu'on trouve à les apprivoiser [...]»⁸⁰⁴. Les chiens sauvages pourraient donc être domestiqués par l'éducation et la discipline de leur instinct naturel de chasseur, et apprendre une technique de chasse. Pourtant, l'éducation et la discipline ne suffisent pas à complètement réprimer leur férocité. Dans *Penthésilée*, l'association de la métaphore du chien et de celle du loup montre que la férocité, mais aussi ce qui rappelle les loups dans les chiens de chasse, se trouvent également sur les champs de bataille humains. Lorsque les chiens apparaissent en tant que personnages non humains dans la tragédie, on constate qu'une régression animale dans la guerre est possible, comme Ulysse l'a décrite avec son analogie concernant les dogues et comme Buffon l'a signalée. Achille et Penthésilée sont tous deux en porte à faux par rapport

802 *Ibid.*, p. 493. Citation originale : « Du siehst auf diesen Feldern, / Der Griechen und der Amazonen Heer, / Wie zwei erboste Wölfe sich umkämpfen : [...] / Tot sinken die Verbißnen heut noch nieder, / Des einen Zahn im Schlund des anderen. », v. 3-11.

803 SCHÖNBECK, Sebastian, « Auf, auf, auf », *op. cit.*

804 BUFFON, *op. cit.*, p. 118 : article « chien ».

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

aux ordres de leurs supérieurs et aux lois de leur État, tels des dogues qui redeviennent sauvages. Achille va à l'encontre des ordres d'Agamemnon qui lui demande de tendre une embuscade à Penthésilée dans le camp grec, en souhaitant rencontrer en personne la reine des Amazones. Achille s'oppose ainsi au chef de l'armée lors de la bataille contre Troie. Penthésilée, elle, se dresse contre la loi des Amazones, qui précise que le hasard devrait décider de la proie pour la fête des Roses, lorsqu'elle dit « je dompterai l'insolent, ce jeune dieu de la guerre⁸⁰⁵ » et qu'elle demande aux autres Amazones de la laisser faire. Dans *Penthésilée*, les chiens métaphoriques sont souvent associés à des loups, ce qui révèle ainsi le danger lorsque l'être humain redevient sauvage, risque qui est particulièrement présent dans le contexte de la guerre.

Si le chien est l'animal qui joue le rôle le plus important dans la métaphore de la chasse, c'est aussi parce que les chiens métaphoriques et diégétiques sont directement associés au champ lexical de la chasse, et plus particulièrement de la chasse à courre, qui consiste à poursuivre un animal sauvage avec une meute de chiens jusqu'à son épuisement. Dans son *Lehrbuch für Jäger und die es werden wollen* (1812), Georg Ludwig Hartig écrit que « Les chiens de chasse à courre sont regroupés dans ce qu'on appelle une meute pour traquer un cerf, une laie ou tout autre gibier jusqu'à ce qu'il soit si épuisé qu'on puisse l'abattre ou le capturer devant les chiens⁸⁰⁶ ». Nous avons vu précédemment que ce n'est pas un hasard si la représentation de la chasse à courre correspond au point culminant de la pièce, en tant que pratique culturelle très à la mode autour de 1800. Dans *Penthésilée*, la meute grogne, gronde, et elle est très souvent présentée comme hurlante (« *heulend* »). Elle est donc surtout perçue à travers sa dimension acoustique, ce qui est accentué par la présence d'instruments de musique disséminés dans la pièce – des cuivres, les instruments traditionnellement utilisés lors de la chasse à courre⁸⁰⁷. Les chiens sont également fréquemment présentés comme « couplés » ou « découplés ». Dans le vocabulaire de la vénerie, découpler signifie enlever le couple des chiens de chasse, et donc les lâcher pour qu'ils se lancent à la poursuite et à l'attaque de la proie. Dans la pièce, on trouve deux occurrences de « *entkoppelt* », et une occurrence de « *gekoppelt* ». Ces termes s'appliquent

805 *Penthésilée*, p. 522. Citation originale : « Den jungen trotz'gen Kriegsgott bänd'g' ich mir », v. 630.

806 HARTIG, Georg Ludwig, *Lehrbuch für Jäger, op. cit.*, p. 128. Citation originale : « Parforce-Hunde dienen dazu, in zahlreicher Gesellschaft, die man Meute nennt, einen Hirsch, eine Sau oder sonst ein Stück Wild so lange zu verfolgen, bis es so ermattet ist, daß man es vor den Hunden todschießen oder abfangen kann. »

807 Notamment « Drommeten », « Tuben », « Posaunen », v. 995, et « Trompeten », v. 551.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

aussi bien aux chiens métaphoriques qu'aux chiens diégétiques. Tout d'abord, dans la première scène, lorsqu'Ulysse compare le comportement d'Achille à celui d'un dogue découplé (« lorsque le dogue découplé⁸⁰⁸ »), c'est-à-dire en pleine action de chasse. À la scène 11, les Amazones veulent lâcher les dogues sur Achille, des chiens diégétiques cette fois, et dans sa réponse il alimente la métaphore du chien découplé :

Achille (s'adressant tantôt à une Amazone tantôt à une autre)

Je ne peux pas le croire : douce, cristalline,

Votre voix dément votre discours.

Ce n'est pas toi, vierge aux yeux bleus,

Qui veut lâcher sur moi les dogues, ni toi

Parée de ces boucles soyeuses.

Allons, s'ils m'approchaient, ces dogues

Découplés par vos paroles hâtives,

Vous jetteriez vos propres corps

Entre eux et moi, pour protéger

Ce cœur d'homme qui brûle d'amour pour vous.⁸⁰⁹

Achille cherche ici à manipuler les autres Amazones. Ses louanges exagérées s'apparentent à de la flagornerie. Ces fausses flatteries deviennent méprisantes lorsqu'il fait comprendre à ses interlocutrices qu'elles regretteraient de découpler les chiens car elles se rendraient compte que c'est une erreur et chercheraient à le sauver. Ce qui est intéressant, dans ce passage, c'est que le dressage et l'obéissance des chiens sont mis en évidence par Achille, mais aussi que pour ce dernier, la parole suffit pour libérer les chiens, alors que découpler une meute requiert une action plus technique qu'un simple ordre vocal. Les chiens ne peuvent être découplés seulement par des « paroles hâtives ». Sur le plan métaphorique, on peut en revanche comprendre que par la parole, les chiens peuvent être libérés, et redevenir sauvages. Ce passage est alors à mettre en parallèle avec la réplique de Penthésilée à la scène 9, qui compare ses désirs à des chiens qu'on a lâchés⁸¹⁰. Il y aurait une corrélation entre les chiens et

808 *Penthésilée*, p. 501. Citation originale : « wie die Dogg' entkoppelt », v. 213.

809 *Ibid.*, p. 563. Citation originale : « Achilles. (*bald zu dieser bald zu jener Amazone sich wendend*) Ich kann's nicht glauben: süß, wie Silberklang, / Straft eure Stimme eure Reden Lügen. / Du mit den blauen Augen bist es nicht, / Die mir die Doggen reißend schickt, noch du, Die mit der seidenweichen Locke prangt. / Seht, wenn, auf euer übereiltes Wort, / Jetz heulend die Entkoppelten mir nahten, / So würft ihr noch, mit euern eignen Leibern, / Euch zwischen sie und mich, dies Männerherz, / Dies euch in Lieb' erglühende, zu schirmen », v. 1428-1437.

810 *Ibid.*, p. 549. Citation originale : « Begierden, [...] wie losgelassne Hunde », v. 1219.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

le désir⁸¹¹, ce qui est confirmé lorsque dans une didascalie de la scène 20, ce sont des meutes de chiens couplés qui entrent en scène : « *Des Amazones avec la meute des chiens couplés*⁸¹² ». Juste après, Penthésilée verbalise qu'elle lâche les chiens sur Achille (« *Auf!* »), et c'est en verbalisant ce découplage qu'elle assouvit ses désirs. Les désirs sont assimilés à des chiens qu'on lâche : c'est un motif qui devient récurrent dans toute la pièce. L'exemple des chiens couplés ou découplés montre qu'il y a un entremêlement du plan métaphorique et du plan diégétique. Si, sur le plan diégétique, les chiens apparaissent toujours couplés ou découplés, ils font références sur le plan métaphorique aux désirs des protagonistes, qui les libèrent en les verbalisant. Cet entremêlement entre le plan métaphorique et le plan diégétique est renforcé lorsque Penthésilée sombre dans la sauvagerie.

En effet, le chien apparaît comme plus qu'une métaphore lorsque la reine des Amazones bascule dans la férocité à la scène 20 : « Penthésilée (*dans une sauvagerie frémissante*). À moi, Ananké, meneuse des chiens !⁸¹³ ». Ce passage permet de souligner non seulement la sauvagerie qui habite le personnage, mais aussi le rôle que joue le chien dans la mise en scène de cette férocité, puisque ce dernier apparaît maintenant en tant qu'animal diégétique et personnage de la tragédie. C'est l'animal qui va révéler que la remise en question de la frontière entre humanité et animalité n'est pas seulement une exagération rhétorique, mais aussi une réalité : on assiste à la métamorphose de Penthésilée en chienne. Les chiens diégétiques de Penthésilée semblent être un exemple du « syncrétisme des mythes » dont parle Franz Eybl⁸¹⁴. En effet, chez Hederich, les chiens sont présents, même s'ils n'ont pas la même fonction et si Kleist inverse la fin du mythe de Penthésilée tel qu'il apparaît dans le *Gründliches mythologisches Lexikon*. Dans l'article de Hederich, Achille porte un coup fatal à Penthésilée, et le sort réservé à la reine des Amazones est explicité : « Les siennes l'ont laissée et ont pris la fuite, car ils avaient décidé, comme elle avait transgressé les grâces de son sexe, de la jeter encore vivante dans le fleuve Scamandre, ou de l'abandonner aux chiens⁸¹⁵ ». Pour Hederich, c'est donc Penthésilée qui risque d'être dévorée par les chiens⁸¹⁶. Achille s'oppose aux autres Grecs et souhaite que Penthésilée soit enterrée dignement. D'après Hederich, il existe plusieurs versions du mythe, et l'une d'elle mentionne

811 Les chiens en tant que figures du désir apparaissent déjà chez Ovide, dans le mythe d'Actéon.

812 *Penthésilée*, p. 614. Citation originale : « *Amazonen. Mit Meuten gekoppelter Hunde* », v. 2419-2420.

813 *Ibid.*, p. 614. Citation originale : « *Penthesilea (mit zuckender Wildheit)*. Herbei, Ananke, Führerin der Hunde ! », v. 2408.

814 EYBL, Fanz M., *op. cit.*

815 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, p. 1939. Article « *Penthesilea* ». Citation originale : « Die Ihrigen verlieben sie und nahmen die Flucht, da denn beschlossen wurde, sie, weil sie mehr gethan, als ihrem Geschlechte anstehe, annoch lebendig in den Fluß Skamander zu werfen, oder für die Hunde so liegen zu lassen ».

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

le chien : d'après cette version, Penthésilée tue sa sœur en l'emmenant chasser, comme si elle avait voulu corriger une chienne⁸¹⁷. Chez Hederich, comme le remarque Martin Bartelmus, les chiens ne sont donc que des détails, qui montrent pourtant que Penthésilée est entourée de ces animaux⁸¹⁸. On peut cependant aller plus loin et considérer que le terme « *Hündin* » fait référence à la sœur de Penthésilée. L'animalisation de la femme en « chienne » et son statut de « sœur » (nous verrons plus loin que Penthésilée appelle les chiens ses sœurs) seraient donc déjà sous-jacents chez Hederich. Dans la *Penthésilée* de Kleist, en revanche, la reine des Amazones ne devient pas seulement métaphoriquement une chienne, mais aussi littéralement.

En tant qu'animal essentiellement lié à la chasse, le chien joue un rôle particulier dans *Penthésilée* en instaurant une confusion entre le plan métaphorique et le plan diégétique. Tantôt couplé, tantôt découplé, le chien de chasse tel qu'il s'illustre chez Kleist nous révèle qu'autour de 1800, l'animalité est avant tout conçue comme le fait d'êtres humains à la guerre, ou qui assouissent des désirs socialement inacceptables. L'étude des chiens métaphoriques présents dans la pièce dévoile que l'être humain deviendrait en partie animal lorsqu'il « lâche » ce qui le retient et qu'il se libère des lois de la société dans laquelle il vit. L'animal est donc convoqué pour métaphoriser des comportements humains qui, même s'ils sont souvent pensés comme relevant de l'abject, autorisent déjà le franchissement de la barrière ontologique entre l'être humain et la bête⁸¹⁹. Comme nous l'avons déjà vu, pour Nicholas Ridout, le théâtre est un lieu d'où la nature est exclue et où l'animal n'a donc pas sa place : dès lors, toute présence de l'animal est inattendue et perturbante⁸²⁰. Lorsque les chiens diégétiques entrent en scène dans *Penthésilée*, c'est un élément inattendu. Ils rivalisent de férocité avec les humains dans un univers qui abolit toute différence ontologique, et leur présence sur scène révèle que ces figures sont plus imaginées que véritablement représentées :

816 Une référence à cette issue se trouve à la scène 9 chez Kleist, lorsque Penthésilée avoue à Prothoé qu'elle veut bien être vaincue par Achille, et qu'il offre son corps en pâture aux chiens : « Laßt ihn mit Pferden häuptlings heim mich schleifen, / Und diesen Leib hier, frischen Lebens voll, / Auf offnem Felde schmachvoll hingeworfen, / Den Hunden mag er ihn zur Morgenspeise, / Dem scheußlichen Geschlecht der Vögel, bieten » (v. 1244-1252). En cela, Kleist prend également le contrepied de la « Cinquième Journée » du *Décameron* de Boccace, dans laquelle un cavalier chasse une femme comme si elle était une bête sauvage, et la fait dévorer par ses chiens. Nous pouvons supposer que Kleist, qui a également écrit des nouvelles, connaissait ce recueil.

817 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, p. 1940. « Noch andere geben vor, es habe sie dennoch Achilles endlich anständig begraben; wobey sie zugleich bemerken, daß sie ehemals ihre eigene Schwester auf der Jagd mit erleget, indem sie sich gestellet, als ob sie einer Hündinn eins beybringen wollte ».

818 BARTELMUS, Martin, *op. cit.*

819 ANGEL-PEREZ, Élisabeth, POULAIN, Alexandra, « Bêtes de scène », dans : *Sillages critiques*, vol. 20, 2016.

820 RIDOUT, Nicholas, *op. cit.*, p. 98.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

le lecteur et le spectateur perçoivent leur présence avant tout à travers la dimension acoustique de la meute.

6.5. La chienne Penthésilée

6.5.1. La métamorphose de Penthésilée en cheffe de meute

Dans la pièce de Kleist, l'animalité de Penthésilée repose sur sa métamorphose et son identification avec les chiens. C'est lorsqu'elle sombre dans la sauvagerie que cette identification se réalise :

Penthésilée (*dans une sauvagerie frémissante*)

À moi, Ananké, meneuse des chiens ! [...]

Penthésilée (*se tournant vers les chiens*)

Va, Tigris, maintenant j'ai besoin de toi ! Va, Leäne !

Va, Melampus à la crinière touffue !

Va, Aklé, toi qui attrapes le renard, va, Sphinx,

Et toi qui devances la biche, Alektor,

Va, Oxus qui terrasses le sanglier,

Et toi qui ne trembles pas devant le lion, Hyrkaon⁸²¹ !

Penthésilée convoque d'abord Ananké, l'Amazone qui s'occupe des chiens. Dans la mythologie grecque, Ananké est la personnification de la destinée, de la fatalité : la transformation de Penthésilée semble dès lors inévitable. Puis, la reine des Amazones s'adresse directement aux chiens. Ces derniers sont évoqués en même temps que d'autres animaux sauvages – notamment le renard, la biche et le sanglier, des proies typiques de chasse à courre – ce qui souligne leur efficacité redoutable au combat. Le chien Melampus est même

821 *Penthésilée*, p. 614-615. Citation originale : « Pentheseilea (*mit zuckender Wildheit*). Herbei, Ananke, Führerin der Hunde ! [...] Pentheseilea *sich zu den Hunden wendend*. Auf Tigris, jetzt, dich brauch' ich ! Auf Leäne ! / Auf, mit der Zoddelmähne du, Melampus ! / Auf, Akle, die den Fuchs erhascht, auf Sphinx, / Und der die Hirschkuh übereilt, Alektor, / Auf, Oxus, der den Eber niederreißt, / Und der dem Leuen nicht erbebt, Hyrkaon ! », v. 2421-2426.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

associé au lion, avec une crinière qui rappelle plus le roi de la savane que le chien – si l'on excepte cette race de chiens de chasse au lion possédant une crête sur le dessus du dos⁸²². Ce sont d'abord les didascalies qui décrivent la métamorphose de Penthésilée, qui est ensuite développée dans le discours du personnage : c'est lorsqu'elle s'adresse directement aux chiens que Penthésilée devient l'une des leurs. Sebastian Schönbeck souligne la dimension performative du processus de métamorphose de l'Amazone⁸²³. En effet, l'anaphore en « *auf* », mot qui est répété cinq fois, rythme l'appel de Penthésilée. Ce mot devient une onomatopée, presque un aboiement, grâce auquel Penthésilée accomplit l'identification avec ses chiens : c'est donc en aboyant qu'elle devient véritablement chienne. Cette identification est renforcée lorsque Penthésilée s'accroupit dans une didascalie à côté des chiens et que ces derniers poussent des cris effrayants : « *Penthésilée s'agenouille manifestant tous les signes de la folie, tandis que les chiens entonnent un atroce hurlement*⁸²⁴. » Avec ce geste, nous voyons que l'animal prend également possession de son corps et que cette transformation n'est pas seulement mentale, puisqu'elle prend inconsciemment la posture d'un chien à quatre pattes. Dans *Penthésilée*, l'identité se fonde donc sur la performance : en jouant la chienne, la reine des Amazones devient chienne. Ce phénomène fait écho au rôle de la performance chez Kleist, et à l'idée que l'on pense en parlant, telle qu'il la formule dans *l'Essai sur l'élaboration progressive des idées pendant le discours* (1805)⁸²⁵.

Sebastian Schönbeck souligne que parmi les chiens qui sont appelés par Penthésilée, trois sont mentionnés dans les *Métamorphoses* d'Ovide : Tigris, Melampus et Akle, une anagramme du Alke que l'on trouve chez Ovide. Dans ce passage, c'est aussi le principe de l'énumération qui fait penser aux *Métamorphoses*, puisqu'Ovide propose un catalogue dans lequel les chiens, leur origine et leur histoire sont présentés⁸²⁶. Penthésilée n'appelle donc pas n'importe quels chiens, ce sont des chiens particuliers, comme le montre aussi l'utilisation des pronoms personnels et la répétition du pronom « *dich* ». Ce ne sont pas des chiens sauvages,

822 Le chien de Rhodésie, dont le standard ne se structure qu'à partir du début du XX^e siècle, est une race de chiens de type primitif originaire d'Asie ou d'Afrique. Ces chiens possèdent une crête dorsale et sont utilisés pour rabattre de gros gibier, notamment le lion. S'il est bien sûr anachronique de dire que Kleist fait référence à cette race dans son œuvre, nous pouvons supposer que les chiens de Penthésilée pourraient ressembler à ce type de chiens, qui rappellent par ailleurs les chiens présents dans les représentations picturales ou sur les amphores antiques illustrant le mythe d'Actéon.

823 SCHÖNBECK, Sebastian, « Auf, auf, auf », *op. cit.*

824 *Penthésilée*, p. 615. Citation originale : « Penthésilea (*kniert nieder, mit allen Zeichen des Wahnsinns, während die Hunde ein gräßliches Geheul anstimmen*) », v. 2418.

825 KLEIST, Heinrich von, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* [1805], dans : *Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. 2, p. 319-324.

826 SCHÖNBECK, Sebastian, « Auf, auf, auf », *op. cit.*

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

des chiens errants anonymes, mais des chiens mythologiques, connus pour leurs actes terribles. Il s'agit des chiens de chasse du mythe d'Actéon, célèbres pour leur férocité. En effet, redevenant sauvages, ces chiens sont sourds aux ordres de leur maître et le dévorent. L'influence et l'importance du mythe d'Actéon sont encore confirmées par le fait que ces noms correspondent aussi à ceux trouvés par Kleist dans une autre de ses sources, le dictionnaire mythologique de Benjamin Hederich : à l'article « Actaeon » figurent entre autres Tigris, Leäne, Melampus, Akle, Sphinx, Alektor, Oxus et Hyrkaon⁸²⁷. Penthésilée s'identifie à ces chiens qui redeviennent sauvages et déchiquettent leur maître, et elle en fait ses chiens : en les appelant par leurs noms, et puisqu'ils y répondent, elle les apprivoise. Kleist propose ainsi une variation du mythe d'Actéon, et le pousse à l'extrême en faisant de son héroïne elle-même l'un de ces chiens mythologiques qui déchiquètent et dévorent Achille.

La particularité de cette transformation, c'est qu'elle est surtout perçue par les autres Amazones : Penthésilée ne semble pas être consciente de sa propre métamorphose. La Grande Prêtresse finit même par appeler Penthésilée une chienne à la scène 22 et explique immédiatement sa métaphore :

La Grande Prêtresse. Jetez-la au sol ! Ligotez-la !

Une Amazone. Tu parles de la reine ?

La Grande Prêtresse. De la chienne, je parle !

Des mains humaines ne la domptent plus⁸²⁸.

Pour elle, l'animal a donc totalement remplacé Penthésilée, dont elle ne reconnaît plus le statut de reine, mais seulement l'animalité. Puisqu'elle n'est plus humaine, des mains humaines ne sont plus en mesure de la maîtriser. Ensuite, lors de son récit des événements, elle reprend l'idée de l'accroupissement déjà présente dans la didascalie de la scène 20 :

Elle a sur [Méroé] lâché les chiens.

Moi-même, comme je m'approchais de l'enragée,

Elle s'est accroupie subitement⁸²⁹.

827 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, p. 52-53. Franz Eybl mentionne la présence de ces chiens chez Hederich (EYBL, Franz M., *op. cit.*, p. 144).

828 *Penthésilée*, p. 623. Citation originale : « Die Oberpriersterinn. Reißt sie zu Boden nieder ! Bindet sie ! / Eine Amazone. Meinst du die Königin ? Die Oberpriersterinn. Die Hündin, mein' ich ! / – Der Menschen Hände bänd'gen sie nicht mehr », v. 2552-2554.

829 *Ibid.*, p. 624. Citation originale : « Mit Hunden hat sie sie hinweggehetzt. / Als ich von fern der Rasenden nur nahte, / Gleich einen Stein, gebückt, mit beiden Händen, / Den grimmerfüllten Blick auf mich gerichtet, / Reiß sie vom Boden auf », v. 2560-2564.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

Une nouvelle fois, l'identification de Penthésilée avec les chiens semble être renforcée par un mimétisme gestuel. Mais les conséquences physiques de la métamorphose ne semblent pas s'arrêter à la posture de la reine :

Et maintenant, elle se déchaîne au milieu de ses chiens,
L'écume aux lèvres, elle les appelle : mes sœurs,
Ces bêtes vociférantes [...],
Elle lance la meute, qui flaire le meurtre
Et l'entoure [...] ⁸³⁰.

La Grande Prêtresse met l'accent sur la dimension collective de l'action. Si la traduction choisie suggère que c'est Penthésilée qui entoure la meute, dans l'original (« *die sie umringt* »), on peut aussi comprendre que c'est la meute qui entoure Penthésilée – ce qui semble peut-être plus logique si elle est effectivement au milieu de ses chiens. D'ailleurs, à la scène 23, elle est décrite comme « entourée de la meute hurlante et d'éléphants⁸³¹ ». Penthésilée est maintenant liée aux chiens, et le fait qu'elle les appelle « mes sœurs » montre que dans son discours, même si c'est inconscient, elle s'identifie à eux. La dimension inconsciente de cette identification résonne également dans le parallèle entre « *nennen* » et « *heulen* » : le langage humain et le langage animal sont apparentés. À une identification d'espèce, Penthésilée ajoute une identification de genre : elle attribue son propre genre aux chiens, en leur assignant le sexe féminin (« *Schwestern* »), alors que les noms des chiens sont des noms qui seraient plus volontiers donnés à des mâles qu'à des femelles (Melampus, Oxus et Alektor contiennent les suffixes *-us* et *-tor* typiques des noms masculins en latin). Il s'agit de la seule attribution d'un genre à ces chiens dans la pièce, qui sont sinon appelés « *die Hunde* » ou « *die Meute* ». « *Die Meute* » est féminin, donc nous pouvons nous demander si nous n'avons pas avec ce terme une attribution de genre, mais il s'agirait alors d'une attribution collective. Avec « *Schwestern* », les chiens sont individuellement genrés, ce qui n'est pas le cas avec « *Meute* ». Ce terme montre donc que Penthésilée genre individuellement ses chiens, et qu'elle associe elle-même une remise en question de la frontière entre masculin et féminin à celle entre animal et être humain. D'autre part, Penthésilée présente maintenant les caractéristiques d'un chien enragé : littéralement, elle fait rage (le verbe allemand utilisé,

830 *Ibid.* Citation originale : « Jetzt unter ihren Hunden wütet sie, / Mit schaubedeckter Lipp', und nennt sie Schwestern, / Die heulenden, [...] / Hetzt sie die Meute, die mordathmende, / Die sie umringt », v. 2567-2572.

831 *Ibid.*, p. 627. Citation originale : « Von Hunden rings umheult und Elephanten », v. 2611.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

« *wüten* », a la même racine que « *die Wut* », synonyme de « *Tollwut* » à l'époque de Kleist), et sa bouche produit un excès de salive, symptôme typique de la maladie de la rage chez le chien⁸³². D'ailleurs, lorsque la Grande Prêtresse demande aux Amazones d'utiliser des cordes pour tendre un piège à Penthésilée, le terme de rage apparaît clairement : « Et jetez-la au sol quand son pied s'y prendra / Comme un chien enragé⁸³³ ». Ici, Penthésilée est donc directement comparée au chien enragé (« *wutgetroffen* »). Il est intéressant de remarquer que les autres chiens ne sont pas considérés comme enragés par la Grande Prêtresse, seule Penthésilée est mise en rapport avec cette maladie, ce qui montre à quel point cette identification aux chiens semble contre-nature aux autres Amazones : si Penthésilée sombre dans la folie et remet en question la frontière entre être humain et animal, c'est à cause d'une maladie, ce qui contribue dans le même temps à déresponsabiliser la reine. Tandis que la Grande Prêtresse choisit d'utiliser la préposition « *unter* » (« *Jetzt unter ihren Hunden wüetet sie* »), faisant référence à une action collective, l'Amazone qui est montée sur la colline pour observer la suite des événements décrit différemment l'identification de Penthésilée aux chiens :

L'Amazone. Penthésilée,
Elle est couchée parmi les chiens déchaînés
Celle qu'un ventre humain engendra, déchire –
Les membre d'Achille, elle les déchire en lambeaux⁸³⁴ !

Avec le terme « *beigesellt* » que l'Amazone utilise, Penthésilée est intrinsèquement associée aux chiens. Elle n'est plus accroupie, mais allongée tel un chien de chasse qui dévore sa proie. Avec le verbe « *liegen* », nous avons donc un nouveau signe d'identification physique avec l'animal. Elle n'est donc plus seulement « parmi » (« *unter* ») les chiens, elle en est elle-même devenue un.

832 Pour Sebastian Schönbeck, le chien est, avec le cheval, l'animal qui apparaît le plus fréquemment dans les œuvres de Kleist. On pense par exemple au « chien domestique » (« *Haushund* ») de *La Mendiant de Locarno*, à Amphitryon, qui insulte Sosias de « chien, indigne » (« *Hund, Nichtswürdiger* ») parce qu'il manquerait à son devoir envers son maître, ou au gentilhomme de Tronka dans Michael Kohlhaas, qui va à la chasse au lièvre avec ses chiens. Le chercheur émet l'hypothèse que les chiens kleistiens sont au service des humains et agissent avec eux, mais selon lui, les chiens de *Penthésilée* ne sont pas directement désignés comme « enragés » Cf. SCHÖNBECK, Sebastian, « Tolle Hunde », *op. cit.*

833 *Penthésilée*, p. 625. Citation originale : « Und reißt, wenn sich ihr Fuß darin verfängt, Dem wutgetroffen Hunde gleich, sie nieder », v. 2578-2579.

834 *Ibid.*, p. 626. Citation originale : « Penthésilea, / Sie liegt den grimm'gen Hunden beigesellt, / Sie, die ein Menschenschoss gearh, und reißt, – / Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken ! », v. 2594-2597.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

Le terme « *beigesellt* » est repris à la scène 23, lorsque c'est au tour de Méroé de procéder à son récit du déchiquetage d'Achille :

Mais, hardi ! Crie-t-elle : Tigris ! Hardi, Leäne !
Hardi, Sphinx, Mélampus ! Dirke ! Hardi Hyrkaon !
Et elle se rue – se rue avec toute la meute, ô Diane !
Sur lui et le tire – le tire par le cimier
Comme une chienne parmi les chiens,
L'un le saisit à la poitrine, l'autre à la nuque
Et le jette au sol qui tremble de sa chute !
[...]
Elle plante, arrachant la cuirasse de son corps,
Ses dents, les plante dans sa blanche poitrine.
Elle et les chiens rivalisent,
Oxus et Sphinx, les crocs du côté droit,
Le côté gauche pour elle⁸³⁵.

Penthésilée répète l'appel des chiens que nous avons déjà à la scène 20, avec le même procédé de répétition d'une onomatopée, cette fois-ci « *hetz* », mais qui est tout aussi assimilable à un aboiement que le « *auf* » précédent. La comparaison de Penthésilée avec une chienne n'est pas simplement une exagération rhétorique, puisque Penthésilée est remplacée par cet animal et qu'elle est considérée comme partie intégrante de la meute. Elle trouve en quelque sorte sa place dans le catalogue des chiens. L'Amazone utilise par la suite la conjonction « *und* » (« *Sie und die Hunde, die wetteifernden* ») et souligne ainsi que Penthésilée appartient à la meute et que la lacération d'Achille est un acte de férocité collectif. Penthésilée n'agit pas seulement comme une chienne, mais aussi avec les chiens. Ici, ce sont les actions de Penthésilée qui sont décrites comme un éthologue commenterait une scène de chasse entre animaux sauvages, et sa mâchoire est désignée avec le même terme que celle des chiens : « *Zahn* ». Penthésilée et les chiens ont les mêmes caractéristiques physiques, ce qui accentue la dimension collective de l'événement. Sebastian Schönbeck rappelle que

835 *Ibid.*, p. 628. Citation originale : « Doch, hetz ! Schon ruft sie : Tigris ! Hetz, Leäne ! / Hetz Sphynx ! Melampus ! Dirke ! Hetz, Hyrkaon ! / Und stürzt – stürzt mit der ganzen Meut', o Diana ! / Sich über ihn, und reißt – reißt ihn beim Helmbusch, / Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt, / Der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken, / Daß von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder ! [...] Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reissend, / Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust, / Sie und die Hunde, die wetteifernden, / Oxus und Sphynx den Zahn in seine rechte, / In seine linke sie », v. 2655-2673.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

l'implication de la férocité dans l'ordre politique était une idée courante autour de 1800, notamment en raison des conséquences de la Révolution Française⁸³⁶. Le chercheur montre que le moment où *Penthésilée* dévore Achille renvoie à l'animalité des pratiques guerrières et révèle que pour Kleist et ses contemporains, la férocité fait partie de l'ordre culturel. Le point culminant de la pièce correspond donc au moment où la bestialité est le plus associée à la guerre, ce qui semble renforcer notre hypothèse selon laquelle Kleist, imprégné des idées du « moment 1800 », concevait l'animalité avant tout comme le fait d'être humains à la guerre. L'identification de *Penthésilée* en tant que chienne peut également être interprétée à la lumière des notions de collectif et de devenir-animal.

6.5.2. Devenir-animal et collectif hybride

Nous avons vu que *Penthésilée* n'effectue pas l'acte de dévoration en tant que sujet conscient, qu'elle n'agit pas seule, et qu'elle se métamorphose en chienne parce que l'objet de son désir se trouve en dehors de ce que la loi des Amazones l'autorise à faire. Dans *Dialogues*, Gilles Deleuze et Claire Parnet établissent un parallèle entre *Penthésilée* et *Moby Dick*, et analysent de la manière suivante la métamorphose de *Penthésilée* :

De quoi le capitaine Achab est-il coupable, dans Melville ? D'avoir choisi *Moby Dick*, la baleine blanche, au lieu d'obéir à la loi de groupe des pêcheurs, qui veut que toute baleine soit bonne à chasser. C'est ça l'élément démonique d'Achab, sa trahison, son rapport avec Léviathan, ce choix d'objet qui l'engage lui-même dans un devenir-baleine. Le même thème apparaît dans la *Penthésilée* de Kleist : le péché de *Penthésilée*, avoir choisi Achille, tandis que la loi des Amazones ordonne de ne pas choisir l'ennemi ; l'élément démonique de *Penthésilée* l'entraîne dans un devenir-chienne⁸³⁷.

Pour Gilles Deleuze et Claire Parnet, ce qui transforme *Penthésilée* en chienne, c'est que l'objet de son désir se situe en dehors de la loi des Amazones. Ce « devenir-chienne » fait écho au concept de « devenir animal », que Gilles Deleuze et Félix Guattari développeront

836 SCHÖNBECK, « Auf, auf, auf », *op. cit.*

837 DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 53-54.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

trois ans plus tard dans *Mille plateaux*. Les deux philosophes s'intéressent au « devenir » qui caractérise l'être, perçu comme un « rhizome » : non le fruit d'un processus d'évolution ou de métamorphose, qui aurait un terme, mais le fait d'un mouvement permanent, dans lequel l'identité se construit par alliance, communication ou contagion⁸³⁸. Ils définissent alors les devenirs-animaux en l'homme. Par là, Deleuze et Guattari n'entendent pas un phénomène de ressemblance ou d'imitation. Devenir-animal, ce n'est pas imiter l'animal, il ne s'agit pas de faire l'animal. Ce serait plutôt un travail sur soi : devenir-animal, c'est partir loin hors de soi, sortir de chez soi, éprouver les extases d'un être qui s'ouvre à l'altérité. Pour Denis Viennet, chercheur en philosophie, c'est en ce sens que l'on peut dire que l'animalité est toujours une figure de l'altérité. On ne devient-animal qu'en devenant-autre, autre que soi, autre du soi, étranger à soi⁸³⁹. Ce « devenir » affecte aussi l'œuvre littéraire. Virginie Girel-Pietka, chercheuse en langue et culture anglophones, revient sur ce que Deleuze et Guattari appellent « livre-machine de guerre »⁸⁴⁰. Ce livre, qui procède par tissages infinis de chaînons sémiotiques divers, selon un principe d'hétérogénéité, va ainsi à l'encontre d'une forme plus conventionnelle, le « livre classique ». Ce dernier se ferait « livre-appareil d'État » en reflétant une prétendue harmonie du monde alors que le « livre-machine de guerre » se présente comme une multiplicité de chaînons sémiotiques dont le tissage instable et infiniment variable témoigne d'un devenir incessant. Avec le devenir-animal, Deleuze et Guattari permettent ainsi une nouvelle lecture de *Penthésilée*.

Cette théorie du devenir-animal en lien avec *Penthésilée* et sa meute de chiens a été analysée par Martin Bartelmus dans son article « Kleists Teichoskopie auf die Moderne. Über Kollektive, Meuten, Subjekte und das Tier-Werden im Trauerspiel *Penthesilea* ». Martin Bartelmus interroge la déconstruction du statut du sujet et de l'individualité qui est sous-jacente dans la pièce, à l'exemple du statut ontologique de l'Amazone. Pour lui, dans la pièce, les animaux sont impliqués dans la constitution des modes d'existence et du statut ontologique du sujet, et le texte de Kleist traite du statut ontologique incertain de l'être humain en faisant de *Penthésilée* un animal. En tant que meute meurtrière, *Penthésilée* et ses chiens se trouvent entre le sujet, le devenir animal et le collectif hybride »⁸⁴¹. Pour lui, le texte

838 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

839 VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », dans : *Le Portique*, vol. 23-24, 2009.

840 GIREL-PIETKA, Virginie, « Chien, chèvre, taureau, couvée, ou le personnage de théâtre à l'épreuve du bestiaire johnstonien », dans : *Sillages critiques*, vol. 20, 2016.

841 BARTELMUS, Martin, *op. cit.* « Kleists Text setzt sich mit dem unsicheren ontologischen Status des Menschen in der Moderne auseinander, indem er *Penthesilea* zum Tier macht. Als mörderische Meute steht *Penthesilea* mit ihren Hunden zwischen Subjekt, Tier-Werden und hybriden Kollektiven ».

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

de Kleist représente donc une expérience du devenir-animal au sens de Deleuze et Guattari, et la meute peut être considérée comme une forme particulière de collectif. Il montre que des alternatives existent aux concepts de sujet et d'être humain, et que Kleist se positionne en contraste avec la construction autour du sujet vers 1800, ce que révèle son rapport au théâtre de la *Weimarer Klassik* et au discours sur le sujet de l'*Aufklärung*, ainsi que son rapport à Kant. Pour montrer en quoi consistent ces alternatives, Martin Bartelmus insiste sur la dimension collective de l'événement : Penthésilée apparaît très rarement seule et à chaque téichoscopie, elle s'animalise un peu plus. Elle n'est plus associée à des objets comme c'était le cas au début de la pièce avec la flèche notamment, il ne reste que le lien avec les animaux. Cette dimension collective souligne pour le chercheur le danger de contamination par la meute, qui fait par ailleurs écho à la contamination métaphorique que nous avons déjà remarquée précédemment : si la meute est contagieuse, Penthésilée est dangereuse pour la collectivité. Dans *Penthésilée*, on trouve une grande hétérogénéité des statuts ontologiques. Il y a des êtres hybrides, des sujets (Ulysse, Achille, Méroé, Prothoé), et Penthésilée en tant que devenir-animal – cette dernière ne peut jamais être un animal, puisqu'elle ne peut que le devenir. Martin Bartelmus souligne la dimension performative de la réplique de la Grande Prêtresse : « De la chienne, je parle ! / Des mains humaines ne la domptent plus⁸⁴² » : pour la Grande Prêtresse, Penthésilée est maintenant un animal, et elle sépare clairement l'être humain de l'animal – cette séparation est marquée par le tiret, qui matérialise souvent dans la pièce les affects que provoquent le devenir-animal, comme « *und stürz – stürzt* », « *und reißt – reißt* ». Pour le chercheur, la Grande Prêtresse commet une erreur en faisant de Penthésilée un animal et de tous les autres acteurs humains des sujets, ce qui accentue la confusion autour du statut de sujet. Enfin, cette confusion est encore intensifiée car le collectif meute que constituent les chiens et Penthésilée est un collectif hybride : l'arc appartient aussi à la meute⁸⁴³, à l'intérieur de laquelle le statut des acteurs est alors indéterminé, faisant d'eux des quasi-objets⁸⁴⁴. Dans la scène de chasse, c'est donc un hybride de chiens, d'arc et de Penthésilée qui poursuit un hybride d'Achille, à la fois sujet et métaphore animale.

842 *Penthésilée*, p. 623. Citation originale : « Die Hündin, mein' ich ! / – Der Menschen Hände bänd'gen sie nicht mehr », v. 2553-2554.

843 *Ibid.*, p. 624. Citation originale : « Die heulenden, und der Mänade gleich, / Mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend, / Hetzt sie die Meute, die mordatmende », v. 2570-2572.

844 Martin Bartelmus se réfère ici à Michel Serres. SERRES, Michel, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982.

6.6. Le cas particulier des éléphants

Parmi les animaux qui sont mobilisés dans la métaphore de la chasse, nous avons vu qu'un statut particulier est réservé aux chiens, mais aussi aux éléphants, puisque ce sont des animaux diégétiques qui apparaissent en tant que personnages – c'est également le cas des chevaux, mais ces derniers sont présents tout au long de la pièce, en dehors de l'usage de cette métaphore. Dans la littérature secondaire sur *Penthésilée*, à notre connaissance, rien n'a été écrit sur les éléphants. Renata Gambino et Grazia Pulvirenti leur accordent quelques lignes dans leur article et les interprètent comme des éléments de la tradition orientale⁸⁴⁵. Le texte de Kleist ne donne certes que peu d'informations sur ces pachydermes, mais ils sont tout de même mentionnés à quatre reprises, et leur présence dans un contexte de chasse à courre semble très surprenante pour le lecteur et le spectateur. Tout d'abord, dans la scène 9, Penthésilée se prépare au premier combat avec Achille :

Penthésilée (*d'une voix faible*).

Lâchez sur lui les chiens ! Armez-vous

De brandons et fouettez les éléphants !

Lancez sur lui les chars armés de faux

Et fauchez ses membres exubérants⁸⁴⁶ !

Dès ce moment, nous voyons que le basculement dans la férocité s'accompagne d'un inventaire très précis et qui reste le même tout au long de la pièce, mélangeant des éléments relevant de la guerre et d'autres relevant de la chasse. Les éléphants semblent faire partie du décor de la guerre telle qu'elle est pratiquée par les Amazones, c'est-à-dire la chasse – et non par les Grecs, car jamais cet animal n'est mentionné en rapport avec les troupes d'Achille et d'Ulysse – au même titre que les chiens, les chars et le feu. Si Penthésilée ordonne de fouetter les éléphants, c'est probablement pour les obliger à charger – la charge d'un éléphant peut atteindre quasiment 30 km/h, elle est particulièrement difficile à arrêter. L'éléphant étant un animal extrêmement massif (en moyenne environ trois mètres au garrot et quatre tonnes pour l'éléphant d'Asie, moins corpulent que son cousin d'Afrique), il a longtemps été une arme

845 GAMBINO, Renata, PULVIRENTI, Grazia, *op. cit.*

846 *Penthésilée*, p. 546. Citation originale : « Pentheseilea (*mit schwacher Stimme*). Hetzt alle Hund' auf ihn ! Mit Feuerbränden / Die Elephanten peitschet auf ihn los ! / Mit Sichelwagen schmettert auf ihn ein, / Und mähet seine üpp'gen Glieder nieder ! », v. 1170-1173.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

importante dans les guerres et les combats pendant l'Antiquité, en Asie notamment⁸⁴⁷. Seuls les mâles, plus forts et plus agressifs, étaient capturés jeunes et apprivoisés « pour en faire de véritables chars d'assaut vivants⁸⁴⁸ ». Il ne s'agissait pas d'une domestication, car ils ne naissaient pas en captivité. Par sa taille, l'éléphant servait souvent à terroriser les troupes et les chevaux de l'adversaire. Mais l'animal était coûteux à nourrir et pouvait se révéler parfois incontrôlable et dangereux pour son propre camp. Les éléphants pouvaient être employés à un grand nombre de tâches militaires. Ils pouvaient porter de lourdes charges et fournir un moyen de transport utile. Ils étaient également employés comme bourreaux pour écraser les adversaires. Au cours des batailles, les éléphants de guerre étaient habituellement déployés au centre de la ligne d'attaque où ils pouvaient être utiles pour stopper une charge ou pour commencer la leur⁸⁴⁹. Si cet animal est méconnu jusqu'au XVIII^e siècle, la découverte du premier mammouth congelé en 1799 en Sibérie, ainsi que les travaux de Buffon et de Cuvier, montrent un nouvel intérêt pour l'éléphant, dont l'étude, au XIX^e siècle, sera placée dans une perspective évolutionniste. Si le renouveau de l'intérêt pour l'éléphant et ses prouesses guerrières peut expliquer pourquoi Kleist a recours à cet animal, sa présence dans un texte de théâtre est tout de même très inattendue. Pour Nicholas Ridout, la présence d'animaux au théâtre est intrinsèquement inattendue⁸⁵⁰, mais nous voyons que certains animaux, comme l'éléphant, le sont peut-être plus que d'autres, du fait de leur taille, de leur poids ou de leur caractère sauvage. Ce qui est frappant dès la première occurrence de cet animal, c'est que la relation de Penthésilée avec les éléphants n'est pas du tout la même que celle avec le cheval ou les chiens, puisque la mention du fouet suggère une contrainte très importante sur l'animal, et non une action collective avec les animaux. L'éléphant apparaît donc comme un animal à part : alors qu'il s'agit d'un animal associé aux combats dans la tradition orientale, il est chez Kleist intégré au bestiaire de la chasse – Gesine Krüger le mentionne du reste comme monture potentielle lors de la chasse au tigre⁸⁵¹. C'est d'ailleurs le seul animal de ce bestiaire qui n'apparaît pas en symbiose avec la reine des Amazones. Il semble contribuer à renforcer l'exotisme de la femme guerrière et lui conférer une certaine forme d'archaïsme, sans pour autant participer à la remise en cause de son humanité.

847 SCHNEIDER, Pierre, *Les Éléphants de guerre dans l'Antiquité : IV^e-I^{er} siècles avant J.-C.*, Nantes, Lemme Edit, 2015.

848 FARGUES, Cyril, « Les Éléphants de guerre », dans : *Histoire antique & médiévale*, vol. 51, 2010, p. 66.

849 MONESTIER, Martin, *Les Animaux-soldats : Histoire militaire des animaux des origines à nos jours*, Paris, Le Cherche-midi, 1996.

850 RIDOUT, Nicholas, *op. cit.*

851 KRÜGER, Gesine, *TKH*, p. 113.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

Pour les autres Amazones aussi, l'éléphant appartient à l'attirail de la guerre. Dans la scène 11, Achille trahit les Amazones et fait tuer plusieurs d'entre elles. La réaction des Amazones est la suivante :

La première Amazone. Avancez le char armé de faux !

La seconde. Lâchez sur lui les dogues !

La troisième. Ensevelissez-le

Sous les pierres catapultées du haut des éléphants⁸⁵² !

Cette occurrence du pachyderme nous permet de mieux cerner l'utilisation qu'en font les Amazones : ces dernières montent sur les éléphants et ne s'en servent donc pas uniquement pour la charge. Du haut de leur très grande taille, elles peuvent mieux viser et atteindre les ennemis. Pourtant, à la scène 20, ces Amazones semblent étonnées lorsque Penthésilée convoque tout l'apparat de la guerre pour détruire Achille :

Penthésilée. Et toi, Thyroé, les éléphants !

Prothoé. Reine !

C'est avec les chiens et les éléphants que tu veux le –

Penthésilée. [...]

J'appelle à moi tout le faste terrifiant de la guerre,

Formidable, destructeur, à moi !

*(Elle prend de la main d'une Amazone le grand arc. Des Amazones avec la meute des chiens couplés. Peu après, les éléphants, les brandons, les chars à faux, etc.)*⁸⁵³

Cette fois-ci, les éléphants ne sont plus seulement évoqués ou appelés : ils entrent matériellement en scène, aux côtés d'autres attributs guerriers (on peut d'ailleurs légitimement se demander jusqu'où cet attirail martial et menaçant peut aller, à la lecture du « etc. » dans la didascalie). Dans *Penthésilée*, nous ne connaissons que les prénoms des Amazones les plus proches de la reine, mais avec ce passage, nous remarquons, comme avec Ananké et les chiens (« *Ananke, Führerin der Hunde* »), que les rôles des Amazones sont

852 *Penthésilée*, p. 563. Citation originale : « Die erste Amazone. Den Sichelwagen her ! / Die Zweite. Die Doggen über ihn ! Die Dritte. Mit Steinen ihn / Hochher, vom Elephantenturm begraben ! », v. 1424-1426.

853 *Ibid.*, p. 614. Citation originale : « Penthesilea. Du, mit den Elephanten, Thyrroe ! Prothoe. Königin ! / Willst du mit Hunden ihn und Elephanten – / Penthesilea. [...] Du ganzer Schreckenspomp des Kriegs, dich ruf' ich, / Vernichtender, entsetzlicher, herbei ! (*Sie ergreift den großen Bogen aus einer Amazone Hand*) Amazonen. (*Mit Meuten gekoppelter Hunde. Späterhin Elephanten, Feuerbrände, Sichelwagen u. s. w.*) », v. 2410-2419.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

clairement établis dans leur société. En outre, l'usage du prénom par Penthésilée souligne que les relations entre les Amazones sont plutôt chaleureuses. On apprend donc que dans la société des Amazones, on attribue à certaines guerrières la tâche de s'occuper des animaux, et c'est Thyroé qui prend en charge les éléphants. De plus, pour Penthésilée, Thyroé agit avec les éléphants (« *mit den Elephanten* »), ce qui apparaît comme une préfiguration de son propre fonctionnement avec les chiens. La convocation de Thyroé fonctionne d'ailleurs comme un effet de gradation par rapport à la convocation d'Ananké avec les chiens. Prothoé cherche à décourager la reine d'attaquer Achille avec tous ces animaux, et la structure du vers en allemand semble refléter la gradation : Prothoé ne termine pas sa phrase, et « *und Elephanten* » est placé à la fin du vers, pour mettre cette expression en valeur. De plus, Achille (« *ihn* ») se trouve enfermé entre « *mit Hunden* » et « *und Elephanten* », ce qui suggère que pour lui, aucune issue n'est possible. Il ne peut plus échapper à tout le « faste terrifiant de la guerre », dont l'inventaire semble figé avec la présence des éléphants.

Lorsque c'est au tour de Méroé de raconter le moment de la dévoration dans la scène 23, elle mentionne elle aussi ces animaux :

Méroé. Dans l'égarement de ses jeunes sens
Elle arme le désir ardent de le posséder
De tous les effrois de la guerre.
Entourée de la meute hurlante et d'éléphants,
Elle s'approche, l'arc à la main⁸⁵⁴.

Ici encore, « *und Elephanten* » est rejeté à la fin du vers comme pour mettre ces mots en valeur, ce qui montre une nouvelle fois que Kleist confère une grande expressivité à la mention de ces animaux : dans la pièce, les éléphants apparaissent toujours comme un surenchérissement de l'horreur. Mais *Penthésilée* étant saturée d'images issues de la mythologie, on pourrait aussi interpréter la présence de ces animaux comme une sur-mythologisation qui confèrerait une dimension presque parodique au pachyderme. En effet, nous avons vu que les chiens, en tant que chiens de chasses, sont liés à Diane, déesse de la chasse dans la mythologie romaine, ou Artémis dans la mythologie grecque. Or, dans la mythologie hindoue, l'éléphant est un animal fortement lié au dieu Shiva, dont l'équivalence

854 *Ibid.*, p. 627. Citation originale : « Sie zog dem Jüngling, den sie liebt, entgegen, / Sie, die fortan kein Name nennt – / In der Verwirrung ihrer jungen Sinne, / Den Wunsch, den glühenden, ihn zu besitzen, / Mit allen Schrecknissen der Waffen rüstend. / Von Hunden rings umheult und Elephanten, / Kam sie daher, den Bogen in der Hand », v. 2606-2612.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

avec le Dionysos a été l'objet d'études⁸⁵⁵. Le fils de Shiva, Ganesh, est le fameux dieu à la tête d'éléphant. Pierre Lévêque, historien de la Grèce antique, souligne que l'étude des monnaies des rois gréco-indiens montre que l'équation Shiva = Dionysos faisait bien partie, en Inde, d'un imaginaire commun au groupe dirigeant gréco-indien et aux indigènes. En ayant recours à l'éléphant, Kleist semble donc pousser presque à l'absurde les images mythologiques qu'il mobilise, en associant Diane et Dionysos. Rapprocher l'éléphant de Dionysos, c'est accentuer sa dimension destructrice.

L'éléphant n'est mentionné qu'une seule fois par le camp grec, à la scène 21, lorsque le messager vient prévenir Achille que Penthésilée accepte le duel et qu'elle est déjà en chemin avec tout son attirail de guerre :

Achille. Ah ! Elle accepte ? Quelle nouvelle ? Elle accepte ?

Le messager. Elle accepte, oui, fils de la Néréide, elle s'approche déjà ;

Mais avec des chiens et des éléphants,

Et toute une horde farouche à cheval :

Ce que cela vient faire dans le duel, je l'ignore.

Achille. Bien. Elle le doit à l'usage. Suivez-moi !

– O elle est rusée, par les dieux éternels !

– – Avec des chiens, dis-tu ?

Le messager. Oui.

Achille. Et des éléphants ?

Le messager. C'est horrible à voir, Péléide !

S'il s'agissait d'attaquer les Atrides

Dans leur camp sous les murs de Troie, elle ne pourrait

S'approcher avec des armes plus atroces et plus noires.

Achille (*dans sa barbe*). Ils mangent dans sa main, sans doute – suivez-moi !

– O ! Ils sont dociles, tout comme elle⁸⁵⁶.

855 DANIÉLOU, Alain, *Shiva et Dionysos : La religion de la Nature et de l'Eros – De la préhistoire à l'avenir*, Paris, Fayard, 1979.

856 *Penthésilée*, p. 622-623. Citation originale : « Achilles. Ha ! Stellt sie sich ? Was bringst du ? Stellt sie sich ? / Der Herold. Sie stellt sich, ja, Neridensohn, sie naht schon; / Jedoch mit Hunden auch und Elephanten, / Und einem ganzen wilden Reutertroß: / Was die beim Zweikampf sollen, weiß ich nicht. / Achilles. Gut. Dem Gebrauch, war sie das schuldig. Folgt mir ! / – O sie ist listig, bei den ewigen Göttern ! / – – Mit Hunden, sagst du ? Der Herold. Ja. Achilles. Und Elephanten ? / Der Herold. Dass es ein Schrecken ist, zu sehn, Pelide ! / Gält' es, die Atreiden anzugreifen, / Im Lager vor der Trojerburg, sie könnte / In keiner finstrem Gräuelrüstung nahn. / Achilles (*in den Bart*). Die fressen aus der Hand, wahrscheinlich – Folgt

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

Pour les Grecs aussi, les animaux et plus particulièrement les éléphants sont considérés comme les armes de guerre et de chasse de l'Amazone – le terme « *Troß* » apparaît souvent dans le langage des chasseurs. Ce qui est frappant, c'est que ni le messager, ni Achille ne semblent prendre conscience de la dangerosité de ces armes. Pour le messager, le rôle des animaux est un mystère qu'il ne comprend pas. Ce manque de discernement prête bien sûr à sourire, car pour lui, les animaux n'ont pas leur place dans un duel. La réponse d'Achille paraît encore plus absurde : pour lui, les animaux sont présents à cause de l'usage. Un usage qu'il attribue au peuple des Amazones et qui s'apparente à de sombres pratiques à côté desquelles il passe complètement. Si la présence de chiens et d'éléphants ne semble d'abord pas l'émouvoir, en y repensant, il est pris d'un doute, matérialisé par les tirets, qu'il balaye immédiatement en minimisant la menace que représente ces animaux. Il exprime une forme de déni : les chiens et les éléphants sont en réalité aussi dociles que Penthésilée. Si ces animaux mangent dans la main de la reine, il ne réalise pas que ce qui les unit, ce n'est pas la docilité, mais bien la férocité. Le messager, qui, lui, a vu les animaux, les trouve « horribles ». En réalité, il est fort probable qu'Achille ne sache même pas vraiment à quoi ressemble un éléphant. Les Grecs antiques connaissaient en effet très mal l'apparence des éléphants vivants. La mention la plus ancienne de ces animaux se trouve chez Hérodote, et Homère ne les connaissait pas encore⁸⁵⁷. Ils ne sont pas mentionnés dans *L'Iliade* – bien qu'il y ait des références à l'ivoire. Chez Quintus de Smyrne non plus, les éléphants ne sont pas mentionnés dans le chant sur Penthésilée, ni d'ailleurs dans aucun autre chant de la *Fin de l'Iliade*. Enfin, ce n'est pas non plus dans le dictionnaire de Hederich que Kleist a trouvé une référence à ces animaux. L'éléphant apparaît alors comme un ajout de Kleist, une modification du mythe qui lui est propre et qu'il n'a trouvée nulle part ailleurs. En intégrant cet animal inattendu à l'inventaire de chasse des Amazones, le lecteur ou le spectateur comprend que guerre et chasse sont une seule et même activité pour les Amazones. La présence de ces animaux renforce également le décalage entre les Grecs et Penthésilée – au contraire d'Achille, elle est très bien équipée pour le duel. En tant que marqueur d'exotisme, l'éléphant met en avant l'exotisme de la reine des Amazones, ainsi que son ancrage dans le continent asiatique dont

mir ! / – O ! Die sind zahm, wie sie », v. 2535-2548.

857 ARMANDI, Pier Damiano, *Histoire militaire des éléphants, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'introduction des armes à feu, avec des observations critiques sur quelques-uns des plus célèbres faits d'arme de l'Antiquité*, Paris, Librairie d'Amyot, 1843, p. 40.

elle est originaire (ce qui est mentionné chez Hederich à l'article « Amazones »⁸⁵⁸), mais aussi son caractère imprévisible.

6.7. Bestiaire et catégories dramatiques

L'analyse de *Penthésilée* à la lumière des études animales, et en particulier l'exploration du bestiaire de la chasse, nous invite à repenser certaines catégories mobilisées pour appréhender les écritures dramatiques depuis le développement du drame moderne, qui intervient, selon Peter Szondi, à partir de la Renaissance. D'après ce dernier, ces catégories relèvent d'une certaine conception de l'être humain qui repose sur la notion de l'individu en tant que sujet doté d'un libre-arbitre⁸⁵⁹. L'analyse des animaux liés à la chasse dans *Penthésilée* dévoile une réflexion sur la différence entre l'être humain et l'animal, et donc sur la conception de l'être humain. Autour de 1800, le théâtre n'a pas seulement servi à la constitution du sujet (un rôle anthropologique majeur est d'ailleurs attribué au théâtre, chez Schiller notamment⁸⁶⁰), mais a également mis en place des pratiques qui ont rendu visibles des alternatives à cette constitution du sujet. C'est donc tout d'abord la notion de personnage qui peut être réexaminée avec les études animales. Chez Kleist, les chiens entrent en scène en tant qu'acteurs et personnages, et les animaux font la guerre non seulement de manière métaphorique, mais aussi au côté des humains et des objets. Le statut de *Penthésilée*, entre femme et chienne, reste indéfini, ce qui montre que l'amour et le désir peuvent aussi être ressentis par des personnages non-humains. Le devenir-animal révèle alors une transgression des normes de la société, mais aussi du théâtre. Lorsque Méroé dit, au début de la scène 23, « Elle s'avancait à la rencontre du jeune homme qu'elle aime, / Celle qu'aucun nom désormais ne nomme –⁸⁶¹ », elle enlève à *Penthésilée* ce qui fait d'elle un sujet, c'est-à-dire son nom. Or, un sujet sans nom ne peut exister – et d'ailleurs même les chiens ont des noms, ce qui montre qu'elle est encore moins un sujet qu'un animal. Selon Jean-Pierre Sarrazac, le personnage moderne est identifié grâce aux symptômes suivants : sentiment d'étrangeté à soi-

858 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, p. 203.

859 SZONDI, Peter, *op. cit.*

860 DARRAS, Gilles, *op. cit.*

861 *Penthésilée*, p. 626. Citation originale : « Sie zog dem Jüngling, den sie liebt, entgegen, / Sie, die fortan kein Name nennt – », v. 2608-2609.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

même, perte de soi, catalepsie, évanouissements, absence aux autres et à soi-même⁸⁶². En cela, *Penthésilée* se rapproche de ce que le chercheur appelle « l'impersonnage » : après avoir dévoré Achille, la reine des Amazones est inconsciente, semble étrangère à elle-même, et ne se souvient plus de ce qu'elle a fait. Ce questionnement autour de la conception du personnage théâtral est pour Jean-Pierre Sarrazac liée à une « crise du drame⁸⁶³ », qu'il met en lien avec le sujet du tournant 1900 (et non 1800). Le caractère hybride de *Penthésilée* et de sa meute montre que leur comportement inattendu en fait de véritables bêtes de scène capables de s'ériger en « machines de guerre »⁸⁶⁴. Ainsi trouvons-nous chez Kleist, peut-être, les prémices de l'impersonnage ou du « personnage collectif⁸⁶⁵ », accompagnant la remise en cause de la conception du personnage dramatique. L'approche des écritures dramatiques par le biais des études animales montre que ces dernières permettent de reconsidérer la catégorie dramatique de personnage.

Dans *Penthésilée*, la remise en question de la conception du personnage va de pair avec celle de l'action tragique. Les études animales nous invitent alors à repenser le tragique à la lecture de *Penthésilée*, et les procédés que Kleist utilise pour le représenter⁸⁶⁶. Pour Jean-Pierre Sarrazac, l'émergence de la modernité au théâtre apparaît comme une remise en cause du drame en tant que « bel animal », et de la conception du tragique qui en découle. Aristote compare le *muthos* à un être vivant dont la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordonnance, et conçoit le drame comme une totalité ordonnée. Aussi Jean-Pierre Sarrazac oppose-t-il au « bel animal » de la *Poétique* « l'étrange bête, moitié chaton, moitié agneau » que décrit Kafka dans « Un croisement ». Cette créature chimérique offre l'image d'une dramaturgie dont le développement, à l'époque moderne et contemporaine, obéit moins à un modèle classique de composition qu'à une hybridation des formes et une « rhapsodisation du théâtre⁸⁶⁷ ». Ainsi la pièce *Penthésilée* s'oppose-t-elle aussi au « bel animal » aristotélicien, c'est-à-dire à l'orientation téléologique d'une pièce structurée selon une logique de cause à

862 SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

863 *Ibid.* Le concept de « crise du drame » désigne, synthétiquement, un ensemble de déterminations, tant esthétiques que formelles et dramaturgiques, qui évoluent au sein de l'écriture dramatique européenne, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Il désigne aussi cette période historique dans l'écriture dramatique.

864 GIREL-PIETKA, Virginie, *op. cit.*

865 SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne, op. cit.* Voir chapitre « choralité ».

866 Il s'agit ici d'esquisser certaines pistes concernant une question qui ne peut être épuisée en quelques pages. À ce sujet, voir : LEHMANN, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2013.

867 SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame, op. cit.*

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans Penthésilée

effet censée refléter le monde. Selon Jean-Pierre Sarrazac, l'hybridisation des formes se double d'une logique de décomposition avec la juxtaposition de fragments narratifs⁸⁶⁸, reprenant ainsi l'idée de Peter Szondi qui explique l'épuisement du drame classique par l'intégration d'éléments épiques⁸⁶⁹. Chez Kleist, le devenir-animal n'est pas montré, mais raconté en détail, ce que nous avons précédemment analysé à partir des différents récits de messenger et téichoscopies. De plus, Kleist réserve un traitement particulier aux notions de *catharsis* et d'*anagnorisis*⁸⁷⁰ : avec le devenir-animal de Penthésilée, ces concepts dramatiques prennent une nouvelle dimension. Dans la pièce de Kleist, le moment où Penthésilée prend conscience de ce qu'elle a fait peut être considéré comme un moment d'*anagnorisis*. Il s'agit d'une sorte de révélation et c'est le moment cathartique de la pièce. Or, ce moment cathartique est lié à la présence d'animaux sur scène comme acteurs et personnages, et à l'indétermination ontologique de Penthésilée en tant que sujet. Martin Bartelmus fait le lien entre le devenir-animal et le tragique de la pièce :

Dans *Penthésilée*, le tragique est lié au devenir-animal, car le tragique réside dans la confusion entre « enlacer » et « lacérer » (« *Küsse* » / « *Bisse* »). Ce n'est pas le meurtre de l'être aimé, mais l'échec du devenir-animal en tant que mode d'existence du collectif d'acteurs humains et non-humains qui constitue le noyau de la tragédie⁸⁷¹.

Lorsqu'à la fin de la pièce, Penthésilée se tient immobile et muette devant le cadavre d'Achille, le devenir-animal a littéralement mis en pièce l'être humain et le sujet : « Elle reste maintenant là, muette, abominable, / Près du cadavre, entourée de la meute qui le flaire⁸⁷² ». Au moment où Penthésilée reconnaît avoir confondu « *Küsse* » et « *Bisse* », la meute échoue. Penthésilée est amnésique, elle n'a aucun souvenir du devenir-animal, car ce souvenir appartient à la meute, qui n'existe plus. Puis, elle laisse tomber son arc, symbole de son appartenance aux Amazones : sans chiens, sans arc, elle n'est plus qu'elle-même. Bianca

868 *Ibid.*

869 SZONDI, Peter, *op. cit.*

870 La *catharsis* et l'*anagnorisis* sont deux moments tragiques théorisés par Aristote dans sa *Poétique* (ARISTOTE, *Poétique*, trad. Pierre Destrée, Paris, GF Flammarion, 2021). Si la *catharsis* correspond à l'effet de purification produit sur les spectateurs lors d'une représentation, l'*anagnorisis* désigne le renversement, le coup de théâtre qui a lieu lors de la scène de reconnaissance.

871 BARTELMUS, Martin, *op. cit.* Citation originale : « Das Tragische an Penthesileas Tier-Werden liegt in der Verwechslung von Küssen und Beißen. Nicht der Mord am Geliebten, sondern das Scheitern des Tier-Werdens als Existenzweise der Kollektivierung menschlicher und nicht-menschlicher Akteure bildet den Kern der Tragödie ».

872 *Penthésilée*, p. 629. Citation originale : « Jetzt steht sie lautlos da, die Grauensvolle, / Bei seiner Leich', umschnüffelt von der Meute », v. 2695-2696.

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

Theisen écrit que « vers 1800, seul l'être humain peut entrer en lui-même⁸⁷³ ». Pourtant, plutôt que d'être comprise comme un signe de vie du sujet, l'intériorité et l'introspection sont des signes de mort : c'est en tant qu'humaine que *Penthésilée* meurt. La perspective des études animales permet donc une nouvelle lecture du tragique de la pièce et d'interroger les catégories utilisées pour l'analyse dramatique. Dans *Penthésilée*, penser l'animal, c'est réfléchir à la conception du sujet, mais également du tragique.

Quand on considère Kleist, on peut donc se demander si la « crise du drame moderne » est vraiment à dater du tournant 1900 et s'il n'y a pas eu des veines théâtrales, comme Shakespeare avant lui, mettant à mal la chronologie développée par Peter Szondi puis Jean-Pierre Sarrazac. Les études animales permettraient alors aussi, dans le cadre d'une analyse du texte de la tragédie *Penthésilée*, de rediscuter la chronologie établie par ces chercheurs et à envisager Kleist comme un précurseur de ce « drame moderne ».

La perspective des études animales permet d'apporter un nouvel éclairage sur la métaphore de la chasse dans *Penthésilée*, et de voir en quoi la pièce s'intègre dans les discours anthropologiques du « moment 1800 », tout en s'en distinguant. Dans la tragédie, la chasse n'est pas un simple motif. Elle est en effet structurante, comme le révèle sa mise en récit : la scène de la dévoration d'Achille par *Penthésilée* est représentée au moyen de récits de messagers successifs et de teichoscopies enchâssées, ce qui montre la difficulté de la représentation de cette sauvagerie inimaginable. La métaphore de la chasse apparaît ainsi comme l'exemple le plus fréquent et pluriel d'animalisation de personnages humains dans la pièce, et met parfois en évidence la dimension comique de la pièce. L'étude de cette métaphore souligne que la remise en question de la frontière entre animalité et humanité s'accompagne d'une réflexion sur ce que représente « l'autre » et d'une remise en question de la frontière entre masculinité et féminité : le devenir-animal de *Penthésilée* va de pair avec le devenir-femme d'Achille. En tant qu'animal essentiellement lié à la chasse, le chien joue un rôle particulier dans le bestiaire de la chasse et instaure une confusion entre le plan métaphorique et le plan diégétique. Il est particulièrement difficile d'envisager le devenir scénique des animaux qui entrent en scène en tant que personnages de la tragédie : tandis que l'éléphant, pur ajout du dramaturge, apparaît comme le point culminant de l'injouable, la métamorphose de *Penthésilée* laisse le lecteur ou le spectateur dans la confusion de son statut

873 THEISEN, Bianca, *op. cit.*, p. 153. Citation originale : « Nur der Mensch kann um 1800 in sich gehen ».

Chapitre 6 : Animalisation et métaphorisation. Le bestiaire de la chasse dans *Penthésilée*

ontologique indéterminé. Les études animales permettent alors un déplacement du regard concernant le personnage de la reine des Amazones, et une nouvelle réflexion sur les catégories dramatiques comme celles de personnage ou de *catharsis*, mais aussi sur les procédés de la dramaturgie comme la téichoscopie ou le récit de messenger. En tant qu'activité équivalente à la guerre pour les Amazones, l'omniprésence de la chasse dans *Penthésilée* nous révèle enfin que Kleist concevait l'animalité avant tout comme le fait d'être humains à la guerre, ou qui assouvissent des désirs socialement inacceptables, soulignant que la sexualité est bien souvent liée à la bestialité.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation.

Bestialité et sexualité dans *Penthésilée*

Dans ce chapitre, nous allons interroger le lien entre animalité et sexualité dans *Penthésilée*. Dans les discours anthropologiques du « moment 1800 », il y a bien souvent une correspondance entre l'altérité que représente l'animal et l'altérité féminine. En ce sens, la tragédie de Kleist se révèle comme symptomatique du tournant 1800, puisque l'animalisation de l'Amazone va de pair avec sa sexualisation. Pourtant, à travers le personnage de Penthésilée, le dramaturge joue avec les codes du classicisme de Weimar, et propose une association entre animalité et sexualité en décalage avec l'esthétique de son temps.

7.1. Penthésilée, « cette femme étonnante, moitié Grâce, moitié Furie »

7.1.1. L'animalité, entre idéalisation amoureuse et sexualisation

Autour de 1800, l'animalisation de la femme va souvent de pair avec sa sexualisation, et les personnages aux caractéristiques androgynes sont fréquemment représentés au théâtre. La question de l'androgynie est également présente chez Kleist : en 1801, alors qu'il voyage avec sa sœur Ulrike, le dramaturge décrit cette dernière dans une lettre comme un « être qui n'est ni homme, ni femme, et qui, tel un amphibien, oscille entre deux genres⁸⁷⁴ ». Elle lui apparaît comme une « erreur » de la nature. Déjà au nouvel an 1800, il adresse les vœux suivants à sa sœur :

Toi amphibien, qui vis toujours dans deux éléments,
N'oscille plus et choisis enfin un sexe sûr.

874 KLEIST, Heinrich von, *Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. 2, p. 676. Citation originale : « Wesen, das weder Mann noch Weib ist, und gleichsam wie eine Amphibie zwischen zwei Gattungen schwankt ».

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans *Penthésilée*

Nager et voler en même temps n'est pas possible, alors quitte l'eau

Essaie-toi à l'air, secoue tes ailes et vole⁸⁷⁵ !

La remise en question entre féminité et masculinité passe ici par des images androgynes et le recours à des animaux hermaphrodites. Cependant, dans la tragédie *Penthésilée*, ce n'est pas l'androgynie de la reine des Amazones qui est questionnée, mais son hybridité, qui est multiple. Centauresse ou quasi-chienne de chasse, son indétermination passe par l'animalisation. Aussi, quand c'est l'hybridité de son genre ou sa sexualité qui sont questionnées, les images animales sont présentes. Ces dernières ne servent pas à souligner son androgynie, comme c'est le cas avec Ulrike, qui n'est ni complètement femme ni complètement homme. Elles servent plutôt à souligner des caractéristiques de *Penthésilée*, dépeinte comme à la fois véritablement féminine et véritablement masculine. Elles accentuent le contraste frappant entre sa beauté et le sentiment de malaise chez les personnages masculins, suscité par son comportement jugé incompatible avec le genre féminin ou une sexualité féminine en opposition avec leur représentation. *Penthésilée* fascine, et en même temps elle effraie, ce qui lui confère une force terrible. Cette Amazone est l'incarnation d'un paradoxe : Achille la qualifie de femme « moitié Grâce, moitié Furie⁸⁷⁶ », ce qui souligne cette contradiction. Kleist insiste d'abord sur la jeunesse de *Penthésilée* : c'est une « vierge⁸⁷⁷ », qui prend dans la première scène « un air étonné soudain, comme une jeune fille de seize ans⁸⁷⁸ », ce qui lui donne même un caractère presque naïf, enfantin. Kleist attire l'attention du lecteur et du spectateur sur plusieurs parties du corps de l'Amazone, surtout ses joues et ses cheveux. Le rouge de ses joues rappelle la fraîcheur de sa jeunesse et sa féminité : « un rougeoiement [...] colore son visage⁸⁷⁹ », « ses joues rouges⁸⁸⁰ », « ses joues enflammées⁸⁸¹ ». Ses cheveux sont quant à eux décrits comme soyeux⁸⁸², bouclés ou ondulés⁸⁸³ : son front est « cerné par le flot des cheveux⁸⁸⁴ ». *Penthésilée* est donc d'abord dépeinte comme une belle et jeune femme

875 *Ibid.*, vol. 1, p. 44. Citation originale : « Amphibion Du, das in zwei Elementen stets lebet / Schwanke nicht länger und wähle Dir endlich ein sicheres Geschlecht. / Schwimmen und fliegen geht nicht zugleich, drum verlasse das Wasser, / versuche es einmal in der Luft, schüttle die Schwingen und fleuch ! ».

876 *Penthésilée*, p. 617. Citation originale : « Halb Furie, halb Grazie », v. 2457.

877 *Ibid.*, p. 495. Citation originale : « Jungfrau », v. 50.

878 *Ibid.*, p. 496. Citation originale : « einen Ausdruck der Verwunderung, / Gleich einem sechszehnjähr'gen Mädchen », v. 85-86.

879 *Ibid.*, p. 495. Citation originale : « Das Antlitz färbt », v. 70.

880 *Ibid.*, p. 496. Citation originale : « Drauf mit der Wangen Rot », v. 97.

881 *Ibid.*, p. 499. Citation originale : « entflammte Wangen », v. 181.

882 *Ibid.*, p. 501. Citation originale : « bei ihren seidnen Haaren », v. 224.

883 *Ibid.*, p. 499. Citation originale : « die Locken », v. 180.

884 *Ibid.*, p. 504. Citation originale : « Die Stirn, von einer Lockenflut umwallt », v. 290.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

présentant tous les traits de l'innocence, ce qui est renforcé par la rougeur de ses joues et son caractère virginal. Physiquement, elle semble correspondre à l'idéal de la beauté classique, ce que l'on peut voir par exemple à travers ses cheveux : ils ondulent délicatement autour de son visage, ce qui coïncide avec l'harmonie gracieuse prônée par Winckelmann⁸⁸⁵. Bien qu'elle possède des traits masculins – elle se bat, monte à cheval, et son amputation a même une dimension symbolique, car sans sein elle va jusqu'à prendre l'aspect d'un homme, et bien qu'elle apparaisse comme androgyne, Penthésilée est pourvue des attributs de la féminité gracieuse, qui correspondent à l'esthétique de l'époque.

Pourtant, c'est justement à travers son rougissement et ses cheveux que l'Amazone révèle son animalité hybride. Certaines caractéristiques physiques de Penthésilée s'inversent : au lieu d'être belles, elles deviennent animales et terrifiantes. En effet, certaines particularités du corps de l'Amazone qui devraient normalement être considérées comme belles, sont en fait signe de son animalité pour les Grecs. Son rougissement est ainsi connoté défavorablement : il s'agit plutôt d'un signe de fureur et de folie. La première fois que Penthésilée aperçoit Achille, le rouge lui monte aux joues, comme le rapporte Ulysse :

Puis son œil tombe sur le Péléide :
Et un rougeoiement soudain, jusqu'à la gorge,
Colore son visage, comme si alentour
Le monde s'embrasait en un feu flamboyant⁸⁸⁶.

Juste après, lorsqu'Achille l'interpelle,

Voilà que ses joues rouges, soit de colère, soit de honte,
Empourprent à nouveau sa cuirasse jusqu'à la ceinture,
Et troublée et fière et farouche à la fois : je suis
Penthésilée⁸⁸⁷.

On remarque une gradation entre ces deux récits de rougissement : si, dans le premier cas, il va jusqu'à la gorge, il atteint la ceinture dans le deuxième, ce qui lui confère une dimension sexuelle et animale. Konstanze Fladischer voit dans le rougissement une manifestation corporelle « dans lequel un sentiment pudique et virginal ne fait qu'un avec l'afflux de sang

885 À ce sujet, voir 1.2.2. La bestialisation de l'autre occidental.

886 *Penthésilée*, p. 495. Citation originale : « Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft: / Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab, / Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr / Die Welt in helle Flammenlohe auf », v. 68-71.

887 *Ibid.*, p. 496. Citation originale : « Drauf mit der Wangen Rot, war's Wut, war's Schaam, / Die Rüstung wieder bis zum Gurt sich färbend, / Verwirrt und stolz und wild zugleich : sie sei / Penthesilea », v. 97- 100.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

de l'animalité indomptée⁸⁸⁸ ». Alors que pour Ulysse, le rougissement ne peut être que le signe d'une pudeur féminine, ou à la rigueur un signe de colère, pour la chercheuse, c'est dans le rougissement que « se concilie l'inconciliable⁸⁸⁹ ». Le sang de Penthésilée lui monte à la tête comme ses émotions : la couleur du visage laisse voir les sentiments les plus profonds et dévoile ce qui n'est pas inscrit dans la loi des Amazones, c'est-à-dire le désir. En tant qu'Amazone amoureuse, Penthésilée enfreint la loi de son peuple, qui ne laisse pas de place au désir⁸⁹⁰. Pour Konstanze Fladischer, « l'amour apparaît alors comme l'avocat raisonnable de l'animal dans l'être humain. Car ce n'est qu'au prix de l'oppression de cet animal que la loi des Amazones est rationnelle⁸⁹¹ ». Le motif du rougissement apparaît donc comme un symptôme de deux phénomènes : d'une part du conflit entre la nature animale de l'Amazone et son appartenance sociale, et d'autre part de sa folie – les personnages secondaires appellent souvent Penthésilée « *Rasende* », c'est-à-dire la folle, furieuse, forcenée ou frénétique. Le rougissement peut ainsi être interprété comme une manifestation physique de l'animalité de l'Amazone : il est le symptôme soit d'un conflit intérieur, soit d'une pathologie, causés par le désir sexuel de Penthésilée.

Les cheveux de la reine, s'ils sont perçus comme un signe de sa féminité et de sa candeur, sont également ambivalents. Progressivement, ils se métamorphosent et se mettent en désordre : « les cheveux à son front / Bouleversés⁸⁹² ». Ils contaminent même les autres Amazones, dont les « cheveux hérissés⁸⁹³ » sont un signe d'épouvante après que Penthésilée dévore Achille. La mention de cheveux sous forme de serpents n'apparaît pas dans le texte, mais Penthésilée est appelée « Furie » ; or, les cheveux des furies sont des serpents. Si Hederich, à l'article « Amazones », mentionne les cheveux des Amazones, ceux de l'héroïne kleistienne semblent bien différents. Pour le lexicographe, « certains nient l'existence des Amazones, d'autres croient qu'il s'agissait d'hommes qui portaient de longs vêtements, avaient la barbe rasée et les cheveux attachés, et ressemblaient ainsi à des femmes⁸⁹⁴ ». En

888 FLADISCHER, Konstanze, *op. cit.*, p. 17. Citation originale : « worin ein schamhaf-jungfräuliches Gefühl mit dem Blutschwall ungebändigter Tierheit eins ist ».

889 *Ibid.* Citation originale : « Vereinigung des Unvereinbaren ».

890 Comme le montrent les vers suivants : « Es schickt sich nicht, daß eine Tochter Mars / Sich ihren Gegner sucht, den soll sie wählen, / Den ihr der Gott im Kampf erscheinen läßt. / Doch wohl ihr, zeigt die Strebende sich da, / Wo ihr die Herrlichsten entgegenstehn », v. 2145-2149.

891 FLADISCHER, Konstanze, *op. cit.*, p. 17. Citation originale : « Dabei erscheint ihre Liebe unversehens als der vernünftige Anwalt des Tiers im Menschen; denn nur auf Kosten der Unterdrückung dieses Tiers ist das Amazonengesetz rational ».

892 *Penthésilée*, p. 545. Citation originale : « Das Haar verstört vom Scheitel niederflatternd », v. 1151.

893 *Ibid.*, p. 630. Citation originale : « mit gesträubten Haaren », v. 2700.

894 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, article « Amazone », p. 203. Citation originale : « Daß es jemals Amazonen gegeben, leugnen einige allerdings, und andere glauben, daß sie Männer gewesen, welche lange Kleider

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

revanche, ce que Kleist semble reprendre de Hederich, c'est le lien qui est instauré entre chevelure et cheval, puisqu'il s'avère que c'est l'équidé qui permet le mouvement dans la chevelure de Penthésilée. Le cheval, d'après le *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, est l'animal le plus souvent associé à la sexualité et à l'érotisme⁸⁹⁵ (nous avons déjà vu qu'en tant que Centauresse, Penthésilée est décrite dans une relation quasi-sensuelle avec sa monture⁸⁹⁶). Dans le *Gründliches mythologisches Lexikon*, Achille « la [Penthésilée] fait tomber de cheval en la tirant par les cheveux⁸⁹⁷ ». Cette scène est également représentée sur le sarcophage de l'illustration 2, ce qui tend à montrer que ce lien est courant. Paulette Ghiron-Bistagne, spécialiste de l'Antiquité, écrit que les mythes relatifs aux chevaux, comme celui d'Hippolyte, montrent que le cheval incarne chez les Grecs la violence sauvage⁸⁹⁸. Sa domestication s'apparente à celle de la sexualité dans les rites de mariage notamment, qui consacrent la chevelure. La chercheuse rappelle d'ailleurs l'existence de mythes autour de chevaux cannibales, selon lesquels une jeune fille est jetée en pâture aux chevaux comme aux fauves. Diodore de Sicile notamment raconte l'histoire d'une jeune fille dévorée par un cheval, un châtiment auquel on la condamne pour s'être faite « déflorer »⁸⁹⁹. Pour la chercheuse, le lien entre cheval et sexualité révèle une « animalisation des rapports sexuels⁹⁰⁰ » et du viol. La jeune femme qui a des désirs est condamnée à mourir par le cheval, dévorée, ou « animalisée » après avoir subi les assauts de l'étalon. La sexualité de la femme est alors considérée comme une puissance redoutable dont la maîtrise est nécessaire et qu'il faut donc domestiquer ou vaincre. La maîtrise de cette puissance passe par des rites, telle la mutilation de la chevelure⁹⁰¹. Bien que le cheval de Penthésilée n'ait rien d'un cannibale chez Kleist (bien qu'il soit appelé « *Tiger* », ce qui fait référence à un animal sauvage avec un fort instinct de prédation) on remarque également un lien entre le cheval, la sexualité et la chevelure de la reine des Amazones, comme s'il y avait une corrélation entre la maîtrise du cheval, la maîtrise de la sexualité et la maîtrise de la chevelure aux yeux des Grecs non seulement de l'Antiquité, mais aussi tels que Kleist les représente. Si Penthésilée est décrite comme une femme « mi

getragen, die Bärte abgeschoren, und die Haare aufgeknüpft gehabt, und also für Weiber angesehen worden ».

895 RÖSCH, Gertrud Maria, *op. cit.*

896 Voir 5.2.2. Penthésilée, la Centauresse en fusion avec son cheval.

897 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, p. 1939. Article « Penthesilea ». Citation originale : « und zog sie so dann vollends bey den Haaren vom Pferde ».

898 GHIRON-BISTAGNE, Paulette, « Le cheval et la jeune fille ou la virginité chez les anciens Grecs », dans : *Pallas*, vol. 32, 1985, p. 105-121.

899 DIODORE DE SICILE, *op. cit.*, VIII, 22, I.

900 GHIRON-BISTAGNE, Paulette, *op. cit.*, p. 108.

901 *Ibid.*

Grâce, mi Furie », le rougissement et ses cheveux, ainsi que son lien intime avec son cheval, l'animalisent et la sexualisent en même temps. Les Grecs recourent à l'animalisation et transforment Penthésilée en être hybride. La sexualisation de Penthésilée par les Grecs repose sur certaines de ses caractéristiques physiques et des attributs qui l'associent à l'animal ; de ce contraste entre son apparence à première vue innocente et la projection des personnages masculins naît son hybridité en tant que femme « mi-Grâce, mi-Furie ».

7.1.2. Le dionysiaque et la sexualité orgiastique de l'Amazone

Dans la pièce, ce contraste est renforcé par la peinture d'une forme de sexualité débridée, reposant sur la représentation du dionysiaque. Dionysos n'est jamais mentionné, mais on peut l'associer à la reine des Amazones. En effet, le dionysiaque fait référence à ce qui participe de la tendance à la démesure ou à l'ivresse de l'enthousiasme et de l'irrationnel. C'est une notion qui a été grandement développée par Friedrich Nietzsche dans la *Naissance de la Tragédie* (1872)⁹⁰². Le dionysiaque présuppose un caractère foisonnant, frénétique, démesuré, comme on l'attribue au dieu Dionysos. Le dionysiaque se rapporte donc à une certaine notion de la folie, au sens de la perte de contrôle de soi, ainsi qu'à une certaine conception de l'animalité⁹⁰³. Dans la mythologie grecque, le culte du dieu Dionysos repose sur la perte de contrôle, l'ivresse et l'orgie : les Bacchantes ou Ménades, vêtues de peaux de bêtes ou recouvertes de serpents, dansent sur une musique rapide. La représentation de la folie apparaît comme une tradition dans la tragédie grecque, et ce sont notamment les Ménades, les accompagnatrices de Dionysos, qui ont été mises en scène dans *Les Bacchantes* par Euripide. C'est donc cette perte de contrôle qui est commune à Euripide et Kleist. Kleist reprend certains motifs, comme la danse (qui fait partie du rite dionysiaque, comme si Penthésilée était en transe), l'enivrement – Penthésilée a le « regard enivré⁹⁰⁴ » dans la première scène lorsqu'elle voit Achille – et certains animaux associés à Dionysos, comme la panthère.

Les actions de Penthésilée sont présentées comme presque malades. En parlant des propos de sa reine et amie, Prothoé parle de « discours insensés⁹⁰⁵ », et la folie de Penthésilée

902 NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [1872], Francfort, Insel Verlag, 2000.

903 PAVIS, Patrice, *op. cit.*

904 *Penthésilée*, p. 496. Citation originale : « mit trunknem Blick », v. 93.

905 *Ibid.*, p. 568. Citation originale : « Irrgeschwätz », v. 1486.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

apparaît très clairement dès la scène 20 : « O ! Elle est hors d'elle ! / Elle est folle ⁹⁰⁶ ! ». Dans la scène 22, nous assistons à une véritable perte de contrôle, rapportée et décrite par les autres Amazones. Penthésilée semble devenir folle, si bien que les autres Amazones veulent l'attacher : « Jetez-la au sol ! Ligotez-la⁹⁰⁷ ! », crie la Grande Prêtresse. Puis cette dernière décrit comment la reine perd tout contrôle d'elle-même :

Dans sa fureur elle a piétiné dans la poussière trois vierges
Que nous avons dépêchées pour la retenir ; Méroé,
Parce qu'elle s'était jetée en travers de son chemin,
L'implorant par les noms les plus doux,
Elle a sur elle lâché les chiens.
Moi-même, comme je m'approchais de l'enragée,
Elle s'est accroupie subitement et des deux mains,
Me fixant de son regard courroucé,
Elle a soulevé du sol une pierre – J'étais perdue
Si je n'avais pu me cacher dans la foule.
[...] Et maintenant elle se déchaîne au milieu de ses chiens,
L'écume aux lèvres, elle les appelle : mes sœurs,
Ces bêtes vociférantes, et telle une ménade
Dansant avec son arc par les champs,
Elle lance la meute, qui flaire le meurtre
Et l'entoure, pour attraper le plus beau gibier
Qui ait jamais foulé la terre, comme elle dit⁹⁰⁸.

On retrouve dans cet extrait des éléments de la folie : Penthésilée est furieuse, littéralement hors d'elle, et elle ne semble plus être consciente de ce qu'elle fait. Elle est incapable de reconnaître les autres Amazones. Parce qu'elle est délirante et semble possédée par une force

906 *Ibid.*, p. 615. Citation originale : « O ! Sie ist außer sich ! / Sie ist wahnsinnig », v. 2427.

907 *Ibid.*, p. 623. Citation originale : « Reißt sie zu Boden nieder ! Bindet sie ! », v. 2552.

908 *Ibid.*, p. 624. Citation originale : « Drei Jungfrau trat sie wütend in den Staub / Die wir geschickt, sie aufzuhalten; Meroe, / Weil sie auf Knien sich in den Weg ihr warf, / Bei jedem süßen Namen sie beschwörend, / Mit Hunden hat sie sie hinweggehetzt. / Als ich von fern der Rasenden nur nahte, / Gleich einen Stein, gebückt, mit beiden Händen, / Den grimmerfüllten Blick auf mich gerichtet, / Riss sie vom Boden auf – verloren war ich, / Wenn ich im Haufen nicht des Volks verschwand. / [...] Jetzt unter ihren Hunden wütet sie, / Mit schaumbedeckter Lipp, und nennt sie Schwestern, / Die heulenden, und der Mänade gleich, / Mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend, / Hetzt sie die Meute, die mordatmende, / Die sie umringt, das schönste Wild zu fangen, / Das je die Erde, wie sie sagt, durchschweift », v. 2556-2565 et 2567-2573.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

qui la contrôle entièrement, Penthésilée est semblable aux Ménades qui accompagnent Dionysos ; elle est d'ailleurs directement nommée ainsi par la Grande Prêtresse⁹⁰⁹. Chez Penthésilée, le dionysiaque est clairement associé au chien : en lâchant les chiens, elle libère le dionysiaque en elle, et elle devient elle-même une chienne. L'association entre sexualité, orgie et canidé est récurrente dans la pièce : à la scène 9, lorsqu'il s'agit de la fête des roses, Penthésilée dit :

Maudite soit cette impatience vile !
Maudite soit au cœur du carnage écumant de sang
La pensée de l'orgie !
Maudits soient dans le sein des chastes filles d'Arès
Ces désirs, comme des chiens qu'on a lâchés,
Et qui couvrent de leurs aboiements
Le poumon d'airain des trompettes
Et les appels de tous les dignitaires⁹¹⁰ !

Puis, elle détruit la couronne de roses à l'aide de son épée. Nous voyons qu'à la fin de la pièce, Penthésilée fait littéralement ce qu'elle dit métaphoriquement dans la scène 9 : elle lâche les chiens, qui symbolisent son désir pour Achille. En littérature, le chien est traditionnellement le symbole du gardien, de la fidélité ou de la différence entre nature et culture⁹¹¹. Kleist détourne ce symbole et fait du chien l'incarnation des pulsions sexuelles de l'Amazone. Le cheval n'est donc pas le seul animal à être associé directement à la sexualité : c'est également le cas du chien, dans un usage détourné et non-traditionnel.

Toutefois, si dans la bouche des Grecs, les images animales font référence au dionysiaque chez Penthésilée et à sa sexualité qu'ils jugent contre-nature, dans celle de la reine des Amazones, elles peuvent témoigner de l'idéalisation d'Achille, et du fait qu'elle le considère également comme un trophée : ainsi Penthésilée souhaite-t-elle presque tendrement

909 Si une forme de folie est également décelable chez Achille, puisque sa fascination pour Penthésilée le pousse à oublier sa force terrifiante (il semble presque naïf dans ses questions - « Avec des chiens, dis-tu ? » - et ses ordres répétés - « suivez-moi ! »), l'aspect dionysiaque en est cependant absent. La folie d'Achille est bien différente de celle de Penthésilée : elle réside dans son incapacité à prendre conscience du danger que représente l'Amazone. Il semblerait dès lors que le dionysiaque soit exclusivement féminin dans la pièce.

910 *Penthésilée*, p. 549. Citation originale : « Verflucht mir diese schnöde Ungeduld ! / Verflucht, im blutumschäumten Mordgetümmel, / Mir der Gedanke an die Orgien ! / Verflucht, im Busen keuscher Arestöchter, / Begierden, die, wie losgelaßne Hunde, / Mir der Drommete erzne Lunge bellend, / Und aller Feldherrn Rufen, überschrei'n ! », v. 1215-1221.

911 BORGARDS, Roland, « Hund », dans : *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, op. cit., p. 165-166.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans *Penthésilée*

le faire tomber tel un « bel oiseau bariolé⁹¹² ». Qu'elles soient signe de sexualisation ou d'idéalisation, les métaphores animales sont donc un outil d'appréciation, permettant un jugement de valeur physique. Enfin, le dénouement de la tragédie fait référence au dionysiaque dans *Penthésilée*. Les pratiques rituelles comme le déchiquetage d'une victime vivante ou la consommation de chair fraîche (*sparagmos* et omophagie) sont liées au culte de Dionysos⁹¹³. Après avoir chassé le petit gibier (ce qu'on appelle l'oribasie), les Ménades s'adonnent à la manducation de morceaux crus des animaux capturés, puis déchirés vifs. Dans *Les Bacchantes*, le déchiquètement va également de pair avec une dispersion des morceaux de chair. Les animaux et l'animalité de *Penthésilée* nourrissent le dionysiaque dans la pièce, ce qui permet de renforcer le paradoxe de l'Amazone. Si elle est qualifiée de femme « mi-Grâce, mi-Furie », nous pouvons dire, avec Olivier Jahraus, que c'est en fait la simultanéité qui fonde ce paradoxe : elle est à la fois tout à fait Grâce et tout à fait Furie, ce qui met à mal ces deux catégories⁹¹⁴. En ce qui concerne sa sexualité également, *Penthésilée* se rattache à la « catégorie du tiers ».

7.1.3. L'animalité comme modalité de la grâce et de l'héroïsme

Le motif de la danse, s'il est révélateur du dionysiaque dans la pièce, met en lumière un autre aspect de l'animalité. En effet, *Penthésilée*, qui est constamment présentée comme étant en train de danser, ne répond pas aux lois de la physique ou de la gravité, ce qui rappelle l'essai de Kleist *Sur le théâtre de marionnettes* (1810) dans lequel il est question de légèreté comme en danse : cet essai aborde la question de la grâce. Le poète discute avec un danseur de l'opéra, aux yeux duquel les marionnettes sont au-dessus de l'homme : un danseur peut beaucoup apprendre d'elles, car leur supériorité consiste en leur absence de sentiments, d'affects. L'homme, au contraire, est un être doté de conscience ; il est le plus souvent à la recherche de l'effet à produire, or c'est ce qui l'empêche de trouver la grâce. La grâce n'intervient que si le danseur est inconscient de la beauté du geste effectué. L'homme est donc

912 *Penthésilée*, p. 531. Citation originale : « Gleich einem schöngefärbten Vogel », v. 865.

913 HESS, Katrin, *Kindsmord und Wahnsinn : Mordende Eltern in der antiken Überlieferung*, Sarrebruck, VDM Verlag Müller, 2008.

914 JAHRAUS, Oliver, « Held(inn)en der deutschen Klassik. Anthropologie und Ästhetik », dans : SELBMANN, Rolf (dir.), *Deutsche Klassik. Epochen – Autoren – Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, p. 208-230. Voir aussi : JAHRAUS, Oliver, « Männer, Frauen und nichts Drittes. Die Kategorie der Drittheit als poetologische Struktur in Heinrich von Kleists Drama 'Penthesilea' », dans : *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, vol. 13, 2003, p. 131-146.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans *Penthésilée*

en quelque sorte plus lourd que la marionnette, qui est innocente et spontanée. Les marionnettes ne sont pas concernées par l'inertie : elles effleurent seulement le sol. Leur état d'innocence les place alors entre la conscience infinie d'un dieu et la spontanéité d'un animal. L'artiste qui veut convoquer la grâce dans son art devra travailler à se rapprocher de ces deux extrêmes : conscience infinie ou inconscience animale⁹¹⁵.

Dans l'essai *Sur le théâtre de marionnettes*, le narrateur raconte une anecdote avec un ours, que l'on peut mettre en parallèle avec *Penthésilée*. Le narrateur, pourtant excellent escrimeur, est mis en échec par un ours :

L'ours, vers lequel je m'avançai étonné, se tenait sur ses membres postérieurs, le dos appuyé au poteau auquel il était attaché, la patte droite levée, prête à la riposte, et me regardant dans les yeux : telle était sa position de combat. Je ne savais pas si je rêvais en me voyant en face d'un tel adversaire ; pourtant : « Attaquez ! Attaquez !, disait monsieur de G., essayez seulement de le toucher ! ». M'étant un peu remis de ma surprise, je tentai un assaut contre lui avec ma rapière ; l'ours fit un tout petit geste de la patte et para le coup. Je cherchais à l'égarer par des feintes ; l'ours ne bougea pas. Je fonçai de nouveau sur lui avec une telle promptitude que j'eus inmanquablement atteint la poitrine d'un homme : l'ours fit un tout petit geste de la patte et para l'attaque. J'étais presque à présent dans la situation du jeune de G. La gravité de l'ours contribuait à me faire perdre mes moyens, les coups et les feintes alternaient, la sueur m'inondait : en vain ! Non seulement l'ours, pareil au meilleur escrimeur du monde, paraît toutes mes attaques ; mais aux feintes, (ce que ne saurait aucun escrimeur au monde) il ne répondait même pas : fixant mon œil du sien, comme pour y lire dans mon âme, il se tenait, la patte levée, prête pour la riposte, et quand mes ruses ne semblaient pas sérieuses, il ne bougeait pas⁹¹⁶.

L'ours ne gagne pas en utilisant sa force. Il gagne car il est dépourvu de toute psychologie et de tout calcul, mais également de toute imagination. Comme il est aveugle aux feintes de l'escrimeur, il ne perd aucune énergie à les parer. Il s'économise et répond coup par coup, tel un automate. Kleist nous indique que l'ours ne sait pas faire semblant : il ne répond qu'aux attaques réelles de son adversaire et non aux feintes. Pour Kleist, l'animal peut donc être

915 KLEIST, Heinrich von, *Über das Marionettentheater* [1810], Leipzig, Insel Verlag, 1980.

916 KLEIST, Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad fr. J.-C. Schneider, Paris, Séquences, 2004, p. 35.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

gracieux, puisqu'il ne le fait pas exprès, ce qui oppose radicalement le dramaturge à Schiller sur la question de la grâce, mais aussi plus généralement de l'esthétique.

Penthésilée apparaît comme une manière différente de celle présente dans la conception classique de combiner grâce et héroïsme féminin, ce que révèle le rôle de l'animalité dans ses mouvements. Dans les descriptions, on retrouve de nombreuses allusions à des mouvements fluides et des formes douces : la plume de son casque qui flotte au vent, ses boucles qui ondulent par exemple. Pour Mareen van Marwyck, cette représentation repose sur l'esthétique de la ligne serpentine, avec sa connotation érotique⁹¹⁷. De plus, les combats des héros sont associés au discours sur la grâce par la métaphore de la danse. Dans la première scène, Ulysse compare Achille à un chien de chasse qui a attrapé un superbe cerf et n'écoute plus les ordres du chasseur qui lui demande de lâcher l'animal :

Mais lui, les crocs dans la nuque de la bête superbe,
Danse à ses côtés par monts et par vaux
Loin dans la nuit des forêts⁹¹⁸.

Il est intéressant ici de remarquer l'inversion des genres dans les pronoms en allemand (Achille est repris par « *sie* » pour « *die Dogge* »), mais aussi l'utilisation du verbe « *tanzen* » : une scène de chasse et de dévoration d'un animal est décrite comme une danse, c'est-à-dire un mouvement beau à voir et gracieux. Chez Kleist, l'animalité et la grâce semblent compatibles, ce que montre l'association du motif de la danse et des métaphores animales. Le lien entre animalité et grâce s'exprime à travers la rapidité des combats, car l'animal est au centre des figures rhétoriques par lesquelles cette dernière est rendue (avec les comparaisons avec des éléments naturels et des animaux). Dans les scènes de course poursuite et de chasse, les protagonistes font preuve d'une grâce guerrière qui se révèle dans leurs mouvements semblables à de la danse et dans la maîtrise de leur corps dans l'espace.

Les vêtements des Amazones font également référence au discours sur la grâce. Pour les Grecs, leurs armures sont des « peaux de serpents⁹¹⁹ ». Cette qualification peut désigner le matériau dans lequel l'armure serait faite, mais elle fait aussi référence à la ligne serpentine, qui n'est alors plus seulement une métaphore. Cette description évoque l'image d'un vêtement moulant, qui fait voir les mouvements du corps sans le découvrir, et participe donc à la

917 VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*, p. 209.

918 *Penthésilée*, p. 501. Citation originale : « Jedoch verbissen in des Prachttiers Nacken, / Tanzt sie durch Berge neben ihm und Ströme, / Fern in des Waldes Nacht hinein », v. 216-218.

919 Traduction personnelle. Citation originale : « Schlangenhäuten », v. 18.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

sexualisation de l'Amazone. D'autres passages mentionnent que les Amazones sont vêtues de peaux de loups. A aucun moment il ne s'agit d'armures fonctionnelles et lourdes, ce qui irait à l'encontre de la vitesse et de la physiologie douce de l'Amazone. Il s'agit plutôt d'une armure imaginaire, qui semble faite d'un matériau extraordinaire, qui tend à sexualiser l'Amazone mais aussi à minimiser sa capacité à se défendre – avec une peau de serpent comme protection, elle est littéralement sans défense et donc facile à battre. L'armure semble aussi se fondre dans le corps de l'Amazone : « Empourprent à nouveau sa cuirasse jusqu'à la ceinture⁹²⁰ ». L'armure semble bien refléter l'état émotionnel de Penthésilée, comme une peau qui révélerait un mouvement intérieur. Enfin, c'est l'association de Penthésilée avec son cheval, donc la reine des Amazones en tant que Centauresse, qui paraît gracieuse. Sans cheval, elle semble gauche et vulnérable, et peine à contrôler ses émotions. Or, cette absence de contrôle disparaît dès qu'elle remonte à cheval et retourne au combat. L'animal serait donc ce qui permet justement d'atteindre la grâce.

Mais pour Mareen van Marwyck, Penthésilée la furie n'est que le revers de la médaille de la guerrière gracieuse⁹²¹. En appelant les chiens, elle cite la mythologie des furies, avec l'acte cannibale dans l'*Illiade*, lorsqu'Achille menace Hector d'offrir son corps. Juliane Vogel, spécialiste de littérature, souligne que Penthésilée recourt à des éléments traditionnels de la mise en scène des furies lorsqu'elle les invoque : « Et j'en appelle aussi aux Furies⁹²² ! », ce qui se répète lorsqu'elle appelle les chiens. Ici, le mythe des furies se superpose à celui d'Actéon. Les chiens portent d'ailleurs les noms de ceux qui ont dévoré Actéon sur l'ordre de Diane⁹²³. La métaphore de la danse souligne la ressemblance structurelle de la Grâce et de la Furie Penthésilée. Si la danse était au départ une image du combat gracieux lors duquel Achille et Penthésilée se rencontrent, l'acte de dévoration est lui-même décrit comme une danse :

Et maintenant elle se déchaîne au milieu de ses chiens,
L'écume aux lèvres, elle les appelle : mes sœurs,
Ces bêtes vociférantes, et telle une ménade
Dansant avec son arc par les champs,
Elle lance la meute, qui flaire le meurtre

920 *Penthésilée*, p. 496. Citation originale : « Die Rüstung wieder bis zum Gurt sich färbend », v. 98.

921 VAN MARWYCK, Mareen, *op. cit.*, p. 227.

922 *Penthésilée*, p. 613. Citation originale : « Die Furien auch ruf' ich herab », v. 2400.

923 VOGEL, Juliane, *op. cit.*, p. 192.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans *Penthésilée*

Et l'entoure, pour attraper le plus beau gibier
Qui ait jamais foulé la terre, comme elle dit⁹²⁴.

Si le cheval permettait le mouvement dans les cheveux de *Penthésilée*, ce sont ici les chiens qui sont les vecteurs de la grâce : ils constituent un lien entre *Penthésilée* en tant que Grâce, et *Penthésilée* en tant que Furie. Dans la scène 3, le chien était déjà associé au mouvement gracieux et rapide, lorsque l'Étolien décrit *Penthésilée* et les autres Amazones :

L'armée reste en arrière, cabots haletants,
Tandis que le dogue allonge sa course !
À peine si son panache peut la suivre⁹²⁵ !

Le chien de chasse est ici un animal noble, au contraire des cabots qui désignent les autres Amazones. Il est un symbole de rapidité et de grâce, et permet de souligner que la reine est un être d'exception. À la fin de la pièce, le chien de chasse incarne au contraire la déshumanisation de *Penthésilée* : dans la tragédie de Kleist, cet animal a donc plusieurs fonctions, dont aucune ne correspond véritablement aux symboles traditionnels tels qu'ils apparaissent dans le *Metzler Lexikon literarischer Symbole*.

Avec *Penthésilée*, Kleist met en scène une guerrière qui possède de la grâce dans ses combats, comme la Johanna de Schiller. Mais le texte de Kleist est provocant dans la mesure où l'exemple d'héroïsme gracieux ne contraste pas avec l'horreur d'une furie. Au contraire, il unit les deux constructions en un seul personnage. Si l'animalité de l'Amazone est un signe de sa perte de contrôle et d'un manque de capacités de la psyché féminine à discipliner et contrôler ses passions, la « catégorie du tiers » apparaît comme une catégorie esthétique dans laquelle l'animalité est déterminante : *Penthésilée* est simultanément Grâce et Furie. Il semblerait que Kleist dépasse alors la contradiction qui marque le discours sur le statut ontologique du « moment 1800 », selon laquelle la femme violente est un animal mais la femme gracieuse ne peut jamais être un animal, même si l'association de l'héroïsme féminin et de la grâce est possible : dans *Penthésilée*, un corps gracieux et animal qui se bat est mis en

924 *Penthésilée*, p. 624. Citation originale : « Jetzt unter ihren Hunden wütet sie, / Mit schaumbedeckter Lipp', und nennt sie Schwestern, / Die heulenden, und der Mänade gleich, / Mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend, / Hetzt sie die Meute, die mordatmende, / Die sie umringt, das schönste Wild zu fangen, / Das je die Erde, wie sie sagt, durchschweift », v. 2567-2573.

925 *Ibid.*, p. 509. Citation originale : « Das Heer bleibt keuchend, hinter ihr, wie Köter, / Wenn sich ganz aus die Dogge streckt, zurück ! / Kaum daß ihr Federbusch ihr folgen kann ! », v. 401-403.

scène. Cette imbrication entre animalité, sexualité et grâce semble trouver son point culminant à la fin de la pièce lors de l'acte de la dévoration.

7.2. Le cannibalisme dans *Penthésilée*

7.2.1. Une scène primitive de dévoration

Si le goût est un sens omniprésent dans la pièce, il est avant tout lié à l'acte de *Penthésilée* qui goûte Achille au sens propre du terme. Comme nous l'avons vu, le cannibalisme est un thème ancien, lié à l'animalité⁹²⁶. Le cannibalisme est également un fantasme, qui peut être vu dans certains cas comme une volonté de s'approprier une partie de quelqu'un. Le cannibalisme et l'oralité sont liés du fait de l'incorporation, mais à travers cela, expriment quelque chose de la sexualité⁹²⁷. De nombreux auteurs ont insisté sur la relation fantasmatique possible entre manger (manduquer, ingérer...) et copuler (agresser, procréer...). Le psychanalyste André Green écrit : « Lévi-Strauss nous rappelle l'équivalence quasi-universelle entre manger et copuler (déjà soutenue par Freud en 1905 dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*). Tout comme la sexualité, la nourriture est partout l'objet de prohibitions⁹²⁸ ». Le cannibalisme se situerait au carrefour de l'amour et de la haine :

Manger le même se justifie soit par le goût plus ou moins exclusif qu'on a pour lui, soit par l'aversion qu'il inspire. Mais le plus souvent, les deux motifs sont étroitement intriqués, l'amour pour cette nourriture privilégiée est empreint de

926 Voir le chapitre 3 : « Animal et fantasme cannibale autour de 1800 ».

927 Voir à ce sujet les travaux de Freud et Lacan : FREUD, Sigmund, VAN HAUTE, Philippe, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905)*, Stuttgart, Reclam, 2010 ; FREUD, Sigmund, *Totem und Tabu*, Francfort, Fischer Verlag, 1986 ; LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973. Pour une lecture de *Penthésilée* à la lumière de la psychanalyse, en particulier celle de Lacan, se référer à l'article suivant : GALLAS, Helga, « Kleists 'Penthesilea' und Lacans vier Diskurse », dans : STEPHAN, Inge, PIETZCKER, Carl (dir.), *Kontroverse, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen*, Tübingen, Niemeyer, p. 203-212. Helga Gallas y interroge *Penthésilée* en tant qu'« hystérique ». Voir aussi HOFFMANN, Sven Olaf, « Das Identitätsproblem in Heinrich von Kleists 'Penthesilea' », dans : CREMERIUS, Johannes (dir.), *Psychoanalytische Textinterpretation*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1974, p. 172-180.

928 GREEN, André, « Cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans : *Nouvelle Revue de psychanalyse*, vol. 6, 1972, p. 30.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans *Penthésilée*

cruauté et la haine pour le rival que l'on s'apprête à dévorer dissimule à peine l'admiration qu'on éprouve pour ses qualités⁹²⁹.

Lorsque *Penthésilée* dévore Achille, l'acte cannibalique équivaut à l'acte sexuel : comme le rappelle Sigmund Freud, l'amour prend la forme du désir de prendre en soi l'objet aimé, et sa consommation permet l'appropriation de ses qualités⁹³⁰. Dans *Penthésilée*, il s'agirait ainsi d'une forme d'exocannibalisme (rappelons que l'endocannibalisme consiste à manger des membres issus de son groupe social, alors que dans le cas de l'exocannibalisme, ce sont des corps étrangers qui sont consommés – *Penthésilée* ferait preuve d'endocannibalisme si elle dévorait d'autres Amazones, or c'est Achille, un Grec, qu'elle démembrer). L'agressivité extrême dont elle se montre capable envers un autre être humain fait qu'elle est représentée sous les traits d'un animal : une chienne de chasse, entourée de sa meute. Si bien souvent, c'est sous les traits du loup que l'être humain cannibale est représenté, Kleist choisit le chien, c'est-à-dire la version domestique du loup : comme il est proche de l'être humain, il est normalement moins dangereux. Il existe plusieurs interprétations possibles de ce choix : d'une part, avec le chien se révèle en réalité une manifestation de l'humanité même de l'homme dans l'acte de cannibalisme. La défaite de la culture, avec le triomphe de la violence, serait une résurgence d'une animalité primitive. En ce sens, la confusion entre « *Küsse* » et « *Bisse* » reviendrait à confondre un geste humain avec un geste animal. Faire appel à un animal domestique proche de l'être humain permet de souligner ce lien entre cannibalisme, animalité et sexualité. Il y a d'autre part une interprétation mythologique, puisque le chien est un élément intertextuel présent dans les sources de Kleist.

En effet, le cannibalisme et le ménadisme liés à l'animalité sont au centre des mythes qui ont inspiré Kleist. Pour Andrea Allerkamp, la scène de la dévoration fait ainsi partie d'une série de scènes primitives de violence, avec Orphée et *Penthée*⁹³¹. Ces scènes sont évoquées

929 *Ibid.*

930 FREUD, Sigmund, *Trauer und Melancholie*, dans : *Gesammelte Werke*, vol. 10, Francfort, Fischer, 1999.

931 ALLERKAMP, Andrea, « Urszenen der Zerreiung », *op. cit.* Pour la chercheuse, le Christ aussi appartient à ces scènes primitives. Dans *Penthésilée*, la couronne de laurier que portent les sacrifiés est remplacée par l'image érotisée du Christ et une couronne d'épines : « Und sie, die Stirn bekrnzt mit Todeswunden, / Kann durch die Straen huptlings mit mir schleifen » ; « Den Kranz, der mir die Stirn umrauscht', erfasse », v. 614-615 et v. 715. Chez le dramaturge, la métaphore du cannibale est en outre présente lorsqu'en 1801, il condamne avec humour la dimension moralisatrice de l'*Aufklärung* et indirectement de la philosophie de Kant dans une lettre : « Cette même voix qui appelle le chrétien à pardonner à son ennemi, appelle le sauvage à le rôtir, et il le mange avec ferveur » Avec cette image, il remet en question la relativité du bien et du mal, mais il souligne aussi la dimension cannibale de la culture chrétienne. Lettre de Kleist du 15 août 1808 à Wilhelmine von Zenge, *Sämtliche Werke*, vol. 2, *op. cit.*, p. 683. Citation originale : « Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seelnder zu, ihn zu braten, und mit Andacht isst er ihn auf ».

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

dans le dictionnaire de Hederich. À l'article « Pentheseilea », le motif de la nécrophilie est déjà présent (mais du côté d'Achille), ainsi que la variante selon laquelle Penthésilée a tué Achille, qui a été ensuite ressuscité par sa mère et a tué Penthésilée. Après l'article sur Penthésilée, on trouve chez Hederich un article sur « Pentheus »⁹³². Il existe également un article « Orpheus ». La fin du mythe d'Orphée rappelle les dernières scènes de la tragédie de Kleist : après avoir épousé Orphée, Eurydice est mordue par un serpent et meurt. Orphée, pour la sauver, doit aller la chercher aux Enfers et obtient l'autorisation des dieux de la ramener sur terre à la condition de ne pas la regarder avant d'être arrivé. Mais Orphée échoue et se retourne, Eurydice disparaît aussitôt. Orphée se montre par la suite inconsolable. De nombreuses versions différentes mettent en scène sa mort. Mais la version la plus courante est que les Ménades éprouvent un vif dépit de le voir rester fidèle à Eurydice et le déchiquètent. Lors de la mort d'Orphée, c'est le *sparagmos*, c'est-à-dire le déchiquètement rituel du corps, qui est mis en scène⁹³³. Mais la différence entre la dévoration d'Orphée et celle d'Achille réside dans le fait que ce dernier n'a jamais repoussé Penthésilée comme Orphée a pu le faire avec les Ménades, bien au contraire, puisque lors du dernier combat, il croit être en accord avec les souhaits de Penthésilée⁹³⁴. L'attaque de la reine des Amazones le prend donc complètement au dépourvu : « Elle ne me fera rien, te dis-je ! Son bras / Dans le duel s'acharnera contre son propre sein⁹³⁵ ». La musique constitue un point commun entre Achille et Orphée. Achille est un guerrier particulier dans la mesure où son précepteur Chiron, un centaure, l'a formé à la musique. Comme Orphée, il est un musicien qui est déchiqueté par les Ménades pour le punir de sa trahison amoureuse⁹³⁶. Tout était sous le charme de la voix d'Orphée, le vivant comme le non-vivant : les animaux, la forêt, les rochers, les rivières. Mais sans personne pour l'écouter, il est condamné au silence et à la merci des Ménades qui le tuent lui et les animaux. Dans *Les Bacchantes*, Euripide consacre 252 vers à la narration de la dévoration, relatant dans le drame,

932 GREINER, Bernhard, « 'Ich zerriss ihn' », *op. cit.*, p. 13-28.

933 Voir par exemple : REINACH, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, Paris, Robert Laffont, 1999 ; HALM-TISSERANT, Monique, « Le sparagmos, un rite de magie fécondante », dans : *Kernos* [En ligne], vol. 17, 2004, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/1405>.

934 *Penthésilée*, p. 617-618 : « Mais une lubie qui pour elle est sacrée / Veut que je succombe à son épée dans le combat ; / Sans quoi, elle ne peut m'êtreindre d'amour. [...] / Pour un temps seulement / Je veux me soumettre à son désir ». Citation originale : « Doch eine Grille, die ihr heilig, / Will, dass ich ihrem Schwert im Kampf erliege ; / Eh nicht in Liebe kann sie mich umfassen. [...] / Auf einen Mond bloß will ich ihr, / In dem, was sie begehrt, zu Willen sein. », v. 2460-2475.

935 *Ibid.*, p. 618. Citation originale : « Sie tut mir nichts, sag ich ! Eh wird ihr Arm / Im Zweikampf gegen ihren Busen wüten », v. 2471-2472.

936 Cf. OHLY, Friedrich, « Die Zerreiβung als Strafe für Liebesverrat in der Antike und im Alten Testament », dans : *Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, vol. 2, Berlin et New York, de Gruyter, 1986, p. 554-624.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

par la bouche d'un bouvier et d'un serviteur de la maison royale, deux *sparagmoi* successifs : le dépècement des troupeaux sur le Cithéron, puis la mise en pièces de Penthée par les Ménades, poussées à la folie par Dionysos. Si la première évocation brosse un tableau bucolique de l'extase ménadique, la seconde relate un sacrifice humain. Dans les différents témoignages littéraires, les chairs ne sont donc a priori pas dévorées : le but du *sparagmos* est de mettre en pièces la victime, afin de permettre la toute fin du rituel, c'est-à-dire le lancer des parties du corps. D'ailleurs, dans *Penthésilée*, le cadavre d'Achille est toujours présent sur scène (« *Elle se dégage et se met à genou devant le cadavre*⁹³⁷ »). Pourtant, Penthésilée est elle-même persuadée de l'avoir mangé :

Plus d'une femme qui pend au cou de son amant
Dit ces mots : je l'aime, ô tant,
D'un tel amour que je pourrais le manger ;
Mais après, considérant ces mots – la folle !
La voilà rassasiée jusqu'à la nausée déjà.
Eh bien, mon aimé, je n'ai pas procédé ainsi.
Tu le vois : quand je me suis pendu à ton cou, moi
J'ai tenu parole, mot pour mot ;
Je n'étais pas si folle qu'il paraissait⁹³⁸.

Dans ce passage, nous pouvons voir que si l'animalité de Penthésilée est souvent une projection des autres personnages, elle se considère maintenant elle-même comme encore plus animale : la dévoration n'est pas seulement un procédé rhétorique pour exprimer l'amour, elle est un fait accompli car Penthésilée prend l'expression au pied de la lettre.

Avec l'acte de la dévoration, ce ne sont pas seulement des mythes et une tradition littéraire que Kleist reprend : le cannibalisme au sein de la société humaine est un enjeu anthropologique de l'époque. Nous avons précédemment vu que Montaigne, dans l'Essai « Des Cannibales », se pose la question de savoir si l'anthropophagie est compatible avec la culture humaine, s'il s'agit de l'expression d'un trait naturellement cruel de l'humain ou

937 *Penthésilée*, p. 649. Citation originale : « Sie wickelt sich los, und lässt sich auf Knieen vor der Leiche nieder », v. 2985.

938 *Ibid.* Citation originale : « Wie Manche, die am Hals des Freundes hängt, / Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr, / Dass sie vor Liebe gleich ihn essen könnte ; / Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin ! / Gesättigt sein zum Eckel ist sie schon. / Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht. / Sieh her: als ich an deinem Halse hieng, / Hab' ich's wahrhaftig Wort für Wort gethan ; / Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien », v. 2991-2999.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

d'une pratique culturelle codée et symbolique. En s'appuyant sur les premières lettres de Kleist, Christian Moser montre que Kleist connaissait bien les écrits de Montaigne⁹³⁹. En confondant « *Küsse* » et « *Bisse* », Penthésilée fait ainsi référence à l'un des plus grands malentendus culturels : alors que les Amérindiens ne saisissaient pas la dimension symbolique de la théophagie lors de l'Eucharistie, les Européens étaient convaincus que le cannibalisme ne pouvait pas être symbolique. Pour eux, les Amérindiens étaient comme des animaux, ce qui est devenu un moyen de justifier l'esclavage de ces populations. Montaigne est l'un des premiers à envisager l'anthropophagie des indiens Tupi du Brésil en tant qu'acte symbolique⁹⁴⁰. Ensuite, avec l'ethnologie, c'est la fonction sociale du rituel cannibale qui est interrogée, cette dernière servant à canaliser et domestiquer la violence qui n'a pas sa place dans l'ordre social⁹⁴¹. La frontière entre ami et ennemi est fine. En ce sens, Kleist donne la réplique à Kant dans *Vers la paix perpétuelle* (1795) par rapport à cette différenciation ami / ennemi⁹⁴². Kant veut que le statut de l'étranger que l'on accueille soit clarifié par un « ordre international et un droit de visite⁹⁴³ ». L'anthropophagie désintègre cette mince frontière entre ami et ennemi, les pratiques cannibales relevant autant d'une affaire d'État que d'une affaire de famille⁹⁴⁴. Les problématiques de l'anthropophagie et du sacrifice animal, qui sous-tendent l'ethnologie comme discipline, sont questionnées par Kleist au cœur du « moment 1800 ».

939 MOSER, Christian, « Angewandte Kontingenz. Fallgeschichten bei Kleist und Montaigne », dans : *Kleist-Jahrbuch 2000*, *op. cit.*, p. 3-32. Sur Kleist et Montaigne, voir aussi : SCHLÜTER, Gisela, « Kleist und Montaigne », dans : *Arcadia*, vol. 22, 1987, p. 225-233.

940 MOSER, Christian, *op. cit.*, p. 13.

941 NEUMANN, Gerhard, « Erkennungsszene und Opferritual in Goethes *Iphigenie* und in Kleists *Penthesilea* », dans : EMEG, Günther, KNITTEL, Anton Philipp (dir.), *Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*, Heilbronn, Kleist Archiv Sembdner, 2000, p. 36-38, ici p. 40 : « Die kathartische Gewalt des rituellen Opfers verhindert jene 'unreine' Gewalt, die die Gesellschaft zerstören würde ».

942 ALLERKAMP, Andrea, « Urszenen der Zerreißung », *op. cit.*, p. 141.

943 KANT, Immanuel, *Zum ewigen Frieden* [1795], dans : WEISCHEDEL, Wilhelm (dir.), *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I*, vol. 11, Francfort, Suhrkamp, 1964, p. 213. Citation originale : « internationaler Völkerbund und Besuchsrecht ».

944 Pour Michel Foucault, ce carrefour du privé et du politique montre que les problématiques sociales sont des problématiques de l'accueil mutuel : « Ce sont ces deux figures-là de l'anthropophage – monstre populaire – et de l'incestueux – monstre princier – qui ont par la suite servi de grille d'intelligibilité, de voie d'accès à un certain nombre de disciplines. Je pense, bien entendu, à l'ethnologie, l'ethnologie peut-être pas entendue comme pratique de terrain, mais du moins l'ethnologie comme réflexion académique sur les populations dites primitives. Or, si on regarde comment s'est formée la discipline académique de l'anthropologie, si vous prenez, par exemple, Durkheim comme point, sinon exactement d'origine, [du moins] de première grande cristallisation de cette discipline d'université, vous voyez que c'est bien ces problèmes de l'anthropophagie et de l'inceste qui sous-tendent sa problématique. Le totémisme comme point d'interrogation des sociétés primitives ; avec le totémisme qu'est-ce qu'on a ? Eh bien, le problème de la communauté de sang, de l'animal porteur des valeurs du groupe, porteur de son énergie et de sa vitalité, de sa vie même. C'est le problème de la consommation rituelle de cet animal. Donc, de l'absorption du corps social par chacun, ou encore de l'absorption de chacun par la totalité du corps social. » FOUCAULT, Michel, *Les anormaux*, *op. cit.*

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

Lorsque Penthésilée confond son amour pour Achille avec le cannibalisme, l'acte de dévoration peut également être vu comme une vengeance, la vengeance ayant pour but d'humilier l'adversaire et son clan. De nombreuses sources mythologiques soulignent que le cadavre de Penthésilée a été humilié par Achille⁹⁴⁵. La pièce de Kleist peut donc être lue comme une revanche de Penthésilée sur le mythe initial : Penthésilée se venge de ce que le Achille mythologique a infligé à la Penthésilée mythologique, d'autant plus que Penthésilée représente tout un genre de femmes vengeresses⁹⁴⁶. Penthésilée dit d'ailleurs à la scène 5 : « Quiconque implore sa grâce subira ma colère⁹⁴⁷ ». La meute de chiens à la fin de la tragédie pourrait alors faire écho aux chiens dans le 22e chant de l'*Illiade*, lorsqu'Achille se venge d'Hector. La fin de la tragédie de Kleist se trouve donc à un carrefour de différentes scènes primitives de dévoration, dans lesquelles la question de l'animalité est déterminante. Si Kleist s'approprie ces scènes primitives de violence, il en fait également une critique implicite de la République française qui se cache derrière la scène de la dévoration. Penthésilée et Arminius confondent tous deux chasse et guerre, comme le montre la citation « déchiré par les chiens en Germanie⁹⁴⁸ ». Le déchirement est un topos littéraire particulièrement présent en Allemagne à l'époque, chez Wieland et Herder notamment, qui déplorent le déchirement territorial de l'Allemagne⁹⁴⁹. Ainsi le lien entre le démembrement et la critique de l'époque est clair chez Kleist⁹⁵⁰, qui donne alors une dimension supplémentaire à cette scène primitive.

7.2.2. Une *catharsis* de la transgression

Christian Moser montre que l'on a affaire à un conflit entre le corps politique et le corps cannibale⁹⁵¹. Il fait référence à l'essai de Lévi-Strauss *Tristes Tropiques*, dans lequel l'ethnologue relate son expédition en Amazonie, dont le plus beau moment eut lieu lors de sa rencontre avec la tribu des Tupi-Kawahib, les derniers descendants des Tupinamba. Cette

945 ALLERKAMP, Andrea, « Urszenen der Zerreiung », *op. cit.*, p. 143.

946 ALLERKAMP, Andrea, « Trauern um Medea ? Müller via Euripides », dans : ECKER, Gisela (dir.), *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*, Munich, Fink, 1999, p. 181-196.

947 *Penthesilea*, p. 530. Citation originale : « Der Rache weih' ich den, der für sie fleht ! », v. 839

948 Dans la scène 13 de *La Bataille d'Arminius*, Septimius prononce cette réplique : « Dchir par les chiens en Germanie : / Ce sera l'inscription sur ma tombe ! » (« Von Hunden in Germanien zerrissen : / Das wird die Inschrift meines Grabmals sein ! »).

949 SCHRAMKE, Jürgen, *op. cit.*

950 VINKEN, Barbara, *op. cit.*

951 MOSER, Christian, « Politische Körper – kannibalische Körper : Strategien der Inkorporation in Kleists Penthesilea », dans : *Penthesileas Versprechen*, *op. cit.*, p. 253-290.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans *Penthésilée*

visite aux descendants des célèbres cannibales pousse l'ethnologue à réfléchir sur la fonction sociale de l'anthropophagie. Selon lui, le cannibalisme est la pratique qui nous inspire le plus de répugnance et d'épouvante. Il l'élève au rang de critère décisif pour différencier les sociétés archaïques des sociétés civilisées. Lévi-Strauss compte deux grands types de sociétés :

À étudier du dehors, on serait tenté d'opposer deux types de sociétés : celles qui pratiquent l'anthropophagie, c'est-à-dire qui voient dans l'absorption de certains individus détenteurs de forces redoutables le seul moyen de neutraliser celles-ci, et même de les mettre à profit ; et celles qui, comme la nôtre, adoptent ce qu'on pourrait appeler l'anthropémie (du grec *émeïn*, vomir) ; placées devant le même problème, elles ont choisi la solution inverse, consistant à expulser ces êtres redoutables hors du corps social en les tenant temporairement ou définitivement isolés, sans contact avec l'humanité, dans des établissements destinés à cet usage. À la plupart des sociétés que nous appelons primitives, cette coutume inspirerait une horreur profonde ; elle nous marquerait à leurs yeux de la même barbarie que nous serions tentés de leur imputer en raison de leurs coutumes symétriques⁹⁵².

Ainsi Lévi-Strauss établit-il une analogie entre le corps individuel des cannibales et le corps collectif des sociétés archaïques. C'est pourquoi nous pouvons nous demander si l'on peut voir dans les Amazones de *Penthésilée* le reflet d'une société anthropémique ou anthropophagique. Après que *Penthésilée* a mordu Achille, les Amazones commencent par refuser catégoriquement de réintégrer la reine dans leur société. Cette exclusion de *Penthésilée* en dehors de la société est symbolisée par le retrait de son nom : elle est désignée comme « celle qu'aucun nom désormais ne nomme⁹⁵³ », alors que, comme nous l'avons vu, même les chiens de sa meute ont des noms. Les Amazones n'appellent *Penthésilée* ni par son nom, ni par son titre de reine : elle est encore moins qu'un animal à leurs yeux. Elle n'est plus que l'« abominable⁹⁵⁴ », la « monstrueuse⁹⁵⁵ », « abomination⁹⁵⁶ ». Cela donne par conséquent l'impression que les Amazones évitent le nom de *Penthésilée* parce qu'elles ont peur de son contact, qui les dégoûte, comme si celle qui s'était souillée avec les entrailles d'Achille menaçait de salir tous ceux qui entreraient en contact avec elle. *Penthésilée* est en quelque

952 LÉVI-STRAUSS, Claude, *op. cit.*, p. 447-448.

953 *Penthésilée*, p. 626. Citation originale : « die fortan kein Name nennt », v. 2607.

954 *Ibid.*, p. 629. Citation originale : « die Gauenvolle », v. 2695.

955 *Ibid.*, p. 630. Citation originale : « die Grässliche », v. 2708.

956 *Ibid.*, p. 631. Citation originale : « du Scheußliche », v. 2714.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

sorte devenue intouchable par son crime. Mais ce n'est pas seulement son contact physique qui est insupportable aux Amazones, sa vue les dégoûte tout autant : « Je ne veux plus jamais la voir de mes yeux ⁹⁵⁷ ! », s'exclame Prothoé. De plus, les autres Amazones considèrent la folie de Penthésilée, son comportement bestial et cannibale, comme une perte de grâce :

O spectacle déplorable ! O désolation !
Comme un désert de sable où nulle herbe ne pousse !
De merveilleux jardins dévastés par un torrent de feu,
Lequel aurait bouilli dans le giron de la terre
Avant d'être craché sur les fleurs de son sein,
Ont plus de charmes que son visage⁹⁵⁸.

La grâce et la dignité sont attribuées à la Penthésilée « saine d'esprit » : comme le montre la réplique de la Première Prêtresse à la fin de la scène 23 :

Une vierge comme elle, Hermia ! Si vertueuse !
Si adroite de ses mains dans tous les arts !
Si ravissante quand elle dansait, quand elle chantait !
Si pleine d'intelligence, de dignité et de grâce !
[...] Elle était comme née du rossignol
Qui vit autour du temple de Diane⁹⁵⁹.

Pour la Prêtresse, la scène est un dérapage hystérique. Elle utilise le prétérit comme si Penthésilée n'existait plus à ses yeux, et elle associe la personne qu'elle était avant les faits à un animal évoquant la pureté et l'innocence. Les Amazones apparaissent donc d'abord comme une société anthropémique, dans laquelle seule Penthésilée serait l'exception cannibale. Mais ce qui vient remettre en question cette conclusion, c'est le fait que les autres Amazones finissent par pardonner à Penthésilée⁹⁶⁰ : « Dix mille cœurs partagent ta douleur⁹⁶¹ ! », dit Méroé, en impliquant dans ses propos toute la société des Amazones. Ces dernières, qui considéraient justement l'acte cannibale de Penthésilée avec le plus grand dégoût, deviennent

957 *Ibid.*, p. 633. Citation originale : « Ich will sie nie mit Augen wieder sehn ! », v. 2745.

958 *Ibid.*, p. 634. Citation originale : « O jammervoller Anblick ! O so öde / Wie die Sandwüste, die kein Gras gebiert / Lustgärten, die der Feuerstrom verwüstet, / Gekocht im Schoß der Erd' und ausgespieen, / Auf alle Blüten ihres Busens hin, / Sind anmutsvoller als ihr Angesicht », v. 2762-2767.

959 *Ibid.*, p. 629. Citation originale : « Solch eine Jungfrau, Hermia ! So sittsam ! / In jeder Kunst der Hände so geschickt ! / So reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang ! / So voll Verstand und Würd' und Grazie ! [...] Sie war wie von der Nachtigall geboren, Die um den Tempel der Diana wohnt », v. 2677- 2684.

960 MOSER, Christian, « Politische Körper – kannibalische Körper », *op. cit.*, p. 258.

961 *Penthésilée*, p. 644. Citation originale : « Zehntausend Herzen teilen deinen Schmerz ! », v. 2906.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

anthropophages au sens large du terme, en réintégrant la reine dans la société. L'argumentation de Christian Moser contribue donc à montrer que l'horreur et le dégoût dans Penthésilée ne s'appliquent pas uniquement à la reine, mais également à toute la société des Amazones, qui apparaissent comme des barbares – c'est-à-dire des êtres archaïques et primitifs. Le pardon des Amazones n'a par conséquent plus rien de la beauté chrétienne : si les Amazones sont une société anthropophage, l'animalité devient collective voire politique.

Si la fin de la tragédie est très révélatrice de la conception de l'animalité dans Penthésilée, c'est enfin parce qu'elle correspond à la *catharsis*, c'est-à-dire le moment où le public purifie son âme en purgeant ses passions par la terreur et la pitié qu'il éprouve. Andrea Allerkamp note un renversement sur trois niveaux différents à la fin de la tragédie. D'abord sur le plan rhétorique, de par la prosopopée inversée lors du suicide de Penthésilée : au lieu de se donner une voix et de devenir une personne, elle s'anéantit par ses propres paroles (« Là ! Là ! Là ! Encore ! – C'est bon⁹⁶² »). Ensuite, au niveau mythologique : ce n'est pas un homme qui est représenté en cannibale⁹⁶³, ce n'est pas le guerrier Achille connu pour son caractère impitoyable, qui n'arrive pas à faire à Penthésilée ce qu'il fait au cadavre d'Hector d'après le dictionnaire de Hederich⁹⁶⁴. Ce n'est pas Achille qui est à la fin le sacrificateur, mais l'Amazone. Enfin, sur le plan anthropologique : lorsque Penthésilée s'associe aux chiens et déchiquète le corps d'Achille, elle déclare elle-même être une chienne, dans une forme de refoulement collectif⁹⁶⁵. Pour la chercheuse, « la focalisation par teichoscopie élève la tragédie du déchirement de Kleist au rang de tragédie obscène – hors scène – dans un vaste contexte esthétique, anthropologique et imprégné de critique culturelle autour de 1800⁹⁶⁶ ». Le terme « obscène » peut venir du latin *ob scaenum*, et désigner ce qui est hors de la scène, ce qui ne doit donc pas être montré au théâtre, c'est-à-dire la sexualité, la violence, le crime, en somme, tout ce qui a trait à l'animalité. Dans *Penthésilée*, ce sont les téichoscopies successives qui racontent le hors-scène, de manière très détaillée et presque cinématographique. Elles

962 *Ibid.*, p. 652. Citation originale : « So ! So ! So ! So ! Und wieder ! – Nun ist's gut », v. 3034.

963 Sur le sujet de l'hégémonie des constructions masculines dans la société (post)coloniale allemande, voir : BISCHOFF, Eva, *Kannibale werden. Eine postkoloniale Geschichte deutscher Männlichkeit um 1900*, Bielefeld, transcript, 2011.

964 HEDERICH, Benjamin, *op. cit.*, p. 1939. Article « Pentheseilea ». Citation originale : « Auf alle Art anstaendig zu begraben ».

965 LÉVI-STRAUSS, Claude, *op. cit.*

966 ALLERKAMP, Andrea, « Urszenen der Zerreiβung », *op. cit.*, p. 153. Citation originale : « Die Fokussierung durch Teichoskopien stellt Kleists Tragödie der Zerreiβung als eine obszöne – außerhalb der Szene – in einen weit gespannten ästhetisch-anthropologisch-kulturkritischen Zusammenhang um 1800 ».

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans *Penthésilée*

permettent une remise en question constante des frontières : entre l'être humain et l'animal, l'homme et la femme, le fait de dévorer et d'être dévoré, et entre la comédie et la tragédie :

L'attention portée à la lacération et au déchirement met en évidence un symptôme central qui permet de rendre visible la vulnérabilité des processus esthétiques et civilisationnels. En effet, la déchirure et le déchirement montrent de manière exemplaire ce qu'il advient de l'espèce humaine. Dans *Penthésilée*, deux transgressions se déterminent : la transgression poétique et la transgression anthropologique. En dépit ou à cause de ses stratégies de compensation esthétique, que l'origine sauvage de la tragédie nous révèle, l'être humain est et reste barbare. [...] L'acte physique et métaphorique de la déchirure met à l'épreuve les catégories nettes, ce qui a des conséquences sur la conception du tragique. Les certitudes civilisationnelles (barbarie et moralité) et poétiques (tragédie et comédie) sont mises à mal⁹⁶⁷.

L'animalité survient dans l'acte de la dévoration au moment le plus typiquement tragique de la *catharsis*, et provoque contre toute attente des retournements comiques⁹⁶⁸ : « Non ? Pas enlacé ? Lacéré vraiment ? Parlez⁹⁶⁹ ? ». Chez Kleist, la *catharsis* cannibale et l'animalité sous-jacente permettraient donc aussi une réflexion sur les genres théâtraux.

La tragédie *Penthésilée*, en associant l'animalité et la sexualité, se fait l'écho du « moment 1800 ». Mais si les images animales sont habituellement mobilisées pour dénoncer un comportement sexuel déviant, notamment celui de la femme, dans la tragédie de Kleist, ces images sont poussées à l'extrême. Les Grecs utilisent les métaphores animales pour sexualiser la reine des Amazones, ce qui fait d'elle à la fois une femme et un animal, simultanément Grâce et Furie. Avec ce personnage, Kleist s'éloigne radicalement des conceptions classiques de la féminité, telle que Schiller par exemple la pensait. De par sa sexualité animale,

967 *Ibid.*, p. 136-137. Citation originale : « Mit der Aufmerksamkeit für Zerreißung und Zerrissenheit tritt ein zentrales Symptom zutage, das es ermöglicht, die Krisenanfälligkeit ästhetischer und zivilisatorischer Prozesse sichtbar zu machen. Denn sowohl Zerreißung als auch Zerrissenheit zeigen exemplarisch, wie es um die Gattung Mensch bestellt ist. In *Penthesilea* bedingen sich zwei Grenzüberschreitungen : die poetologische und die anthropologische. Trotz oder gerade aufgrund seiner ästhetischen Kompensationsstrategien, die uns der wilde Ursprung der Tragdie vor Augen führt, ist und bleibt der Mensch barbarisch. [...] Der körperliche und metaphorische Akt der Zerreißung irritiert eindeutige Klassifizierungen, was Folgen für die Auffassung des Tragischen hat. Untergraben sind gleichermaßen zivilisatorische (Barbarei und Sittlichkeit) wie poetologische (Tragdie und Komödie) Gewissheiten »

968 *Ibid.*, p. 135.

969 *Penthésilée*, p. 648. Citation originale : « Nicht ? Ksst' ich nicht ? Zerrissen wirklich ? Sprecht ? », v. 2978.

Chapitre 7 : Animalisation et hybridation. Bestialité et sexualité dans Penthésilée

Penthésilée appartient à la catégorie du tiers, que ne peuvent saisir ni les Grecs, ni les classiques contemporains de Kleist. Le moment de la dévoration à la fin de la pièce apparaît comme le point culminant de l'union entre sexualité et animalité. Chez Penthésilée, l'acte cannibale est cathartique, ce qui s'apparente à ce que l'on peut nommer *catharsis* de la transgression, en mettant à l'épreuve la frontière entre être humain et animal, mais aussi la conception du personnage et de la tragédie. L'animalité devient alors collective, mais c'est en tant qu'humaine que Penthésilée meurt : « Ah ! Que l'être humain est fragile, dieux⁹⁷⁰ ! », s'exclame la Grande Prêtresse, ce qui sonne comme un bilan de Kleist sur la frontière entre humanité et animalité, et apportant ainsi sa propre contribution aux discours anthropologiques sur la notion de sujet du « moment 1800 ». Il n'est alors pas étonnant que l'animalité de Penthésilée ait été la source de critiques par les contemporains de Kleist.

970 *Ibid.*, p. 652. Citation originale : « Ach ! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter ! », v. 3037.

Chapitre 8 : *Hundekomödie*. Les animaux dans le discours sur *Penthesilée* et sa réception

Dans ce dernier chapitre, nous allons nous pencher sur les textes qui gravitent autour de *Penthesilée*, et voir en quoi la conception de l'animal et de l'animalité a été un enjeu majeur de la réception de la pièce par ses contemporains : les images animales sont en effet omniprésentes non seulement dans le texte de la tragédie, mais également dans le discours autour de *Penthesilée*. Si la tragédie est emblématique du « moment 1800 », elle se construit également en décalage avec les discours anthropologiques de son temps, ce qui a été jugé négativement par ses premiers lecteurs et spectateurs. Cet accueil nous apparaît dès lors révélateur de la manière dont *Penthesilée* reflète les discours anthropologiques du « moment 1800 ». Kleist réagit lui-même à cet accueil dans une série d'épigrammes qui tourne en ridicule les détracteurs de sa pièce. Nous nous proposons maintenant d'analyser ces références à l'animal et à l'animalité dans la réception de la pièce par les contemporains de Kleist entre 1808 et 1810, ainsi que dans les épigrammes que le dramaturge a rédigées et qui ont un lien avec la pièce *Penthesilée*, à savoir « Komödienzettel », « Dedikation der Penthesilea », « Der Theater-Bearbeiter der Penthesilea », « Archäologischer Einwand », « Rechtfertigung » et « Robert Guiskard, Herzog der Normänner »⁹⁷¹.

971 Dans la recherche, il existe plusieurs articles qui proposent une analyse des épigrammes de Kleist qui sont en rapport avec *Penthesilée* et contiennent des images animales (GRIFFITHS, Elystan, « Gender, laughter, and the desecration of enlightenment : Kleist's Penthesilea as 'Hundekomödie' », dans : *The Modern Language Review* 104, vol. 2, 2009, p. 453-471 ; THEISEN, Bianca, *op. cit.* ; RINCK, Monika, « Helden und köter und frau », dans : BLAMBERGER, Günter, BREUER, Ingo, DE BRUYN, Wolfgang, MÜLLER-SALGET, Klaus, *Kleist-Jahrbuch 2016*, Stuttgart Weimar, Metzler, 2016, p. 11-18 ; REESE, Diana K., *Reproducing enlightenment: paradoxes in the life of the body politic: literature and philosophy around 1800*, vol. 5, Walter de Gruyter, 2009, sous-chapitre « Hundekomödie : Dog Theater », p. 134-146). À notre connaissance, rien n'a été écrit sur le lien entre l'animalité et la réception de *Penthesilée*.

8.1. L'animalité dérangeante de Penthésilée dans la réception de la pièce

Dès sa parution, *Penthésilée* est une pièce très discutée et Kleist est confronté à l'incompréhension de ses contemporains⁹⁷². En effet, la tragédie ne peut s'intégrer que difficilement dans le contexte du classicisme de Weimar, marqué par les œuvres de Wieland, Herder, Goethe et Schiller. Les contemporains de Kleist sont choqués et considèrent la pièce comme une pure provocation, puisqu'elle reprend un thème antique qui leur est cher tout en détruisant l'esthétique classique. Le personnage de la reine des Amazones, par son animalité, se distingue fortement des Amazones métaphoriques présentes sur les planches de Weimar à l'époque, comme la Jeanne d'Arc de Schiller ou l'Iphigénie de Goethe, qui étaient considérées comme les archétypes de l'héroïne tragique et véhiculaient les normes esthétiques classiques. L'artiste peintre Dora Stock fait part de sa réaction au caméraliste Friedrich Benedikt Weber le 11 avril 1808 : « Sa Penthésilée est un monstre que je n'ai pas pu écouter sans frémir⁹⁷³ ». D'emblée, l'inhumanité de la reine des Amazones s'étend à la pièce toute entière, et c'est la tragédie qui est qualifiée de monstrueuse. Elle fait naître des affects comme l'horreur et le dégoût chez les contemporains qui la découvrent. Le 4 décembre 1808, une critique anonyme est publiée dans le journal *Nordische Miscellen* de Hambourg et tente de justifier de manière esthétique le rejet de la pièce :

L'ensemble, nous le supposons, est censé être antique, [...] mais où se trouve cette grande simplicité du schéma, [...] cette profondeur du sentiment, cette envolée d'imagination chaste et régulée ? À la place, on rencontre ici des tressaillements fébriles, des images difformes et contre nature, de la brutalité et de la sauvagerie⁹⁷⁴.

972 L'ouvrage suivant regroupe de nombreux documents concernant la réception de *Penthésilée* : GRATHOFF, Dirk, « Materialistische Kleist-Interpretation. Ihre Vorgeschichte und ihre Entwicklung bis 1945. (Mit einem bibliographischen Anhang zur materialistischen Kleist-Rezeption seit 1945) », dans : KANZOG, Klaus (dir.), *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists*, Berlin, Schmidt, 1979, p. 117-192.

973 SEMBDNER, Helmut (dir.), *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Brême, Schünemann, 1957, p. 199. On utilisera l'abréviation « *Lebensspuren* » dans la suite de ce chapitre.

974 *Ibid.*, p. 282. Citation originale : « Das Ganze soll, vermuten wir, antik sein, [...] aber wo ist hier jene hohe Einfachheit des Plans, [...] jene Tiefe der Empfindung, jener hohe Flug der geregelten keuschen Phantasie ? An ihrer Stelle findest du hier fieberhafte Zuckungen, geschraubte, unnatürliche Bilder, Rohheit und Wildheit ».

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

Ce critique oppose *Penthésilée* et les œuvres classiques, et associe d'emblée l'Amazone à un animal sauvage, ce que supposent les « tressaillements fébriles » et la mention de la sauvagerie. L'animalité de Penthésilée provoque le dégoût chez ses contemporains : Kleist « offense le goût et outrage la délicatesse là où il ne voulait que produire de l'horreur. Ce qui répugne n'est jamais l'objet de l'art⁹⁷⁵ », s'indigne un critique anonyme dans les *Miszellen für Neueste Weltkunde* du 28 décembre 1808, en reprenant les mots de Kant.

Pour d'autres critiques contemporains, c'est le comportement sexuel de Penthésilée et la conception de la féminité sous-jacente qui sont problématiques. Le 5 février 1808, dans le journal berlinois *Der Freimüthige* dirigé par August von Kotzebue, Karl August Böttiger remarque la représentation non conventionnelle de la féminité dans la pièce et critique de manière très sarcastique la tirade de Penthésilée qui s'adresse à ses chiens :

On crache sur les actuels *Spektakelstücke*, en particulier à cause du piétinement des chevaux qu'on trouve maintenant souvent sur les grandes scènes. Mais un spectacle aussi insensé que celui qui est représenté dans cette tragédie ne devrait être montré nulle part. En plus des troupes de Grecs et d'Amazones, de jeunes filles et de mères – on ne peut pas dire de femmes – les Amazones font leur apparition dans la scène 19 avec des meutes de chiens couplés et d'éléphants, avec des chars à faux et des torches. S'ensuit un beau discours de Penthésilée à ses chiens... À cet égard, le tonnerre gronde. [...] Hélas ! Pauvre Kotzebue, toi qu'on méprise tant pour tes coups de théâtre, si tu avais osé cela, tu aurais été décrié par tous les garçons⁹⁷⁶ !

Pour le critique, la scène avec tous les animaux est un spectacle insensé, encore pire que ceux que l'on trouve dans les *Spektakelstücke*, un genre de spectacles au début du XIX^e siècle à la frontière entre le théâtre et le cirque. Parmi ces spectacles comptent notamment les *Pferdekomödien*, auxquelles Böttiger fait sûrement référence ici. Le terme a une connotation désobligeante dans la bouche du critique car ces spectacles sont censés être destinés à un

975 *Ibid.*, p. 283. Citation originale : « beleidigt den Geschmack und empört das Zartgefühl, wo er nur Entsetzen hervorbringen wollte. Das Ekelhafte ist niemals Objekt der schönen Kunst ».

976 *Ibid.*, p. 201-202. Citation originale : « Man schimpft auf die jetzigen sogenannten Spektakelstücke, und besonders geht es über das Pferdegetrampel, das jetzt auf den großen Bühnen oft eintritt, her. Aber so toll, wie der Spektakel in diesem Trauerspiele getrieben wird, dürfte er doch wohl nirgends ausgeführt sein. Außer Scharen von Griechen und Amazonen, Mädchen und Müttern – Weibern kann man doch nicht sagen – treten im 19. Auftritt Amazonen mit Meuten gekoppelter Hunde und Elefanten, mit Sichelwagen und Fackel auf. Nun folgt eine schöne Anrede der Pentheseilea an ihre Hunde... Hierzu rollt der Donner. [...] Ach ! Du armer Kotzebue, über dessen Theatercoups man so sehr herzieht, hättest du das gewagt, ausgetrommelt wärest du von jedem Buben geworden ! »

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

public peu instruit⁹⁷⁷. Si l'animalité de l'Amazone est le plus souvent évoquée de manière indirecte, avec les champs lexicaux de la sauvagerie et de la sexualité déviante qui lui sont associés, les animaux eux-mêmes sont aussi directement mentionnés afin de dénigrer la pièce et sa portée tragique. Le reproche qui revient le plus souvent est que Penthésilée est « contre nature » : par son côté animal, l'Amazone ne peut être considérée ni comme humaine, ni comme femme, ce qui provoque le dégoût des contemporains, surtout de Goethe⁹⁷⁸.

La relation entre Kleist et Goethe est loin d'être univoque, elle est ponctuée de marques d'orgueil des deux côtés. Le contact épistolaire entre les deux hommes est assez rare et il est d'ailleurs probable que les deux hommes ne se soient jamais rencontrés⁹⁷⁹. Kleist cherche l'approbation de Goethe et il a pour lui la plus profonde admiration, mais il veut en même temps se mesurer à lui, car il très envieux de son succès et de toute la vénération et la reconnaissance que ses compatriotes lui portent. Mais lorsque Kleist fait parvenir à Goethe le manuscrit de *Penthésilée*, la pièce est sévèrement critiquée. Goethe écrit à Kleist : « Je ne puis encore me familiariser avec *Penthésilée*. Elle est d'un genre si étonnant et se meut dans une région si étrange que je dois prendre mon temps pour m'accoutumer aux deux⁹⁸⁰ ». Goethe reconnaît poliment qu'il trouve étrange l'hybridité de Penthésilée, qui est pour lui un « genre étonnant », mi-femme mi-homme ou mi-femme mi-animal. La reine des Amazones apparaît sous la plume de Goethe comme une créature insaisissable en mouvement qui semble appartenir à une zone géographique sombre aux confins de l'humanité telle que Goethe la conçoit. Si la réponse de ce dernier reste distante mais courtoise, en privé il écrit qu' « à la lecture de sa *Penthésilée*, [il] n'[a] pu [s]e débarrasser ces derniers jours d'une nausée⁹⁸¹ ». L'animalité de l'Amazone est alors associée à l'affect du dégoût, qui pour les contemporains de Kleist ne peut jamais être un objet esthétique. Dans la réception que Goethe fait de la tragédie de Kleist, on retrouve donc les champs lexicaux associés aux discours anthropologiques de l'époque qui nourrissent la notion d'animalité, à savoir la barbarie, la

977 HERLOSSOHN, Karl (dir.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, vol. 7, Altenburg / Leipzig, H. A. Pierer, 1846, p. 22.

978 Quelques critiques plus positives ont été émises par les poètes romantiques, comme Ludwig Uhland et Friedrich de la Motte-Fouqué.

979 CLOT, Cécile-Eugénie, *Kleist épistolier : le geste, l'objet, l'écriture*, Berne / Berlin / Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 62.

980 *Lebensspuren*, p. 224. Lettre de Goethe à Kleist du 1^{er} février 1808. Citation originale : « Mit der Pentheseilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region daß ich mir Zeit nehmen muß mich in beide zu finden ».

981 *Lebensspuren*, p. 281. Citation originale : « Beim Lesen seiner *Pentheseilea* bin ich neulich gar zu übel weggekommen ».

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

sexualité mais aussi le dégoût. *Penthésilée* est liée aux idées d'étrangeté, de malaise, de cruauté, de folie, de transgression et la pièce révèle l'incompatibilité de fond entre les perceptions du monde des deux dramaturges. Comme nous l'avons remarqué, Nietzsche est le premier à parler à propos de Kleist d'un lien avec le dionysiaque, et que ce dernier participe à l'animalité de l'Amazone⁹⁸². Comme le relève Jean-Marie Valentin, spécialiste de Kleist, Goethe exclut la voie dionysiaque comme mode de renouveau de la tragédie⁹⁸³. Le choix du modèle tragique par Goethe et Kleist révèle donc ce qui les sépare au plus profond, à savoir la représentation du monstrueux⁹⁸⁴. Goethe situe hors de l'œuvre les figures liées à la monstruosité⁹⁸⁵, alors qu'elles sont incorporées par Kleist dans sa tragédie. L'accueil que Goethe réserve à *Penthésilée* montre que ce qui le dérange, c'est l'animalité de l'Amazone mise en évidence sur un registre dionysiaque. La réception que fait Goethe de la pièce de Kleist souligne que l'opposition entre les deux hommes est non seulement esthétique, mais aussi anthropologique.

Cette double opposition se manifeste si l'on compare Penthésilée et l'Iphigénie de Goethe⁹⁸⁶. L'Amazone de Kleist apparaît en effet comme une figure hybride aux antipodes du personnage classique allemand, aussi éloigné que possible de l'animal. Lorsque Goethe écrit *Iphigénie en Tauride*, la pièce est louée par un critique comme « une œuvre pleine de simplicité et de calme grandeur, telle qu'Euripide lui-même aurait pu écrire à notre époque⁹⁸⁷ », et Schiller souligne avec admiration l'« impressionnant grand calme », la « dignité, le beau sérieux, même dans les plus grands éclats de passion⁹⁸⁸ ». Hilda Meldrum Brown montre notamment qu'au moment de la parution de *Penthésilée*, le spectre d'Iphigénie hante les esprits des lecteurs et des spectateurs⁹⁸⁹. Les deux protagonistes ont certes toutes deux un arrière-plan mythologique et la même source principale – le dictionnaire de Hederich

982 Voir chapitre 7 « Bestialité et sexualité ».

983 VALENTIN, Jean-Marie, « ὀρειθασια, παραγαμός, ὁμοφαγια. Kleist, Penthésilée et le retour du dionysiaque euripidien », dans : *Études Germaniques*, vol. 265, n° 1, 2012, p. 7-42.

984 *Ibid.*

985 *Ibid.*

986 Dans la littérature secondaire de ces dernières décennies, Penthésilée est souvent qualifiée d'anti-Iphigénie, et le lien entre les deux héroïnes est fréquemment interrogé (GALLAS, Helga, *op. cit.*). Mais ce point est discuté, pour certains chercheurs les héroïnes ne sont pas totalement opposées, notamment pour Seán Allan qui prend au contraire position en faveur d'une proximité de *Penthésilée* et d'*Iphigénie* (ALLAN, Seán, *op. cit.*, p. 290).

987 ANGST, Joachim, HACKERT, Fritz, *Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 1991, p. 57. Citation originale : « ein Werk voll Einfalt und stiller Größe, so wie es vielleicht Euripides selbst in unseren Tagen geschrieben hätte ».

988 SCHILLER, Friedrich, *Theoretische Schriften*, JANZ, Rolf Peter (dir.), Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 2008, p. 943. Citation originale : « die Würde, den schönen Ernst, auch in den höchsten Ausbrüchen der Leidenschaft ».

989 BROWN, Hilda Meldrum, *op. cit.*, p. 294.

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

– mais Iphigénie est grecque et appartient à une aire culturelle « civilisée ». Penthésilée, elle, est issue d'un peuple « barbare ». Comme le dit la germaniste Ortrud Gutjahr, les deux auteurs, en choisissant une héroïne grecque ou barbare, déterminent comment le « grec » sera représenté par rapport au « barbare »⁹⁹⁰. Ainsi, la douce Iphigénie, en tant que Grecque, affronte le barbare « inhumain », avec lequel une solution pacifique est finalement trouvée. Penthésilée, en tant que « barbare » en dehors du champ humain, rencontre les Grecs. Mais cette rencontre se termine par la destruction littérale de l'idéal grec, personnifié par Achille. Il existe donc une différence ontologique entre Penthésilée et Iphigénie. L'« humanité pure d'Iphigénie⁹⁹¹ » est associée aux valeurs classiques d'harmonie et de modération, et le triomphe de ces valeurs sur le barbarisme contraste radicalement avec l'animalité de Penthésilée qui se révèle dans sa perte de contrôle et dans la violence qui se dégage de la pièce de Kleist. Par son animalité, Penthésilée s'éloigne radicalement de l'idéal de la belle âme qu'Iphigénie incarne, et c'est dans ce sens qu'elle peut être considérée comme une anti-Iphigénie⁹⁹². Pour Helga Gallas, spécialiste du théâtre de 1800, la différence ontologique entre les deux héroïnes souligne une opposition majeure entre les deux auteurs concernant l'autonomie de l'être humain :

Le discours d'Iphigénie est didactique, éducatif, il nourrit l'illusion de l'autonomie du sujet humain. Le discours de Penthésilée n'instruit pas, il déstabilise, il interpelle et il rend visible le morcellement du sujet humain⁹⁹³.

Le dégoût de Goethe face à l'animalité de Penthésilée révèle donc une incompatibilité de fond entre les deux auteurs. En comparant Penthésilée et Iphigénie, nous remarquons qu'il existe plus qu'une opposition esthétique entre Kleist et Goethe. Ils ont une vision très différente de l'être humain, ce que met en lumière l'animalité de la reine des Amazones et la manière dont Goethe y réagit. Cette animalité est perçue comme particulièrement gênante puisqu'elle remet en question la notion de sujet humain et son autonomie.

990 GUTJAHR, Ortrud, « Iphigenie – Pentheseilea – Medea. Zur Klassizität weiblicher Mythen bei Goethe, Kleist und Grillparzer », dans : HENN, Marianne, HUFSEISEN, Britta Hufeisen (dir.), *Frauen MitSprechen MitSchreiben. Beitrag zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*, Stuttgart, Heinz, 1997, p. 224.

991 *Ibid.* Citation originale : « Iphigenie's pure humanity ».

992 BORELBACH, Doris Claudia, *op. cit.*, p. 60.

993 GALLAS, Helga, *Transgression of the Feminine : Tragedy, Enlightenment and the Figure of Woman in Classical German Drama*, Heidelberg, Winter, 1996, p. 128. Citation originale : « Iphigenies Diskurs ist ein didaktischer, erziehender, er nährt die Illusion von der Autonomie des menschlichen Subjekts. Pentheseileas Diskurs belehrt nicht, er verunsichert, er fordert heraus, und er macht die Gespaltenheit des menschlichen Subjekts sichtbar ».

Si l'animalité de l'Amazone dérange, c'est aussi parce qu'elle est associée à une remise en cause du genre de la tragédie attribué à la pièce, qui transparait dans la réception par ses contemporains. Goethe s'étonne à cet égard de la dimension comique que la pièce prend par moments, dans une déclaration rapportée par l'écrivain Johann Daniel Falk à la fin de l'année 1810 :

À la lecture de sa *Penthesilea*, je n'ai pu me débarrasser ces derniers jours d'une nausée. Dans certains passages, la tragédie frise complètement le comique, par exemple quand l'Amazone entre en scène avec un seul sein et assure au public que tous ses sentiments se sont réfugiés dans l'autre moitié⁹⁹⁴.

Pour lui, il s'agit d'une plaisanterie qui pourrait trouver sa place dans le théâtre populaire, mais pas dans une tragédie. Le dégoût que suscite l'animalité de l'Amazone est directement mis en lien avec l'aspect comique de la pièce. Pour Elystan Griffiths, spécialiste de Kleist, Goethe pense que la dimension humoristique de la pièce est involontaire. L'incompréhension de Goethe repose sur le fait qu'il n'envisage pas – ou ne veut pas envisager – la pièce comme une exploration de la question des genres théâtraux⁹⁹⁵. Lorsque Böttiger compare la scène avec les chiens et les éléphants avec un *Spektakelstück*, il assigne aussi à la pièce un autre genre, le plus souvent comique. Bianca Theisen, spécialiste de littérature allemande, montre que le comique de la pièce est souligné dès les premières critiques lorsque les éléments shakespeariens sont évoqués⁹⁹⁶ : le critique anonyme des *Miszellen für Neueste Weltkunde* (28 décembre 1808) parle de Kleist comme d'un « Shakespeare en devenir⁹⁹⁷ », dont la langue est « parfois sublime, parfois burlesque⁹⁹⁸ ». Les pièces de Shakespeare jouent en effet souvent

994 *Lebensspuren*, p. 259. Citation originale : « Beim Lesen seiner Penthesilea bin ich neulich gar zu übel weggekommen. Die Tragödie grenzt in einigen Stellen völlig an das Hochkomische, z. B. wo die Amazone mit einer Brust auf dem Theater erscheint und das Publikum versichert, dass alle ihre Gefühle sich in die zweite, noch übriggebliebene Hälfte geflüchtet hätten ».

995 GRIFFITHS, Elystan, *op. cit.* Beaucoup de travaux dans la recherche sur Kleist interrogent la forme de la tragédie, par exemple : GREINER, Bernhard, *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen / Basel, Francke, 2000, p. 150 ; PORT, Ulrich, « 'In unbegriffener Leidenschaft empör' ? Zur Diskursivierung der (tragischen) Affekten in Kleists Penthesilea », dans : BLAMBERGER, Günter, DOERING, Sabine, MÜLLER-SALGET, Klaus (dir.), *Kleist-Jahrbuch 2002*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2002 p. 94-108 ; BRANDSTETTER, Gabriele, « Penthesilea : 'das Wort des Greuelrätsels' ; die Überschreitung der Tragödie », dans : HINDERER, Walter (dir.), *Kleists Dramen*, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 75-115, en particulier p. 78-84.

996 THEISEN, Bianca, *op. cit.*

997 *Lebensspuren*, p. 236. Citation originale : « ein werdender Shakespeare »). Les pièces de Shakespeare sont très bien connues de Kleist – comme de beaucoup de ses contemporains. Dans ses lettres, le dramaturge reprend des citations de Shakespeare et fait des allusions à son modèle. Cf. CORSSSEN, Meta, *Kleist und Shakespeare*, Heilbronn, Kleist-Archiv Sembdner, 2016.

998 *Ibid.* Citation originale : « bald erhaben, bald burlesk ».

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

avec les frontières : entre le tragique et le comique, le sublime et le honteux, l'humanité et l'animalité, la féminité et la virilité – le théâtre élisabéthain faisait d'ailleurs jouer les rôles de femmes par des jeunes hommes⁹⁹⁹. La réception de Shakespeare vers 1800 est conséquente et sous-tend un questionnement sur les formes et les genres littéraires. L'Amazone de Kleist apparaît comme l'incarnation d'un mélange shakespearien de tragique et de comique aux yeux du premier public de la tragédie. Ce mélange repose sur le recours aux animaux : Kleist utilise des réseaux d'images relevant d'habitude du sublime, comme les éléments naturels, pour les tourner en ridicule ; les métaphores animales ne sont pas réservées aux animaux nobles, comme le loup, la panthère, le tigre ou le chien de chasse, mais aussi à des animaux plus méprisables comme les hyènes ou les sauterelles. Les animaux seraient donc à l'origine d'une ambivalence qui ferait par moments basculer le tragique dans le comique. C'est aussi pour cette raison que les contemporains de Kleist ont été dérangés par l'animalité et les images animales dans *Penthésilée* : elles provoquent le dégoût et remettent en question non seulement la notion de sujet humain, mais également le genre assigné à la pièce. La réception de *Penthésilée* au moment où elle a été écrite montre que dans ce contexte, la représentation de l'animal et de l'animalité est jugée problématique. Dans la réception ultérieure des XIX^e et XX^e siècles, les mentions des animaux et de l'animalité de l'Amazone ont tendance à disparaître, ce qui souligne la spécificité de la réception du premier public de la pièce. Mais à la fin des années 1800, Kleist lui-même réagit aux critiques négatives dans une série d'épigrammes, qui fonctionnent comme une mise en abyme de la réception de la pièce.

⁹⁹⁹ Certains jeux de mots sont considérés parfois comme de mauvais goût et ne devraient pas, d'après leurs détracteurs, trouver de place dans une tragédie, comme des plaisanteries obscènes ou des allusions homo-érotiques que l'on trouve parfois, comme nous l'avons déjà vu avec « pucelle » dans *Henri VI* (à ce sujet, voir la sous-partie « L'héritage de l'Amazone shakespearienne »). Albert Meier, spécialiste de littérature, analyse les transgressions de la langue chez Kleist et montre que l'humour de ce dernier repose souvent sur des jeux de mots. Il cite l'exemple de la réplique de Penthésilée qui fait rimer « *Küsse* » et « *Bisse* », ce qui s'apparente à une plaisanterie grotesque puisqu'on peut s'amuser qu'une figure de la mythologie classique, qui parle en vers blancs et donc sans rime, parle justement de rime. De plus, on pense aux derniers mots d'Othello, qui enlace après s'être poignardé le corps sans vie de Desdemona en disant « I kissed thee [...] I killed thee », ce qui se rapproche très fortement de « *Küsse, Bisse* », tout en mettant en évidence la métaphore de l'orgasme comme petite mort, qui est toujours mise en scène de manière ridicule et littérale par Shakespeare (MEIER, Albert, « 'Du mußt so matt nicht reden'. Transgressionen der Sprache bei Heinrich von Kleist », dans : *Études Germaniques*, 2012, vol. 1, p. 189-197).

8.2. Les animaux dans les épigrammes de Kleist en lien avec *Penthesilea*

Si la dimension comique gêne les premiers critiques de *Penthesilea*, c'est ensuite un thème qui a longtemps été mis de côté dans la recherche¹⁰⁰⁰. Pourtant, l'humour est bien présent dans la pièce, et Kleist lui-même ironise à ce sujet. Dès avril / mai 1808, il publie dans le *Phöbus* une série d'épigrammes. Une partie d'entre elles apparaît comme une réaction aux premières critiques négatives de *Penthesilea*, notamment celle faite par Böttiger, et permettent au dramaturge de se moquer de ses détracteurs. Nous allons maintenant analyser les épigrammes qui sont en lien avec *Penthesilea* (« Komödienzettel », « Dedikation der Penthesilea », « Der Theater-Bearbeiter der Penthesilea », « Archäologischer Einwand », « Rechtfertigung » et « Robert Guiskard, Herzog der Normänner ») et voir en quoi les images animales qu'on y trouve participent à une réflexion non seulement sur la réception de la pièce, mais aussi plus largement sur l'humour au théâtre, dans laquelle la question de l'animalité joue un rôle majeur.

La première épigramme de Kleist, portant le titre « Herr von Goethe », donne le ton en tournant très directement en ridicule celui dont Kleist recherchait la validation. Mais c'est dans la deuxième épigramme, « Komödienzettel », parodie d'une affiche de théâtre qu'on trouve juste avant la première (très ironique quand on sait que la première de *Penthesilea* n'aura lieu qu'en 1876), que se rencontrent les images animales et les moqueries :

Billet de comédie

Première donnée ce jour avec votre permission : *Penthesilea*

Comédie canine. Les acteurs : des héros, des cabots et des femmes¹⁰⁰¹.

1000 Voir la référence suivante sur le comique dans *Penthesilea* : FETSCHER, Justus, « Über das Komische in Kleists Trauerspiel Penthesilea », dans : *Heilbronner Kleist-Blätter*, vol. 8, 2000, p. 50-67. Volker Klotz aussi a travaillé sur l'humour chez Kleist, mais il passe à côté du comique de *Penthesilea* : « Es ist Kleists einziges Bühnenstück, das keine Spuren von Komik hat, weder gewollte noch ungewollte. Es ist und macht ganz ernst » (KLOTZ, Volker, *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde : von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Bielefeld, Aisthesis, 1996, p. 80).

1001 KLEIST, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe*, op. cit., vol. 1, p. 20. Citation originale :

« Komödienzettel

Heute zum ersten Mal mit Vergunst : Die Penthesilea,

Hundekomödie ; Akteurs : Helden und Köter und Fraun ». Si « cabot » désigne en argot français un comédien prétention, il semble que l'original en allemand ne contient pas la même ambiguïté.

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

Dans la recherche sur Kleist, la question de la transgression des genres et des catégories littéraires dans *Penthésilée* a été largement étudiée, mais il est intéressant de remarquer que Kleist lui-même ironise en définissant une tragédie si violente et extrême comme une comédie. Cette épigramme fait non seulement référence au mélange d'animaux et d'êtres humains sur scène, mais aussi à un questionnement esthétique. Dans « Komödienzettel », la moquerie repose sur l'imitation du ton des critiques pour tourner en ridicule leur jugement. Cette épigramme est à lire comme une attaque envers ces critiques, et plus particulièrement Böttiger, qui caractérise la pièce comme l'apothéose du « *Spektakelstück* » en dénonçant les hordes de guerriers sur scène, les chiens et les éléphants. On peut attribuer au mot « *Hundekomödie* » des interprétations différentes. Cette comédie pourrait être jouée par des chiens, mais elle pourrait aussi s'adresser à eux. La germaniste Katrin Pahl s'est demandé comment comprendre ce terme : la tragédie humaine semble-t-elle comique du point de vue d'un chien ? Kleist a-t-il écrit sa comédie pour la meute ? Les chiens sont-ils vraiment drôles ? Et qu'est-ce qui serait drôle pour un chien¹⁰⁰² ? Mais pour la chercheuse, tous les chiens n'auraient pas le même humour. Avec cette épigramme, Kleist, en s'adressant aux détracteurs de *Penthésilée*, associe ces derniers à des chiens outrés par la dimension comique de la pièce¹⁰⁰³. Ils seraient comme les « *Hühnerhunde* » de sa fable « *Die Hunde und der Vogel* »¹⁰⁰⁴, avec lesquels ils partageraient la stupidité des poules qui restent des heures à regarder dans le vide¹⁰⁰⁵. Dans « Komödienzettel », Kleist fustige ainsi en les animalisant les critiques qui tendent à sous-estimer la portée tragique et sérieuse de sa pièce et à se focaliser sur ce qu'ils voient comme un spectacle comique voire de mauvaise qualité.

En mentionnant les acteurs de la pièce (« *Helden und Köter und Fraun* »), l'épigramme tourne en ridicule l'emphase de Böttiger concernant la scénographie jugée chaotique de la pièce, mais elle critique aussi implicitement un état d'esprit qui exclurait les femmes de la catégorie des héros, et les placerait même après les chiens. De nombreuses lectures de *Penthésilée* interrogent la vision de la féminité que véhicule la pièce de Kleist, notamment dans le contexte de la Révolution française et des réactions masculines au changement d'attitude envers l'émancipation féminine, tout en relevant que la pièce ouvre un dialogue

1002 Voir aussi Monika Rinck : « Si on veut prendre le terme de 'Hundekomödie' au sérieux, il faut d'abord savoir ce qui est drôle pour les chiens ». Citation originale : « Wenn wir den Begriff der 'Hundekomödie' ernst nehmen wollen, müssen wir zunächst feststellen, was für Hunde komisch ist ». RINCK Monika, *op. cit.*, p. 13.

1003 PAHL, Katrin, *op. cit.*

1004 *Ibid.*

1005 Cf. le chapitre sur la chasse autour de 1800.

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

avec les modèles de féminité de la période classique allemande. On pourrait d'ailleurs voir dans cette épigramme une intertextualité avec Schiller et le « Chant de la Cloche », dans lequel le poète fait part de sa peur de l'émancipation des femmes au cours de la Révolution française en comparant ces dernières à des animaux. Daniela Anna Frickel, qui a travaillé sur la conception de la féminité chez Kleist, montre que dans cette épigramme, nous rencontrons des associations paradoxales de genres féminins et masculins : Penthésilée, en apparence une femme, est le personnage principal d'une comédie pour chiens, mais pas d'une comédie pour chiennes¹⁰⁰⁶. Les héros et les femmes sont liés par le terme « *Köter* » qui a une connotation négative, et l'épigramme repose sur un apparent anticlimax qui place les femmes tout en bas de l'échelle. Elle souligne une ambiguïté : nous ne savons pas si les héros sont des femmes ou des hommes, et si les chiens se réfèrent aux femmes ou aux héros, ou bien aux deux : Kleist attribue le canin à ses héros et aux femmes, et l'animal semble associé à l'humain, à l'homme comme à la femme. La proximité sonore de « *und* » et « *Hund* » insiste également sur l'omniprésence des chiens, ce que renforce la répétition. Les héros et les femmes sont comme cernés par les chiens. À la lecture de « *Komödienzettel* », nous voyons donc que Kleist se sert des images animales pour se moquer de ses détracteurs parmi les classiques allemands, en interrogeant le lien entre animal, humour et théâtre. Son épigramme ne signifie pas que *Penthésilée* doit être lue comme une comédie, Kleist ne l'a pas pensée ainsi, mais telle son Amazone, sa pièce semble comporter une part d'hybridité. Il est d'ailleurs un spécialiste des genres hybrides (*Amphitryon* et *La Cruche cassée* sont deux pièces appelées « *Lustspiele* », donc comédies, alors qu'elles explorent plutôt le tragique, et sa tragédie *La Famille Schroffenstein* comporte des éléments comiques).

Le chien apparaît comme l'animal le plus présent dans les épigrammes de Kleist, ce qui reflète le rôle particulier qu'il joue dans *Penthésilée*. Il intervient indirectement dans l'épigramme « Robert Guiskard, Herzog der Normänner » :

Robert Guiscard, duc de Normandie

Non, c'est trop fort ! À peine les planches sont-elles débarrassées

De cette enragée, que l'autre arrive avec ses bubons pesteux¹⁰⁰⁷ !

1006FRICKEL, Daniela Anna, « 'Eine Heldenseele in einem Weiberkörper' – Verhandlung von Identität in Briefen und Szenen. Die Geschwister Heinrich und Ulrike von Kleist », Heilbronn, Kleist-Archiv Sembdner, 2003, p. 61.

1007KLEIST, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe, op. cit.*, vol. 1, p. 20. Citation originale :
« Robert Guiskard, Herzog der Normänner
Nein, das nenn ich zu arg ! Kaum weicht mit der Tollwut die eine

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

Bien que cette épigramme concerne surtout une autre tragédie de Kleist, la figure de Penthésilée apparaît à travers la mention de l'« enragée ». Nous avons déjà constaté que le discours sur la rage est très présent vers 1800, mais aussi que Penthésilée, par sa perte de contrôle, est fréquemment associée à cette maladie typiquement canine qu'est la rage, par exemple lorsqu'elle est décrite avec l'écume aux lèvres. Dans « Der Theater-Bearbeiter der Pentheseilea », c'est la meute qui est citée :

L'arrangeur dramatique de Penthésilée

Je crains que cette meute, mon cher, ne puisse hurler avec bonheur à W...

Si tu le permets, je vais transposer le bruit en musique¹⁰⁰⁸.

Le germaniste Elystan Griffiths remarque dans cette épigramme une volonté d'imiter le style, cette fois des auteurs du classicisme allemand¹⁰⁰⁹. Kleist imagine ce que le directeur du théâtre pourrait dire sur *Penthésilée* et sa horde de chiens sauvages qui accompagne sa rage. « W... » fait référence à la ville de Weimar, et Goethe correspondrait au directeur du théâtre dont la sensibilité serait ridicule. Cette épigramme comporte la même ambiguïté que « Komödienzettel », puisqu'on ne sait pas s'il s'agit d'une meute de chiens sur scène, ou du lectorat classique que Kleist animalise. La dernière épigramme à mentionner directement les chiens est « Dedikation der Pentheseilea » :

Dédicace pour Penthésilée

Affectueusement dédié aux cœurs tendres ! Avec ses chiens

Elle dépèce celui qu'elle aime puis le mange tout cru¹⁰¹⁰.

Kleist se moque ici clairement des tendances de la noble simplicité et de la calme grandeur qui caractérisent l'esthétique classique. Nous avons montré que dans *Penthésilée*, le dégoût apparaît comme un affect tragique, ce qui constitue une différence radicale avec l'esthétique de l'époque. Dans cette épigramme, Kleist reprend l'association des motifs du chien et de la

Weg vom Gerüst, so erscheint der gar mit Beulen der Pest ».

1008 *Ibid.*, p. 21. Citation originale :

« Der Theater-Bearbeiter der Pentheseilea
Nur die Meute, fürcht'ich, die wird in W... mit Glück nicht
Heulen, Lieber ; den Lärm setz' ich, vergönn', in Musik. »

1009 GRIFFITHS, Elystan, *op. cit.*, p. 463.

1010 KLEIST, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe, op. cit.*, vol. 1, p. 20. Citation originale :

« Dedikation der Pentheseilea
Zärtlichen Herzen gefühlvoll geweiht ! Mit Hunden zerreißt sie,
Welchen sie liebet, und ißt, Haut dann und Haare, ihn auf. »

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

lacération pour tourner en ridicule les « cœurs tendres » qui sont choqués par de telles images, notamment Goethe.

Les motifs associés aux animaux et en particulier aux chiens dans *Penthésilée*, à savoir la lacération et le dégoût, apparaissent dans les deux dernières épigrammes en lien avec *Penthésilée*. Dans « Archäologischer Einwand », le mimétisme et l'imitation du ton des critiques est également repris pour railler leur jugement :

Objection archéologique

Mais le corps d'Achille était d'airain ! Par le Styx,

À la fille d'Arès je ne donne à manger que le talon¹⁰¹¹.

Cette épigramme donne la parole à un critique qui déplore la dévoration d'Achille par Penthésilée puisque seul son talon était vulnérable et donc consommable. Pourtant, Kleist a lui-même dit qu'il n'a pas écrit de drame historique. Il ironise ici sur les exigences d'un réalisme absolu qu'on lui impose, alors qu'il a délibérément choisi de prendre des distances avec la mythologie¹⁰¹². Enfin, dans « Rechtfertigung », c'est la thématique du dégoût provoqué par sa pièce chez ses contemporains qu'il reprend :

Justification

Une variante sur l'honneur, pardonne ! Si elle a craché les

Sandales ? Je n'ai bien sûr pas trouvé la réponse dans Héphéstion¹⁰¹³.

Bianca Theisen fait le lien entre cette épigramme et Mikhaïl Bakhtine, pour qui le fait de manger appartient aux manifestations du corps grotesque, car c'est là que le corps se libère de ses frontières¹⁰¹⁴. Pour Mikhaïl Bakhtine, qui se réfère à la culture populaire du Moyen Âge, l'art grotesque prend la forme de peintures qui décrivent un mélange de l'humain et de l'animal souvent comique et satirique, avant de devenir un genre littéraire. Certains thèmes dans l'art grotesque se manifestent aussi dans le carnaval, par exemple les animaux et les

1011 *Ibid.* Citation originale :

« Archäologischer Einwand

Aber der Leib war Erz des Achill ! Der Tochter des Ares

Geb ich zum Essen, beim Styx, nichts als die Ferse nur preis. »

1012 GRIFFITHS, Elystan, *op. cit.*, p. 465.

1013 KLEIST, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe, op. cit.*, vol. 1, p. 21. Citation originale :

« Rechtfertigung

Ein Variant auf Ehre, vergib ! Nur ob sie die Schuhe

Ausgespuckt, fand ich bestimmt in dem Hephästion nicht ».

1014 THEISEN, Bianca, *op. cit.*

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

monstres, ainsi qu'une attention portée au bas-corporel. Il existe un lien entre le grotesque et l'animal puisque les fonctions naturelles du corps sont souvent considérées comme avilissantes en rappelant à l'homme son animalité, sont élevées au rang d'une éthique de vie, marquée par la gaieté, l'exubérance, la jouissance¹⁰¹⁵. Le corps grotesque est « mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses¹⁰¹⁶ ». Bakhtine écrit :

Le manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie du corps grotesque. Les traits particuliers de ce corps sont qu'il est ouvert, inachevé, en interaction avec le monde. C'est dans *le manger* que ces particularités se manifestent de la manière la plus tangible et la plus concrète : le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment. La rencontre de l'homme avec le monde qui s'opère dans la bouche grande ouverte qui broie, déchire et mâche est un des sujets les plus anciens et les plus marquants de la pensée humaine. L'homme déguste le monde, sent le goût du monde, l'introduit dans son corps, en fait une partie de soi.¹⁰¹⁷

L'acte de manger marque une victoire et met une fin au travail et au combat, et l'on peut tisser un parallèle entre ce que Bakhtine écrit par rapport à la culture populaire du Moyen Âge et la tragédie de Kleist. Dans *Penthésilée*, on trouve de nombreux liens métaphoriques entre le combat et la récolte. À la scène 20, il est question de la « fête des moissons du champ de bataille¹⁰¹⁸ », à laquelle Penthésilée se prépare avec des chiens, des éléphants et des chars à faux pour vaincre Achille. Le corps grotesque est aussi caractérisé par l'orifice, représentée dans *Penthésilée* par la blessure d'Achille mais aussi par les boutons de roses couverts de sang. Penthésilée s'exclame dans la scène 24 :

Écartez-vous ! Et même si sa blessure
S'offrait à moi béante comme la gueule de l'Enfer :
Je veux le voir !
[...] Ah, ces roses ensanglantées !
Ah, cette couronne de blessures à son front !

1015 Cf. VAN EYNDE, Laurent, « L'esthétique du grotesque et l'institution imaginaire de la société », dans : OST, Isabelle, PIRET, Pierre, VAN EYNDE, Laurent (dir.), *Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004.

1016 BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982, p. 36.

1017 *Ibid.*, p. 280.

1018 Traduction personnelle. Citation originale : « Des Schlachtfelds Erntefest », v. 2413.

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

Ah, comme ces bourgeons exhalant un parfum de tombe fraîche,
Un festin pour la vermine, jonchent la terre¹⁰¹⁹ !

Dans cet extrait, le registre de la défloraison est présent : ce dernier repose sur la dimension sexuelle de la « blessure béante » liée à la bouche (par le verbe « *gähnen* » en allemand) et de la rose ensanglantée. Pour Bakhtine, les manifestations du corps grotesque sont liées à la sexualité, l'acte de manger, la maladie et la mort, qui ont plutôt leur place dans la culture du rire et renversent les systèmes de règles sociales en réintégrant ce qu'elles avaient exclu. La culture du rire souille tout ce qui est sacré ou sublime et élève tout ce qui relève du tabou, du sale, de l'inconvenant. Cette réintégration de l'interdit est pour Bakhtine considérée comme une exception, tout comme la fête des roses dans *Penthésilée* (ou le carnaval). Pour Bianca Theisen, on observe dans *Penthésilée* une profanation du sublime lorsque le corps grotesque rejeté du théâtre du temps de Goethe est réintégré. Kleist reprend des thèmes qui sont liés au grotesque et les incorpore dans sa tragédie. Dans ses épigrammes, la réaction des contemporains de Kleist à l'humour et au grotesque est moquée à travers les images animales, surtout canines, et les motifs qui leur sont associés chez le dramaturge : la lacération, la dévoration et le dégoût.

Les images animales sont très présentes dans la réception de *Penthésilée* par ses contemporains. Ces derniers semblent profondément dérangés par l'animalité de l'Amazone, qui contraste fortement avec la belle âme d'Iphigénie. Les critiques de l'époque soulignent implicitement le fait que l'animal n'a pas sa place dans une tragédie, et qu'on devrait les trouver dans des pièces comiques. Initialement, la réception de la pièce par les contemporains de Kleist repose en grande partie sur un sentiment de gêne face à l'animal qui confère une dimension humoristique, voire grotesque, à certains passages de la tragédie. Kleist lui-même tourne en dérision les critiques qu'on lui adresse, dans une série d'épigrammes qui apparaissent comme une réception de la réception de *Penthésilée*. Dans ces épigrammes, le dramaturge recourt lui aussi aux images animales, ce qui laisse penser qu'il avait très bien cerné la raison pour laquelle sa pièce a connu un tel rejet. De manière ironique, il utilise ces images pour animaliser le lectorat classique, se moquer de Goethe et laisser planer le doute

1019 *Ibid.*, p. 643-644. Citation originale : « Hinweg ! Und wenn mir seine Wunde, / Ein Höllenrachen, gleich entgegen gähnte : / Ich will ihn sehn ! [...] / Ach, diese blut'gen Rosen ! / Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt ! / Ach, wie die Knospen, frischen Grabduft streuend, / Zum Fest für die Gewürme, niedergehn ! », v. 2893-2910.

Chapitre 8 : Hundekomödie. Les animaux dans le discours sur Penthésilée et sa réception

sur le genre de sa pièce en la désignant comme une « *Hundekomödie* ». Quelques décennies plus tard, un tableau porte le titre « Hundekomödie » (illustration 12) et dans les « Münchener Bilderbogen », certaines planches de dessins mettent en scène des chiens et des singes habillés en humains dans une « *Affen- und Hundekomödie* » (illustration 13), ce qui montre que le terme est toujours présent et repose sur l'association entre théâtre animal et spectacle bon marché. La question de l'animalité joue un rôle majeur dans la réception de *Penthésilée* par ses contemporains, puis dans la réception de la réception qu'opère Kleist dans ses épigrammes. Pour les détracteurs de Kleist, il est impensable de représenter une telle animalité sur scène.

Dans cette deuxième partie, nous avons analysé comment les discours anthropologiques du « moment 1800 », abordés depuis la perspective des études animales, peuvent traverser un texte de théâtre. La tragédie *Penthésilée* apparaît comme symptomatique du tournant 1800 puisqu'elle contribue aux quatre discours anthropologiques étudiés en première partie : aux discours sur le sujet, sur l'Amazone, sur le cannibalisme et sur la chasse. Pourtant, la conception de l'animal et de l'animalité inhérente à la pièce est en décalage avec l'esthétique de son temps et devient un enjeu pour la réception de la pièce par ses contemporains. Le point de vue des études animales permet ainsi une nouvelle approche de l'histoire littéraire, mais aussi plus particulièrement du texte de théâtre, par la remise en cause des catégories dramatiques qu'il met en évidence.



Illustration 12: « Die Hundekomödie », Josef Danhauser (1841), Wien Museum.



Illustration 13: Münchener Bilderbogen, 1848.

Chapitre 9 : Conclusion

9.1. Bilan de la recherche

Cette thèse est une étude de cas qui adopte la perspective des études animales pour se pencher sur le « moment 1800 ». Dans la première partie, nous avons analysé quatre discours anthropologiques afin de mieux comprendre comment les notions d'animal et d'animalité étaient conçues à cette époque. Nous avons ainsi étudié quatre thématiques clés du tournant 1800 qui participent à la conception de l'animal et l'animalité, ainsi qu'à la (re)négociation de la frontière entre être humain et animal : le sujet, l'Amazone, le cannibale et la chasse. L'analyse de ces discours anthropologiques nous a permis de brosser un tableau d'ensemble afin de situer l'animal et l'animalité dans une aire culturelle et à un moment précis et de montrer que le « moment 1800 » représente un tournant épistémologique, anthropologique, littéraire et théâtral. Il nous apparaît que plusieurs fils rouges sous-tendent la question de l'animal et de l'animalité dans les discours anthropologiques du « moment 1800 » : la réception de l'Antiquité, la Révolution française et le rôle que les femmes ont joué dans ces événements historiques, le lien particulier entre science et littérature avec un transfert de savoir de la science vers la littérature, ainsi que l'esthétique et plus particulièrement la fiction comme plateforme idéale des discours anthropologiques.

L'analyse du discours sur le sujet autour de 1800 a montré que ce discours est multiple. Dans le contexte de la dialectique sujet / objet, la question de l'animal et de l'animalité apparaît sur trois niveaux différents : en tant qu'animal en soi, en tant qu'être humain animalisé ou bestialisé, et enfin en tant qu'hybride. L'animal est l'objet de nouvelles sciences, notamment la zoologie, au sein de laquelle son statut de sujet est discuté, comme le montrent les débats sur l'âme des animaux ou la domestication, qui ont une influence directe sur le rapport émotionnel à l'animal, et donc sur sa représentation. L'animal est ensuite mobilisé pour représenter l'altérité humaine, que ce soit l'autre non-occidental, qu'on ne reconnaît pas en tant que sujet puisqu'il se rapproche de l'animal, ou l'autre occidental, dont la proximité

Chapitre 9 : Conclusion

animale terrifie et auquel on a peur de conférer le statut d'être humain. Enfin, la fascination pour l'hybridité autour de 1800 montre un intérêt pour deux types de mélanges : l'hybridité entre l'être humain et l'animal, et l'hybridité inter-espèce, entre deux animaux différents. Il semble qu'à l'époque, deux démarches soient possibles : soit anthropomorphique (en étendant la forme humaine à des domaines non-humains), soit anthropocentrique (en plaçant l'être humain au centre de tout). On cherche à mettre le doigt sur la différence anthropologique, ou bien on rapproche l'animal de l'être humain, ou bien on rapproche l'être humain de l'animal.

Le discours sur l'Amazone est le deuxième aspect des discours anthropologiques du « moment 1800 » que nous avons analysé. Qu'elle soit mythique, historique ou littéraire, l'Amazone occupe une place essentielle à l'époque : à travers cette figure, c'est la frontière entre animalité et humanité, voire féminité, qui est renégociée. Dans l'esthétique du « moment 1800 », l'Amazone est soit animale et impossible à maîtriser, soit gracieuse et humaine. Sur les planches du théâtre du classicisme de Weimar, elle entre en scène avec des traits presque androgynes en tant que guerrière gracieuse ou comme furie, mais les deux catégories semblent inconciliables. Le sens du terme « Amazone » évolue et une figure de l'Amazone contemporaine se dessine alors. Cette dernière repose sur l'érotisation de la femme guerrière, surtout dans le contexte de la Révolution française qui met en scène des femmes défendant leurs valeurs, par les mots ou par l'action. Mais cette fascination se mêle de dégoût pour le travestissement de la femme qui imite le comportement masculin, lorsque de gracieuse, elle devient furie ou hystérique, ce qui traduit une véritable peur face à la femme animale. Autour de 1800, l'Amazone est donc révélatrice de la polarisation des sexes, et montre que la frontière entre l'être humain et l'animal va de pair avec celle entre féminité et masculinité.

L'étude du discours sur le cannibalisme autour de 1800 révèle que la figure du cannibale, très présente dans le paysage culturel et politique autour de 1800, participe au discours sur les animaux. Alors que le goût devient une catégorie philosophique, la figure du cannibale est réactualisée et associée à des images animales afin de représenter l'« autre », le « sauvage » d'une violence extrême. On recourt à la confusion animal / cannibale afin d'associer au non-humain des comportements qui semblent irrationnels, ou de tenter de les rationaliser, voire de les justifier. Le cannibalisme féminin, en tant qu'effet de masse et action collective, représente un enjeu anthropologique de l'époque, surtout dans le contexte de la Révolution française : bien souvent, autour de 1800, la construction culturelle de l'animal se confond avec celle de la femme. Les images cannibales se trouvent ainsi au croisement de la

Chapitre 9 : Conclusion

féminité et de l'animalité et témoignent de la sexualisation de la femme, qui est alors exclue du champ humain, qu'elle soit cannibale ou animale.

Le discours sur la chasse, pratique très présente dans le paysage culturel et politique de l'aire germanophone du tournant 1800, véhicule lui aussi une certaine conception de l'animal et de l'animalité. C'est surtout la chasse à courre, en tant que pratique hautement ritualisée, qui révèle un lien très fort entre chasse et politique : il s'agit d'un véritable spectacle servant à mettre en scène une aristocratie soucieuse de rester au centre du pouvoir politique, et d'un moyen pour la noblesse d'asseoir et de justifier son hégémonie. La chasse est également un motif littéraire largement repris autour de 1800, reposant sur une équivalence entre l'acte sexuel et l'acte de dévoration. Dans le contexte de la « littérisation de la chasse », les scènes de chasse traditionnelle, les récits d'accidents de chasse, mais aussi l'animalisation de l'être humain en tant que proie ou prédateur sont de plus en plus courantes dans la littérature. La question de la frontière entre le chien de chasse et le chien enragé est thématisée, ce qui souligne le rôle particulier de cet animal dans le bestiaire du « moment 1800 ».

Dans la deuxième partie, nous avons analysé comment les discours anthropologiques du « moment 1800 », abordés depuis la perspective des études animales, peuvent traverser un texte de théâtre. La tragédie *Penthésilée* apparaît comme symptomatique du tournant 1800 puisqu'elle contribue aux quatre discours anthropologiques étudiés en première partie : Kleist met en scène une Amazone qui chasse et commet un acte cannibale, ce qui remet en question son statut de sujet humain. Pourtant, la conception de l'animal et de l'animalité inhérente à la pièce est en décalage avec l'esthétique de son temps et devient un enjeu pour la réception de la pièce par ses contemporains. Si d'un côté, *Penthésilée* se fait l'écho des discours anthropologiques de son temps, d'un autre côté, la tragédie apporte sa propre réponse aux débats anthropologiques avec une conception particulière de l'animal et de l'animalité. Le point de vue des études animales permet alors une nouvelle approche de l'histoire littéraire, mais aussi plus particulièrement du texte de théâtre, par la remise en cause des catégories dramatiques qu'il met en évidence.

La tragédie *Penthésilée* reprend une grande partie du bestiaire du « moment 1800 », tout en lui réservant un traitement particulier. Dans la pièce, la remise en question de la frontière entre être humain et animal passe par l'animalisation des personnages humains pour souligner leur sauvagerie. Mais la force animale de l'Amazone repose également sur

Chapitre 9 : Conclusion

l'utilisation d'images renvoyant à des créatures mythologiques, mi-humaines, mi-animales. Il devient alors impossible de dire ce qui est véritablement humain, et ce qui est véritablement animal chez Penthésilée. Parmi ces figures hybrides, très à la mode autour de 1800 du fait de la large réception de l'Antiquité, celle de la Centauresse semble jouer un rôle majeur, ce qui souligne l'importance du cheval dans la pièce. Elle montre également que la remise en cause de la frontière entre humanité et animalité va de pair avec celle entre féminité et masculinité, ce qui souligne les points de contact entre les études animales et les études de genre.

C'est également l'étude de la métaphore de la chasse dans *Penthésilée* qui montre en quoi la pièce s'intègre dans les discours anthropologiques du « moment 1800 », tout en s'en distinguant. En tant qu'activité équivalente à la guerre pour les Amazones, l'omniprésence de la chasse dans *Penthésilée* se fait l'écho des discours anthropologiques autour de 1800 avec la conception de l'animalité comme le fait d'être humains à la guerre, ou qui assouvissent des désirs socialement inacceptables. Mais dans la tragédie, la chasse n'est pas un simple motif littéraire : elle est structurante. La scène de la dévoration d'Achille par Penthésilée est mise en récit et représentée au moyen de récits de messagers successifs et de teichoscopies enchâssées, ce qui souligne la difficulté de la représentation de cette sauvagerie inimaginable. L'étude de cette métaphore souligne que la remise en question de la frontière entre animalité et humanité s'accompagne d'une réflexion sur ce que représente « l'autre » et d'une remise en question de la frontière entre masculinité et féminité. En tant qu'animal essentiellement lié à la chasse, le chien joue un rôle particulier dans le bestiaire de la chasse et instaure une confusion entre le plan métaphorique et le plan diégétique. Il est particulièrement difficile d'envisager le devenir scénique des animaux qui entrent en scène en tant que personnages de la tragédie : tandis que l'éléphant, pur ajout du dramaturge, apparaît comme le point culminant de l'injouable, la métamorphose de Penthésilée laisse le lecteur ou le spectateur dans la confusion de son statut ontologique indéterminé. Les études animales permettent alors un déplacement du regard concernant le personnage de la reine des Amazones, et une nouvelle réflexion sur les catégories dramatiques comme celles de personnage ou de *catharsis*, mais aussi sur les procédés de la dramaturgie comme la téichoscopie ou le récit de messenger.

C'est également en associant l'animalité et la sexualité que *Penthésilée* se fait l'écho du « moment 1800 ». Si les images animales sont habituellement mobilisées pour dénoncer un comportement sexuel déviant, notamment celui de la femme, dans la tragédie de Kleist, ces

Chapitre 9 : Conclusion

images sont poussées à l'extrême. Les Grecs utilisent les métaphores animales pour sexualiser la reine des Amazones, ce qui fait d'elle à la fois une femme et un animal, simultanément Grâce et Furie. Avec ce personnage incarnant une sexualité animale, Kleist s'éloigne radicalement des conceptions classiques de la féminité, telle que Schiller par exemple la pensait. Le moment de la dévoration à la fin de la pièce apparaît comme le point culminant de l'union entre sexualité et animalité. Chez Penthésilée, l'acte cannibale est cathartique, ce qui s'apparente à ce que l'on peut nommer *catharsis* de la transgression, en mettant à l'épreuve la frontière entre être humain et animal, mais aussi la conception du personnage et de la tragédie. La tragédie reflète les discours anthropologiques du « moment 1800 » en posant la question du caractère collectif de l'animalité : Kleist apporte sa propre contribution aux discours anthropologiques de son époque.

La réception de *Penthésilée* par les contemporains de Kleist semble refléter la manière dont les discours anthropologiques du « moment 1800 » traversent la tragédie. En effet, elle aborde directement la question de l'animal et de l'animalité dans la pièce comme étant problématique. Les contemporains de Kleist semblent profondément dérangés par l'animalité de l'Amazone, qui contraste fortement avec l'esthétique du classicisme de Weimar. Les critiques de l'époque soulignent le fait que l'animal n'a pas sa place dans une tragédie, et qu'on devrait les trouver dans des pièces comiques. La première réception de la pièce repose en grande partie sur un sentiment de gêne face à l'animal qui confère une dimension humoristique, voire grotesque, à certains passages de la tragédie. Kleist lui-même tourne en dérision les critiques qu'on lui adresse, dans une série d'épigrammes qui apparaissent comme une réception de la réception de *Penthésilée*. Dans ces épigrammes, le dramaturge recourt lui aussi aux images animales pour se moquer du lectorat classique, ce qui laisse penser qu'il avait très bien cerné la raison pour laquelle sa pièce a connu un tel rejet. La question de l'animalité joue donc un rôle majeur dans la réception de *Penthésilée* par ses contemporains, puis dans la réception de la réception qu'opère Kleist dans ses épigrammes. Pour les détracteurs de Kleist, il est impensable de représenter une telle animalité sur scène. C'est d'ailleurs notamment pour cela que la première de *Penthésilée* n'a lieu que le 25 avril 1876 au *Schauspielhaus* de Berlin. L'effet de l'animal et de l'animalité est différent selon les contextes, mais la question de leur représentation est toujours au cœur des mises en scènes d'aujourd'hui, ce qui invite à interroger les perspectives contemporaines de cette problématique.

9.2. Perspectives : échos de *Penthésilée* sur les scènes contemporaines

9.2.1. L'animalité de *Penthésilée* sur scène

Cette ouverture souhaite montrer que les études animales peuvent constituer un point de vue pour approcher un spectacle et mettre en perspective une problématique étudiée préalablement à partir du « moment 1800 » et de la tragédie de Kleist. Nous souhaitons explorer ce que deviennent l'animal et l'animalité dans deux mises en scène contemporaines qui interrogent la tragédie *Penthésilée* avec des choix dramaturgiques relevant en grande partie d'une esthétique postdramatique, celle de Michael Thalheimer¹⁰²⁰ (au *Schauspiel Frankfurt*, première le 4 décembre 2015) et celle de Sylvia Sobottka¹⁰²¹ (au *Theater Aachen*, première le 10 mars 2022), que nous allons d'abord contextualiser.

L'idée selon laquelle Kleist n'a jamais assisté à une seule de représentation de l'une de ses pièces est courante. Pourtant, elle n'est pas tout à fait vraie¹⁰²². La première de *Penthésilée* a bien lieu le 25 avril 1876 à Berlin, c'est-à-dire 65 ans après la mort du dramaturge. Mais le 23 avril 1811, sept mois avant le suicide de Kleist à Wannsee, la comédienne Henriette Hendel-Schütz représente en pantomime certaines scènes de la tragédie, en mettant de côté la scène de la dévoration notamment, de peur d'épouvanter les spectateurs. Son mari se charge de lire des commentaires et le texte de Kleist nécessaire à la compréhension entre deux scènes. Juliane Vogel explique à quel point cette mise en scène met de côté l'esthétique kleistienne :

D'une part, Hendel-Schütz donne à la tragédie de Kleist une forme qui correspond à l'imaginaire dramatique général du début du XIX^e siècle. D'autre part, sa version contribue à rendre particulièrement visible le décalage entre Kleist et les modèles

1020Michael Thalheimer (né en 1965) s'est fait connaître par ses mises en scène de pièces canoniques des siècles passés, comme *Emilia Galotti* de Lessing (2001), *Cabale et Amour* de Schiller (2002) et *Les Tisserands* de Hauptmann (2011), mais aussi de pièces antiques, comme *Médée* d'Euripide (2012).

1021Sylvia Sobottka débute sa carrière de metteuse en scène et enseigne à l'Université des Arts de Zurich.

1022En réalité, de son vivant, trois de ses pièces ont été jouées. *La Famille Schroffenstein* à Graz (1804), mais il n'en a même pas été informé ; *La Cruche cassée* à Weimar (1808), mais l'affiche ne mentionne pas son nom ; et *La Petite Catherine de Heilbronn* à Vienne, Graz et Bamberg (1810). Cf. STOLTZENBERG, Peter, « Kleist-Rezeption auf deutschsprachigen Bühnen », dans : HALLER-NEVERMANN, Marie, REHWINKEL, Dieter (dir.), *Kleist – ein moderner Aufklärer ?*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2005, p. 161-176.

Chapitre 9 : Conclusion

établis. Dans sa pantomime, elle représente le pôle dramaturgique opposé de Penthésilée, que Kleist a remis en question une fois pour toutes dans son drame, mais aux formes duquel il s'est toujours référé *ex negativo*¹⁰²³.

Pourtant, Kleist lui-même assiste à la représentation, et il écrit ensuite au mari de Henriette Hendel-Schütz : « j'adresse à votre chère épouse mes remerciements pour son excellente représentation de ma *Penthésilée*¹⁰²⁴ ». Par la suite, la tragédie tombe dans un grand vide théâtral, car elle est jugée impossible à représenter. Lorsqu'en 1954, Heinrich Koch met en scène *Penthésilée* au *Schauspielhaus* de Hambourg (première le 31 août 1954), la pièce est déclarée injouable, comme dans le contexte de sa création. En 1981, le *Schillertheater* de Berlin accueille une mise en scène de Hans Neuenfels (première le 27 juin 1981). C'est la comédienne Elisabeth Trissenaar qui joue Penthésilée. Dans la scène du meurtre d'Achille, Penthésilée aboie les vers à quatre pattes, faisant ainsi corps avec sa meute invisible. D'après les critiques de l'époque, c'est la seule représentation qui se soit approchée de l'animalité du texte¹⁰²⁵.

Si l'acte cannibale dans *Penthésilée* a longtemps dissuadé les metteurs en scène, aujourd'hui, on observe une tendance inverse : ces derniers s'interrogent sur la potentielle représentation de ce moment. Depuis le milieu des années 2000, on remarque un nombre grandissant de mises en scène de *Penthésilée*¹⁰²⁶. Le troisième volume de « Theater und Universität im Gespräch » présente les contributions d'un symposium organisé le 13 novembre 2005 en coopération entre le *Thalia Theater* de Hambourg et l'Université de Hambourg, initié et dirigé par Ortrud Gutjahr. Le sous-titre, « GeschlechterSzene », indique d'emblée que la tragédie est analysée sous l'angle du genre. Dans les contributions, il s'agit de chercher à comprendre « quelle sorte d'expérience Kleist amène¹⁰²⁷ » sur scène avec le

1023 VOGEL, Juliane, *op. cit.*, p. 207. Citation originale : « Zum einen bringt Hendel-Schütz das Trauerspiel Kleists in eine der allgemeinen dramatischen Einbildungskraft des frühen 19. Jahrhunderts gemäße Façon. Zum anderen trägt ihre Version in besonderer Weise dazu bei, die Abweichungen Kleists von den etablierten Grundmustern sichtbar zu machen. In ihrer Pantomime repräsentiert sich jener dramaturgische Gegenpol der Penthesilea, dessen Geltung Kleist in seinem Drama zwar ein für allemal in Frage stellte, auf dessen Formen er sich jedoch *ex negativo* immer bezog ».

1024 Cité dans : STOLTZENBERG, Peter, *op. cit.*, p. 161. Citation originale : « Ihrer lieben Frau für die vortreffliche Darstellung der 'Penthesilea' meinen Dank. »

1025 NUTZ, Maximilian, « Lektüre der Sinne. Kleists ‚Penthesilea‘ als Körperdrama », dans : GRATHOFF, Dirk (dir.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1988, p. 162-185.

1026 Ortrud Gutjahr dresse l'historique des mises en scène jusqu'à celle de Kimmig en 2005 : GUTJAHR, Ortrud (dir.), *Penthesilea von Heinrich von Kleist. GeschlechterSzenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia-Theater Hamburg*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 11-17.

1027 *Ibid.*, p. 76. Citation originale : « was Kleist für ein Experiment auf die Bühne bringt ».

Chapitre 9 : Conclusion

spectacle de Stephan Kimmig. Ce qui est déterminant pour cette expérience, c'est la notion d'animalité (« *das Animalische*¹⁰²⁸ »). Pour Christine Künzel,

l'un des points forts de la mise en scène de Stephan Kimmig réside certainement dans son refus de représenter un bain de sang, qu'on attend à la fin de presque toutes les représentations de *Penthésilée* et que la mise en scène fournit la plupart du temps. La mise en scène de l'orgie de sang ne fait que doubler le récit de l'action du point de vue de Méroé, c'est-à-dire que la mise en scène ne sert alors qu'à illustrer le récit de la princesse des Amazones¹⁰²⁹.

La chercheuse rapporte ensuite que dans la plupart des mises en scène, lors de l'avant dernière scène, le public voit une Penthésilée qui se détache du corps déchiré d'Achille, couverte de sang, et qui apparaît sur la scène avec du sang dégoulinant de sa bouche et de ses mains. Or, dans la mise en scène de Stephan Kimmig, Penthésilée fait le contraire de ce que dit Méroé : elle caresse le corps d'Achille avec ses mains, sa bouche et ses lèvres, avec une grande tendresse¹⁰³⁰. Le metteur en scène commente lui-même ce choix :

Pour tous ceux qui assistent à la scène, Penthésilée s'emporte, elle déchire Achille pour de vrai. Mais elle-même perçoit son acte comme une grande tendresse. Du point de vue extérieur, le fait qu'elle enlace Achille semble horrible, mais pour elle, c'est un acte de beauté. Pour Penthésilée, la cruauté est la plus grande forme de tendresse¹⁰³¹.

L'animalité de Penthésilée, bien qu'elle soit traditionnellement représentée par du sang ou d'autres signes ostensibles de violence, est donc parfois prise à contre-pied, comme c'est le cas chez Stephan Kimmig. C'est le contraste entre les faits qui sont racontés et ce que le public voit sur scène qui souligne le caractère animal de l'Amazone.

Depuis 2005, on observe que les mises en scène de *Penthésilée* se sont multipliées, si l'on compare avec la liste des représentations jusqu'en 2005 établie par Ortrud Gutjahr – à

¹⁰²⁸*Ibid.*

¹⁰²⁹*Ibid.*, p. 129. Citation originale : « Eine der Stärken der Inszenierung Stephan Kimmigs liegt sicherlich in seiner Verweigerung der Darstellung eines Blutrausches, wie er am Ende fast einer jeden Pentheseilea-Aufführung erwartet und von der Regie zumeist auch geliefert wird. Dabei stellt die Inszenierung der Blutorgie lediglich eine Verdoppelung der Schilderung der Handlung aus der Sicht Meroes dar, d.h. die Regie dient dann lediglich dazu, den Bericht der Amazonenfürstin zu illustrieren ».

¹⁰³⁰*Ibid.*

¹⁰³¹*Ibid.*, p. 149. Citation originale : « Für alle, die dem Geschehen zusehen, rast Pentheseilea, zerreißt sie Achill tatsächlich. Aber sie selbst empfindet ihre Tat als große Zärtlichkeit. Von außen betrachtet sieht ihre Umarmung Achills grässlich aus, aber für sie selbst ist sie schön. Für Pentheseilea ist ihre Grausamkeit die höchste Form der Zärtlichkeit » (Kimmig).

Chapitre 9 : Conclusion

titre d'exemples, nous pouvons citer la mise en scène de Karin Henkel (première le 19 avril 2008 au *Schauspielhaus* de Zurich), celle de Hans-Joachim Ruckhäberle (première le 24 septembre 2010 au *Residenz Theater* de Munich), celle de Felicitas Brucker (première le 20 octobre 2010 au *Maxim Gorki Theater* de Berlin), celle de Robert Borgmann (première le 2 février 2011 au *Schauspiel Leipzig*), celle de Cihan Inan (première le 14 septembre 2017 au *Konzert Theater* Bern), celle de Johan Simons (première le 27 février 2019 au *Thalia Theater* de Hambourg), celle d'Eva Trobisch (première le 29 janvier 2022 au *Theater Basel*). En France également, la pièce est jouée, notamment à la Comédie-Française avec la mise en scène de Jean Liermier (première le 26 janvier 2008 ; en français, dans la traduction d'Éloi Recoing et Ruth Orthmann). Des adaptations sont représentées en France, comme celle de Sylvain Maurice, appelée « La fête des roses » (première le 30 mars 2022 au théâtre de Sartrouville, puis reprise au festival d'Avignon la même année), ou celle de Laëtitia Guédon, nommée « Penthésilé.e.s » (présentée au festival d'Avignon le 6 juillet 2021, puis jouée au théâtre de la Tempête à Paris – première le 6 mai 2022)¹⁰³². Il ne s'agit pas ici de dresser une liste exhaustive des mises en scène récentes de *Penthésilée*, mais plutôt de pointer du doigt l'intérêt actuel des metteurs en scène pour la tragédie de Kleist, désireux de se confronter à une pièce longtemps qualifiée de « *Lesedrama* » impossible à représenter.

Le regain du goût pour *Penthésilée* pose toutefois deux questions majeures : comment peut-on représenter cette pièce, écrite en 1808, sur les scènes actuelles ? Et pourquoi le faire aujourd'hui ? Pour Joseph Danan, il y a toujours une nécessité qui sous-tend la réactualisation d'un « classique », « si on ne veut pas se livrer à un pur travail de type muséal¹⁰³³ ». Le théâtre étant un art vivant, toute représentation contemporaine de *Penthésilée* nous pousse à nous demander qui serait pour nous, aujourd'hui, l'hybride Penthésilée, et quel traitement on pourrait faire de ce personnage pour qu'elle ne soit pas qu'une figure folklorique du « moment 1800 » évoluant dans un univers désuet. Elle doit donc être crédible et nous parler à nous, spectateurs d'aujourd'hui. Joseph Danan explique que « toute réflexion sur les 'classiques' exige, certes, de rapprocher l'œuvre de nous mais sans oublier de quelle époque elle vient, autrement dit de se situer entre actualisation et historicisation¹⁰³⁴ ». Pour le spécialiste du théâtre, l'enjeu de cette représentation entre actualisation et historicisation repose sur ce qui s'est produit dans les dernières décennies du XX^e siècle, « l'éloignement du

1032 Pour un aperçu de la réception de Kleist sur les scènes françaises, voir : COLIN, Nicole. « Eine histoire croisée ? Kleist auf französischen Bühnen », dans : *Études Germaniques*, vol. 265, n° 1, 2012, p. 199-217.

1033 DANAN, Joseph, *op. cit.*

1034 *Ibid.*

Chapitre 9 : Conclusion

drame¹⁰³⁵ », et notamment le théâtre postdramatique. Pour le chercheur, la question n'est alors plus « comment (ou pourquoi) produire l'illusion ? », mais « comment croire encore, ou à nouveau, à l'illusion théâtrale ? », mettant alors au centre du jeu les notions d'expérience du spectateur et du décentrement de l'humain.

La théorie du théâtre postdramatique se construit autour de l'idée du décentrement de l'humain et participe à la tendance des dernières décennies à repenser l'humain et le non-humain au théâtre. Cette idée de décentrement de l'humain repose sur les travaux de Hans-Thies Lehmann. Dans son essai *Le Théâtre postdramatique*, le théoricien reprend à Elinor Fuchs l'expression de « théâtre post-anthropocentrique¹⁰³⁶ ». Dans cet ouvrage, l'auteur entend présenter le nouveau paradigme à partir duquel penser les mutations théâtrales du tournant du XX^e-XXI^e siècle. Il tend notamment à théoriser le dépassement des formes canoniques du théâtre dramatique, fondé sur le primat du texte et de la représentation, et avec eux sur l'indissociabilité des catégories de l'action et de l'imitation. Il remet ainsi en cause le but du théâtre dramatique de représenter un univers, qui serait comme un miroir pour le public qui pourrait s'y projeter et s'en émouvoir. Hans-Thies Lehmann définit ainsi la nouvelle relation entre le texte et la scène dans le cadre du théâtre post-anthropocentrique :

Sous cette dénomination, on pourrait rassembler à la fois le théâtre des objets sans acteurs vivants, le théâtre avec technique et machines [...] et un théâtre qui intègre la forme humaine comme élément dans des structures spatiales semblables à des paysages [...]. Ce sont des figurations esthétiques qui, avec utopie, mettent le doigt sur une alternative à l'idéal anthropocentrique¹⁰³⁷.

Ces scènes, qui montrent l'humain aux prises avec le non-humain, représentent pour Hans-Thies Lehmann des alternatives à la centralité humaine :

Si les corps humains s'intègrent au même titre que les choses, les animaux et les lignes énergétiques dans une seule et même réalité comme tel semble être le cas au cirque (d'où la satisfaction profonde que celui-ci procure), le théâtre rend représentable une autre réalité que celle de l'homme, dominateur de la nature¹⁰³⁸.

1035 *Ibid.*

1036 LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Francfort, Verlag der Autoren, 1999, p. 137. Pour la traduction française : LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 127.

1037 LEHMANN, Hans-Thies, *op. cit.*, p. 127.

1038 *Ibid.*

Chapitre 9 : Conclusion

Selon Hans-Thies Lehmann, le potentiel décentrement de l'humain commence par la remise en cause de la présence même de l'acteur humain sur scène : il s'agirait alors de le supprimer, de le confronter à des non-humains, ou de le replacer au sein d'une échelle spatio-temporelle qui l'excède et relativise sa place. Le décentrement ne se résume donc pas à la seule présence humaine sur scène : il porte plutôt sur la possibilité d'inscrire cette dernière dans des échelles spatiales, temporelles et matérielles plus vastes, et de faire de la scène un « paysage¹⁰³⁹ », de sorte que les choses longtemps reléguées à l'arrière-plan se retrouvent au centre¹⁰⁴⁰ : il s'agit ainsi d'introduire une nouvelle hiérarchie dans le regard que l'on pose sur les éléments scéniques.

Cette réflexion sur le décentrement soulève néanmoins la question de savoir ce que devient l'être humain qu'est le spectateur. En effet, on pourrait se demander si le théâtre post-anthropocentrique serait alors condamné à abandonner son public, c'est-à-dire s'en passer, le remplacer, ou décentrer les attentes de ce dernier. D'après le spécialiste de théâtre Michel Corvin, « dans un théâtre pour chien, disait à peu près Satie, le rideau s'ouvre sur un os. Dans un théâtre pour humains (on ne voit pas pour qui d'autre) le rideau peut-il s'ouvrir sur une locomotive ou un paysage¹⁰⁴¹ ? ». Il assimile ensuite l'attitude des spectateurs aux visiteurs d'un musée, pouvant contempler un objet disposé pour eux devant leurs yeux. Les propos de Michel Corvin permettent de souligner ce qui sert d'horizon d'attente pour les spectateurs, nécessairement humains. Il apparaît alors que les attentes et imaginaires des spectateurs sont largement façonnés et nourris par des éléments faisant partie de leurs repères d'humains¹⁰⁴².

Des publications récentes montrent que le décentrement de l'humain s'articule également aux problématiques environnementales et écologiques actuelles. C'est le cas des travaux de Julie Sermon, qui a proposé un séminaire de master puis de doctorat intitulé « Arts et humanités environnementales » à l'université Lumière Lyon 2 en 2017. Son article intitulé « Les imaginaires de la scène actuelle. Récits, formes, affects », publié en juin 2018 dans la revue *Théâtre / Public*, introduit les croisements possibles entre théâtre et écologie. La

1039 FUCHS, Elinor, CHAUDHURI, Una (dir.), *Land / scape / theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.

1040 Cette idée est également présente chez Bruno Latour (LATOUR, Bruno, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017, p. 60.), ainsi que le philosophe Dominique Quessada (QUESSADA, Dominique, *L'inséparable : essai sur un monde sans Autre*, Paris, PUF, 2013).

1041 CORVIN, Michel, *L'homme en trop : L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 9-10.

1042 MERABET, Emma, « Décentrer l'humain ? Notes pour des scènes post-anthropocentriques », dans : *Anthropocène 2050* [En ligne], 2020. Mis en ligne le 13 mai 2020, consulté le 13 août 2022. URL : <https://medium.com/anthropocene2050/décentrer-lhumain-notes-pour-des-scènes-théâtrales-post-anthropocentriques-caea9cb01537>.

Chapitre 9 : Conclusion

chercheuse propose notamment un lexique « éco-esthétique, en [se] fondant sur un ensemble de spectacles qui ont en commun ou bien d'affirmer un décentrement vis-à-vis de l'anthropocentrisme qui caractérise en principe le théâtre, ou bien de chercher à faire un pas de côté par rapport à l'histoire de la planète¹⁰⁴³ ». En juillet 2019 paraît également dans la revue « *thâêtre* » un « chantier » nommé « Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène », co-dirigé par Frédérique Aït-Touati (CNRS) et Bérénice Hamidi-Kim (Université Lumière Lyon 2), dans lequel les chercheuses questionnent la spécificité du théâtre face à l'urgence climatique¹⁰⁴⁴ :

Si la question théâtrale centrale du XVI^e siècle [...] était de comprendre comment l'humain trouve sa place, quelle est la valeur de la figuration humaine sur scène, la question posée aujourd'hui par l'urgence écologique est tout autant celle de la place du non-humain. Comment représenter ce nouveau collectif, hétérogène, humain et non-humain, nouvellement constitué par les questions écologiques¹⁰⁴⁵ ?

Repenser la place de l'humain et du non-humain au théâtre va donc de pair avec une réflexion sur l'éthique. Un théâtre post-anthropocentrique est alors un théâtre qui décentre l'humain, et s'attache à inventer de nouveaux « drames », dans lesquels les non-humains interviennent et sont considérés comme des agents. Les éléments naturels, au même titre que les animaux, peuvent être convoqués ou interrogés au sein de la création théâtrale. La représentation d'animaux sur scène soulève donc aujourd'hui nécessairement des questionnements éthiques voire politiques¹⁰⁴⁶.

Derrière ces enjeux éthiques et politiques se cache une question de méthode : de quelle manière le théâtre peut-il se comporter face à l'animal ? Avec quels outils ce dernier peut-il être représenté par le théâtre contemporain occidental ? D'une part, pour Julie Sermon, l'acteur peut être décentré, ce qui est le cas par exemple dans les dramaturgies qui recourent à des marionnettes ou à des présences artificielles comme des mannequins, des objets ou des

1043SERMON, Julie, « Les imaginaires écologiques de la scène actuelle. Récits, formes, affects », dans : *Théâtre / Public*, « États de la scène actuelle : 2016–2017 », vol. 229, 2018, p. 5.

1044AÏT-TOUATI, Frédérique, HAMIDI-KIM, Bérénice, « Avant-propos », dans : *thâêtre* [en ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, mis en ligne le 10 juillet 2019, consulté le 14 août 2022. URL : <https://www.thaetre.com/2019/07/06/4-climats-du-theatre-au-temps-des-catastrophes/>.

1045Ibid.

1046POULARD, Adélaïde, « Théâtre contemporain et mondes des animaux non-humains, comment faire le lien ? », diplôme universitaire « Animaux et Société », sous la direction d'Émilie Dardenne, Université Rennes 2, 2021, p. 19.

Chapitre 9 : Conclusion

machines¹⁰⁴⁷. Ces éléments humains mais non vivants peuvent constituer des modalités de représentation de l'animal. D'autre part, le travail du corps de l'acteur peut permettre de l'amener au plus près possible des attitudes, des mouvements et des postures des animaux, comme le permet la méthode de l'*Actors Studio* de Lee Strasberg, à partir des années 1950 aux États-Unis¹⁰⁴⁸. Cette méthode repose sur le concept d'incorporation animale, qui est au centre d'un exercice développé par Lee Strasberg et qui a pour but de fusionner avec l'animal. L'incorporation animale débute par une phase d'observation d'un animal choisi. Après cette phase d'observation commence la phase d'incorporation à proprement parler : l'acteur imagine la transformation de chaque partie de son propre corps en la partie du corps de l'animal en question, afin d'appréhender la manière dont il évolue dans son environnement. Au contraire d'une simple imitation, la transformation dans le cadre de l'incorporation animale se ressent de l'intérieur. Lors de cet exercice, l'acteur peut émettre des sons : il ne s'agit pas d'imiter le cri de l'animal, même si les sons produits peuvent y ressembler, mais de laisser s'exprimer ce que l'acteur ressent de l'intérieur. La troisième phase dans la méthode de Lee Strasberg consiste à glisser de l'animal vers le personnage, en humanisant les postures et les sons qui se sont exprimés, tout en gardant des traces de l'animal. Cette méthode apparaît comme un exemple de la manière dont un corps humain peut apparaître comme un outil permettant la représentation de l'animal sur les scènes actuelles.

L'espace nous apparaît comme un autre outil permettant au théâtre de renouveler les modalités de représentation de l'animal sur les scènes contemporaines. D'une part, pour Julie Sermon, dans ces dernières décennies s'est développée la « scène intermédia¹⁰⁴⁹ » :

cette association du vivant, du mécanique et du médiatique, a permis l'exploration d'autres modalités de présence, le développement d'autres espaces et d'autres temporalités, qui viennent creuser l'unicité du champ dramatique, étendre les possibilités d'action et de figuration¹⁰⁵⁰.

1047SERMON Julie, « 3. L'acteur décentré (marionnettes, mannequins, objets, machines) », dans : SERMON, Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Théâtre du XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 79-128.

1048STRASBERG, Lee, *Le travail à l'Actors Studio*, trad. Dominique Minot, Paris, Gallimard, 1986. Ivan Magrin-Chagnollet relate dans l'article suivant son expérience avec l'exercice de Lee Strasberg : MAGRIN-CHAGNOLLEAU, Ivan, « L'incorporation animale chez l'acteur », dans : *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e* [En ligne], vol. 2, n° 1-2), 2015. Consulté le 13 août 2022. URL : <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1989&lang=fr&lang=fr>.

1049SERMON, Julie, « 4. La scène intermédia », dans : *op. cit.*, p. 129-181.

1050Ibid., p. 129.

Chapitre 9 : Conclusion

Cette « scène intermédia » peut devenir un espace propice à la représentation de l'animal à travers les techniques auxquelles elle fait appel, comme les « images sonores » – permettant d'instaurer une atmosphère et de générer l'illusion des circonstances dans lesquelles les actions sont censées se dérouler, avec le chant des grillons par exemple¹⁰⁵¹ – les « inserts visuels¹⁰⁵² » ou les « dramaturgies du montage¹⁰⁵³ ». D'autre part, un espace scénique dépouillé peut lui aussi permettre de représenter l'animal, car en tant qu'espace sans référentiel humain, il peut éventuellement être plus à même de convoquer l'animal. Florence Baillet montre comment le concept d'Erika Fischer-Lichte d'« espace performatif¹⁰⁵⁴ » peut s'appliquer aux mises en scène contemporaines qui reposent sur ce choix de dépouillement, puisque « l'espace s'installe progressivement, à travers les gestes de l'acteur et la perception de ces derniers par le spectateur¹⁰⁵⁵ ». Ainsi cet espace scénique permet-il de « faire le vide et d'ouvrir de la sorte un espace indéterminé, permettant de souligner surtout la dimension performative¹⁰⁵⁶ ». Que l'espace scénique recoure à différents médias ou qu'il soit au contraire dépourvu de tout décor ou élément matériel, il apparaît comme un outil permettant de convoquer la présence non-humaine sur scène et de figurer l'animal.

Sur les scènes, actuellement, la question de la représentation de l'animal permet de renégocier d'autres enjeux théâtraux : elle va de pair avec une nouvelle exploration de la scène et l'enrichissement des pratiques scéniques. Certains outils peuvent alors être manipulés pour représenter sur scène les animaux. Le « moment 1800 » porte en lui les prémisses des études animales, mais aujourd'hui, les enjeux qui sous-tendent la représentation de l'animal et de l'animalité au théâtre sont d'ordre éthique et politique. Ainsi les études animales constituent-elles une approche pour éclairer non seulement un texte de théâtre, mais également un spectacle, puisque la question du décentrement de l'humain peut aussi être interrogée à partir des études animales. Si l'on observe que l'essor des études animales dans le domaine des études théâtrales s'accompagne d'un questionnement sur le décentrement de

1051 *Ibid.*, p. 130-131.

1052 *Ibid.*, p. 133.

1053 *Ibid.*, p. 135.

1054 FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Francfort, Suhrkamp, 2004, p. 187. Citation originale : « performativer Raum ».

1055 BAILLET, Florence, « L'expérience du tragique dans la mise en scène de *Médée* par Michael Thalheimer : pour une autre appréhension de l'espace et de la narration au théâtre », dans : *Cahiers de Narratologie* [En ligne], vol. 31 Bis, 2017. Mis en ligne le 26 juin 2017, consulté le 4 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7738>.

1056 *Ibid.*

Chapitre 9 : Conclusion

l'humain au théâtre et d'une réflexion sur la manière dont peuvent être mis en scène les animaux, parallèlement, la présence de Kleist est renouvelée sur les scènes contemporaines. Ces dernières offrent alors un traitement particulier de la question de l'animal et de l'animalité dans la tragédie *Penthesilée*, qui est jouée de nos jours. C'est en gardant cela à l'esprit que nous nous proposons d'analyser deux mises en scène contemporaines. Nous avons sélectionné deux mises en scène qui nous semblent illustrer la richesse des possibilités artistiques dans le cadre de la représentation de l'animal. La forme de ces spectacles, des détails ou une approche particulière ont attiré notre attention et méritent à nos yeux d'être étudiés. Ils démontrent l'enrichissement des pratiques scéniques et le renouvellement des modalités de représentation de l'animal et de l'animalité sur scène.

9.2.2. Les mises en scène de Michael Thalheimer et de Sylvia Sobottka

Sept années séparent les deux mises en scène que nous allons prendre pour exemples. Celle de Michael Thalheimer date de 2015, celle de Sylvia Sobottka de 2022. Cette dernière est de fait l'une des dernières en date. L'analyse de la mise en scène de Michael Thalheimer a été effectuée à partir du DVD qui a été réalisé lors de la première¹⁰⁵⁷. Nous avons pu assister à une représentation de la mise en scène de *Penthesilée* par Sylvia Sobottka à Aix-la-Chapelle le 29 mai 2022¹⁰⁵⁸. Ces deux spectacles proposent un regard particulier sur les notions d'animal et d'animalité dans la tragédie de Kleist.

Dans le spectacle de Michael Thalheimer, l'espace scénique n'a rien d'une « scène intermédia » telle que la conceptualise Julie Sermon. La scène est plongée dans le noir et dénuée de tout décor. La seule chose que l'on remarque en tant que spectateur, c'est que la scène a la forme d'une pente pyramidale, avec une sorte de rampe qui place le fond en contre-

¹⁰⁵⁷Je remercie Shirin Saber du *Schauspiel Frankfurt* pour l'envoi de ce DVD tiré d'une captation scénique réalisée pour les archives du théâtre.

¹⁰⁵⁸Les illustrations de la mise en scène de Thalheimer sont des photographies de notre écran que nous avons effectuées. Le DVD étant protégé, nous n'avons pas pu faire de captures d'écran et nous n'avons pas réussi à contourner cette difficulté. Les illustrations du spectacle de Sobottka sont d'une part des captures d'écran du *trailer* mis en ligne sur le site du Theater Aachen (URL : https://www.theateraachen.de/de_DE/produktionen/penthesilea.1305115, annexes 19 et 20), d'autre part une photographie prise par nos soins à la fin de la représentation (Illustration 21).

Chapitre 9 : Conclusion

haut (cf. illustration 14). Sur scène, aucun élément humain ne permet de déterminer l'espace. Chez Thalheimer, le spectacle commence avec une première image d'une comédienne (Constanze Becker) et d'un comédien (Felix Rech) immobiles : le spectateur est directement confronté à la fin de la tragédie. Les deux comédiens sont en haut de la rampe, dans une téichoscopie inversée : ce sont les protagonistes qui sont en haut du mur, et non le personnage qui raconte les événements. On sait immédiatement qu'il s'agit de Penthésilée et d'Achille. Constanze Becker tient Felix Rech, nu et couvert de sang, contre elle. Il ne porte que ses chaussures. Du sang coule de la bouche de la comédienne et se déverse sur Achille. L'Amazone penche la tête en arrière, elle ouvre la bouche comme pour crier mais aucun son ne sort. Tandis qu'elle fait des mouvements de tête circulaires, le sang continue de couler. Les premiers mots sont issus de la dernière scène de la tragédie (« *bin ich in Elisium ?* ») et prononcés par Constanze Becker. Elle caresse Achille puis regarde ses propres mains et semble se rendre compte de la situation. Elle repousse le corps d'Achille qui roule jusqu'en bas de la scène, puis hurle. On voit alors apparaître un troisième personnage en bas de la scène (Josefin Platt). La comédienne est vêtue d'une robe blanche et son maquillage se distingue de celui des autres comédiens : son teint est blanc, ce qui fait ressortir sa bouche peinte en rouge couleur sang, dont les contours semblent largement dépasser ses lèvres naturelles et qui n'a rien d'une bouche humaine (illustration 15). Elle prend en charge le récit de messenger de la première scène de la tragédie de manière très hachée. Elle adapte les paroles d'Ulysse (« *ich sah* » et non « *du siehst* »), ce qui souligne d'emblée que la perspective et le temps ont été modifiés. Ensuite, Felix Rech s'anime et prononce la réplique d'Antiloque, puis une partie des répliques d'Ulysse. Constanze Becker, qui jouait jusque-là le rôle de Penthésilée, prononce aussi une partie des répliques des Grecs dans la première scène : elle intervient, seins nus, en disant « *sie ruht mit trunknem Blick* », décrivant ainsi, à la troisième personne, une action que son propre personnage est censé exécuter. La perspective change de nouveau au moment où elle affirme son identité : « *ich bin Penthesilea* », et non « *sie sei Penthesilea* » comme dans le texte de Kleist. L'alternance entre la première et la troisième personne est déroutante pour le spectateur : elle confère aux personnages une indétermination et peut inviter à associer Penthésilée à un trouble dissociatif de la personnalité.

Dans la mise en scène de Thalheimer, le dépouillement caractérise non seulement l'espace scénique, mais aussi le nombre de comédiens présents sur scène. Seuls trois

Chapitre 9 : Conclusion

comédiens se partagent les répliques de tous les personnages de la tragédie de Kleist, si bien qu'il est impossible de dire quel comédien joue quel personnage. La plupart du temps, Felix Rech joue le rôle d'Achille, Constanze Becker joue Penthésilée, et Josefin Platt prend généralement en charge les actes narratifs – récits de messagers et téichoscopies. Mais ces rôles ne sont pas fixes, et parfois Josefin Platt prononce certaines répliques des Grecs. Les rôles de Penthésilée et Achille ne sont pas fixes non plus, et le texte de Kleist est parfois modifié pour brouiller les perspectives. Non seulement l'espace, mais aussi l'idée même de personnage sont indéterminés. Cette indétermination entraîne une confusion chez le spectateur, qui se retrouve plongé dans un univers dans lequel il n'y a rien d'humain à quoi se raccrocher, en dehors des comédiens. Dès le début, Thalheimer combine l'indétermination de l'espace scénique à des éléments couramment utilisés pour montrer l'animalité de Penthésilée : le sang sur scène sur Achille et Penthésilée, qui est rappelé par la bouche de Josefin Platt. Sa bouche rouge comme le sang et la taille de celle-ci préfigurent non seulement la violence des paroles qu'elle raconte, mais aussi le rôle prépondérant des éléments narratifs dans la pièce. Nous faisons l'hypothèse que cette indétermination permet de mettre en valeur la représentation de l'animalité dans la mise en scène, dans la mesure où rien ne fait référence à un univers humain sur scène, à l'exception des comédiens.

Dans la mise en scène de Sylvia Sobottka, la scène est agencée de sorte que le public forme un U autour des comédiens, qui entrent en scène en sortant du public. Le spectacle commence sur une scène vide de comédiens et de décor. Chez Sylvia Sobottka, ce sont trois comédiens et trois comédiennes qui se partagent les personnages de la tragédie, mais ils ont des rôles attitrés. Sobottka opère elle aussi une sélection et les personnages sur scènes correspondent à Penthésilée (Marion Bordat), Prothoé (Melina Pyschny) et la Grande Prêtresse (Marlina Adeodata Mitterhofer) d'une part, Achille (Karl Walter Sprungala), Ulysse (Tim Knapper) et Antiloque (Torsten Borm) d'autre part. Penthésilée porte un haut asymétrique avec l'épaule gauche dénudée, rappelant sa nature d'Amazone. Chez Sobottka, l'indétermination est surtout spatiale, puisque les comédiens ont des rôles attitrés qui restent les mêmes tout au long du spectacle. Au début de la première scène, deux des comédiens hommes entrent en scène en poussant difficilement deux objets intrigants : ces derniers ressemblent à des sortes de couchages bleus en forme de barque, dans une matière proche de celle d'un k-way (cf. illustration 21). Les comédiens s'écroulent et s'allongent dedans ; Karl Walter Sprungala ne cesse de bouger et de pousser des grognements. L'objet est donc en soi

Chapitre 9 : Conclusion

humain, mais l'attitude du comédien qui se roule dedans l'associe à l'animal : Achille fait penser à un petit chien qui joue dans son panier.

Dans les mises en scène de Michael Thalheimer et de Sylvia Sobottka, l'animalité se révèle donc d'abord à travers l'espace scénique et les éléments de décor. Chez Thalheimer, le caractère épuré de la scène génère une indétermination et rien ne fait référence à un univers humain. Ce sont les attributs des comédiens qui entrent en scène, comme leur maquillage et le sang, qui apparaissent comme des manifestations de l'animalité : ils permettent de souligner la violence de la scène et le rôle des moments narratifs dans la pièce qui permettent justement de dire cette violence. Dans la mise en scène de Sobottka, les objets auxquels les humains sont associés font référence à l'animalité : ils permettent dans cette mise en scène de tourner en ridicule le protagoniste, qui est alors comparé à un petit chien (illustration 20).

Dans les mises en scène de *Penthésilée* par Michael Thalheimer et Sylvia Sobottka, la représentation de l'animalité passe aussi par le travail sur le corps des comédiens, ainsi que leur voix. Dans les deux spectacles, il semble y avoir une forme d'incorporation animale. En effet, lorsque Constanze Becker fait le récit du Capitaine dans la scène 2, elle met un genou à terre. Elle tend les bras devant elle et serre les poings comme si elle attrapait vraiment les rênes du cheval. Elle tend ensuite les bras vers le ciel et crie. Ses bras, ses doigts, son corps tout entier se tordent en arrière comme dans les représentations des hystériques (illustration 17). Lorsqu'arrive le récit de la chute de cheval, au moment où elle prononce les paroles « *an ihres Pferdes Nacken hält sie sich* », elle est de dos et s'enlace elle-même. Elle prend tour à tour des postures du personnage, mais aussi du cheval lui-même, ce qui reflète l'impression de dédoublement perceptible dans l'alternance des perspectives dans son discours. Elle n'imité pas seulement les mouvements de Penthésilée : elle incorpore le cheval et devient Centauresse, mi-humaine mi-cheval. Dans la mise en scène de Thalheimer, Penthésilée prend ainsi souvent des postures animales. C'est également le cas au moment qui correspond à la scène 5 chez Kleist : Constanze Becker prononce certaines paroles de Prothée, mais avec une voix différente qui semble dénuée de toute humanité. Elle est accroupie, elle fait penser à un animal tapi prêt à bondir. Lorsqu'il est question d'attraper l'oiseau multicolore que représente Achille aux yeux de la reine des Amazones (« *Gleich einem schöngefärbten Vogel* »), Constanze Becker joint les mains, sa voix redevient douce. Après avoir entrouvert ses mains, comme si l'oiseau était dedans, elle regarde à l'intérieur avec attention et siffle tel un oiseau.

Chapitre 9 : Conclusion

Le spectateur a l'impression qu'elle cherche à communiquer avec cet oiseau imaginaire, ou qu'elle devient elle-même cet oiseau. Elle fait des bruits de bouche comme quand on essaie d'appriivoiser un animal, puis elle ouvre les mains avec un air menaçant et fait semblant de manger l'oiseau (cf. illustration 16). Chez Thalheimer, Penthésilée semble donc à plusieurs reprises devenir elle-même l'animal dont elle parle. C'est sa posture mais aussi sa voix et les bruits que la comédienne produit qui expriment son animalité, et qui donnent l'impression que l'animal est incorporé à elle.

Dans la mise en scène de Sylvia Sobottka, c'est surtout lors du moment de la chasse finale que les corps des comédiens permettent de figurer l'animal sur les planches. Cette scène repose sur un jeu entre les corps immobiles et les corps en mouvement. Lorsqu'une musique de tambour retentit, les trois comédiennes se figent au fond de la scène. Les trois comédiens entrent lentement, puis leur font face. Les deux camps se regardent en se rapprochant l'un de l'autre : ils sont dans une attitude d'attaque. Ils font penser à des chats qui se jaugent avant de s'affronter : ces derniers adoptent en effet une attitude de prédation en s'approchant très lentement l'un de l'autre, le regard fixe et les pupilles dilatées. Une fois qu'ils sont assez proches, ils s'attaquent avec la gueule et les pattes. Dans sa mise en scène, on dirait que Sylvia Sobottka a longuement observé les chats, et qu'elle en propose une représentation quasi éthologique sur scène : Penthésilée et Achille s'approchent très lentement l'un de l'autre sans jamais se lâcher du regard. Malgré le peu de mouvements de leurs corps, leur attitude est menaçante et agressive. Ils fondent l'un sur l'autre en lançant d'abord les bras pour attraper l'autre (cf. illustration 19), puis se donnent des coups. Cette représentation nous apparaît comme un écho du « moment 1800 », qui voit naître la zoologie et place l'animal au centre de l'observation scientifique, mais aussi de la manière dont Kleist lui-même a peint les scènes de chasse dans le texte de sa tragédie. Chez Sobottka, c'est aussi la Grande Prêtresse qui chasse Ulysse en lui courant après. Dans cette mise en scène, les combats sont presque géométriques, avec des mouvements en *slow motion* qui font penser à des techniques cinématographiques comme le *bullet time*, permettant de montrer une action au ralenti grâce à de nombreux appareils photographiques qui se déclenchent simultanément autour de l'action¹⁰⁵⁹. Ces combats géométriques et au ralenti rappellent d'ailleurs que chez Kleist également, les scènes de combat apparaissent au ralenti grâce au recours au récit de messenger et à la téichoscopie : l'enchâssement donne l'impression que les scènes de combat sont à la fois simultanées et

¹⁰⁵⁹C'est d'ailleurs grâce aux prémisses de cette technique qu'on arrive en 1878 à décomposer les différentes phases d'un cheval au galop.

Chapitre 9 : Conclusion

consécutives, perturbant ainsi le cadre temporel de la pièce. La spécificité de la mise en scène de Sylvia Sobottka apparaît alors dans la manière dont elle fait coïncider les combats simultanés et la représentation de l'animalité : cette dernière semble contribuer à la structure même de la mise en scène. La représentation de ces combats, en ce qu'elle peut être interprétée comme un écho du « moment 1800 » tout en évoquant des techniques d'aujourd'hui, place la mise en scène « entre actualisation et historicisation », pour reprendre l'expression de Joseph Danan.

Chez Michael Thalheimer, la scène de dévoration, qui était préfigurée lors de l'ouverture du rideau, est jouée dans le spectacle. Si dans la mise en scène de Sylvia Sobottka, la scène finale n'est montrée qu'une seule fois, elle apparaît plusieurs fois chez Thalheimer. Dans ce qui correspond à la scène 9, Constanze Becker hurle « *Hetz !* » à quatre pattes. Elle rampe jusqu'au bas de la scène, elle a l'air paralysée des jambes. Elle lutte pour remonter, tel un insecte essayant d'escalader une vitre pour s'échapper. Plus tard, lors de la confrontation avec Achille, les comédiens ne se regardent pas. Penthésilée fait de petits bruits et mâche dans le vide, ce qui fait penser à un chat apercevant un oiseau derrière une vitre. En effet, lorsqu'un chat repère une proie qu'il ne peut atteindre, il produit une sorte de caquetage en faisant trembler sa mandibule, en signe d'excitation et de frustration. Lorsque Penthésilée verse du sang sur la tête d'Achille, un bourdonnement de fond se fait entendre. L'Amazone déshabille le haut de son corps, mettant ainsi de côté ses attributs humains. Elle goûte le sang sur le corps d'Achille en le caressant, réalisant l'acte décrit par la confusion entre « *Küsse* » et « *Bisse* ». Le spectateur a l'impression d'assister au rituel d'un animal qui se prépare à dévorer sa proie : Constanze Becker traîne Felix Rech par le bras, ce qui fait penser au sort réservé au corps d'Hector, puis elle s'allonge à ses côtés, se roule par terre, et finit par dévorer sa bouche et son épaule de manière explicite (illustration 18). L'air hagard, Penthésilée enlace Achille, toujours avec des mouvements de bouche, et le lèche en sortant complètement la langue. Dans la scène de la mort d'Achille chez Thalheimer, l'animalité de Penthésilée est rendue par différents moyens : par les sons (les bruits qu'elle produit et la musique), mais aussi par le corps des acteurs qui deviennent animaux. C'est un véritable rituel de dévoration qui est mis en scène : Penthésilée renonce à son humanité en se déshabillant, et les éléments de son corps qui permettent de figurer l'animal – sa nudité, sa bouche et sa langue – renforcent l'association entre animalité et sexualité. Chez Thalheimer également, nous retrouvons donc ces notions d'actualisation et d'historicisation, ce qui montre comment le

Chapitre 9 : Conclusion

« moment 1800 » peut trouver un écho dans une esthétique postdramatique sur les scènes d'aujourd'hui.

Nous nous sommes intéressés en guise d'ouverture aux modalités de représentation de l'animal et de l'animalité sur les scènes contemporaines, étant donné que *Penthésilée* est une tragédie que l'on joue encore de nos jours. Le croisement des études animales et des études théâtrales révèle que l'animal est un enjeu des scènes contemporaines, notamment dans le contexte du théâtre postdramatique. Les outils dont dispose ce dernier pour figurer l'animal ne sont pas nouveaux, mais ils prennent une autre dimension lorsqu'ils sont analysés du point de vue des études animales. La représentation de l'animal et de l'animalité nous apparaît comme un écho du « moment 1800 » et place les mises en scène de Michael Thalheimer et de Sylvia Sobottka « entre actualisation et historicisation ». Dans ces spectacles, c'est à travers l'espace scénique et le corps des acteurs que l'animal se révèle : l'espace scénique indéterminé permet l'expression de l'animal dans un univers qui n'est pas surchargé par les référentiels humains. Les comédiens proposent une prestation presque éthologique : les comportements des chats ou plus généralement des félins semblent avoir été préalablement étudiés et observés. Les comédiens prennent des postures de ces animaux et semblent les avoir incorporés. Certains éléments comme le sang soulignent la violence et la bestialité de l'Amazone et montrent que l'animalité de Penthésilée est associée à sa sexualité. Ces éléments semblent également établir un lien entre l'animalité et les moments narratifs : ce qui est violent, ce n'est pas seulement l'animal, mais aussi les mots utilisés. Si Thalheimer recourt à des éléments que l'on trouve très souvent dans la représentation de la scène finale, comme le sang qui peut apparaître cliché, il en fait un usage détourné. Cela suggère que la représentation de l'animal et de l'animalité permet non seulement d'enrichir les pratiques scéniques, mais aussi de réinventer certains outils théâtraux.

Le croisement des études animales et des études théâtrales dans le cadre du théâtre germanophone constitue une perspective d'élargissement. Pendant ce travail, nous nous sommes demandé comment une autre pièce emblématique du « moment 1800 » se comporterait sur les scènes contemporaines. Nous avons souvent pensé à *La Bataille d'Arminius* qui a été écrite par Kleist la même année que *Penthésilée* et qui révèle aussi un rapport particulier à l'animal et à l'animalité. Les deux tragédies connaissent pour des raisons différentes une réception complexe. Une étude croisée de *Penthésilée* et de *La Bataille*

Chapitre 9 : Conclusion

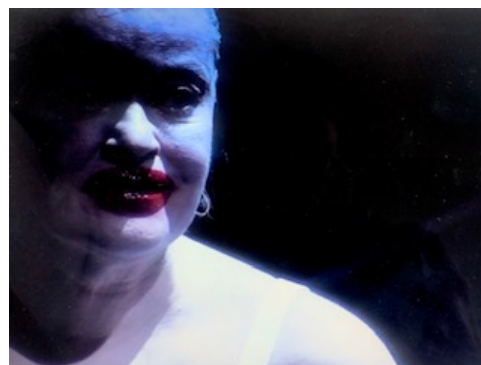
d'Arminius sur les scènes d'aujourd'hui, en adoptant le point de vue des études animales, permettrait d'approfondir le lien évoqué entre animal et tragique.

Une autre perspective d'élargissement serait sur le plan chronologique : on pourrait alors s'intéresser à d'autres « moments » de l'histoire littéraire et voir quels échos ils trouvent sur les scènes actuelles par rapport à la question de l'animal et de l'animalité. Si la « crise du drame » date pour Peter Szondi et Jean-Pierre Sarrazac du tournant 1900, il serait intéressant d'observer que Kleist n'est peut-être pas le seul précurseur. L'œuvre de Georg Büchner, en particulier *Woyzeck*, présenterait une étude de cas intéressante pour interroger les échos d'un autre « moment » sur les scènes contemporaines. En 1830 a lieu la querelle des analogues entre Cuvier et Saint-Hilaire sur la question de l'unité du vivant. Cette querelle connaît une médiatisation extrême en France mais aussi en Allemagne, puisque Goethe la commente activement. Nous faisons l'hypothèse que le « moment 1830 » présenterait d'autres enjeux quant à la question de l'animal et de l'animalité, ce qui expliquerait pourquoi *Woyzeck* s'éloigne autant de *Penthésilée*. Il serait dès lors intéressant d'interroger les échos d'un « moment 1830 » à travers des mises en scènes contemporaines de *Woyzeck* étudiées à partir de la perspective des études animales.

Chapitre 9 : Conclusion



*Illustration 14: Schauspiel
Frankfurt : première scène.*



*Illustration 15: Schauspiel
Frankfurt : Maquillage de Josefina
Platt.*



*Illustration 17: Schauspiel
Frankfurt : Penthesilée comme
hystérique.*



*Illustration 16: Schauspiel
Frankfurt : Penthesilée et l'oiseau.*



*Illustration 18: Schauspiel
Frankfurt : Penthesilée dévore
Achille.*

Chapitre 9 : Conclusion



Illustration 19: Theater Aachen - combat entre Penthésilée et Achille.



Illustration 20: Theater Aachen - Ulysse.



Illustration 21: Theater Aachen - décor et éléments scéniques.

Annexes

A. Bibliographie

1. Sources

1.1. « Très grand corpus » : discours anthropologiques du « moment 1800 »

Écrits philosophiques

BENTHAM, Jeremy, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* [1789], dans : *The Collected Works of Jeremy Bentham*, Londres, Athlone Press, 1996.

BURKE, Edmund, *Betrachtungen über die französische Revolution: nach dem Englischen des Herrn Burke neu bearbeitet mit einer Einleitung, Anmerkungen, politischen Abhandlungen, und einem kritischen Verzeichniß der in England über diese Revolution erschienenen Schriften. Zweyter Theil*, trad. Friedrich von Gentz, Vienne, Wallishausser, 1794.

BURKE, Edmund, *Reflections on the Revolution in France* [1790], Indianapolis / Cambridge, Hackett Publishing, 1987.

BURKE, Edmund, *Réflexions sur la Révolution de France*, trad. Pierre Andler, Paris, Hachette, 1989.

HERDER, Johann Gottfried, « Vom neueren Gebrauch der Mythologie » [1769], dans : SUPHAN, Bernhard (dir.), *Sämtliche Werke*, Berlin, Weidmann, 1877.

HERDER, Johann Gottfried, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [1784-1791], dans : BOLLACHER, Martin (dir.), *Werke*, vol. 6, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1989.

KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft* [1781], Berlin, Knauer, 1998.

KANT, Immanuel, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* [1784], dans : WEISCHEDEL, Wilhelm (dir.), *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I*, vol. 11, Francfort, Suhrkamp, 1977.

KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* [1790], dans : WEISCHEDEL, Wilhelm (dir.), *Kant : Werke in sechs Bänden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1957.

A. Bibliographie

- Pour la traduction française : KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995.
- KANT, Immanuel, *Zum ewigen Frieden* [1795], dans : WEISCHEDEL, Wilhelm (dir.), *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I*, vol. 11, Francfort, Suhrkamp, 1964.
- KANT, Immanuel, *Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht* [1796], Königsberg, F. Nicolovius, 1800. Pour la traduction française : KANT, Emmanuel, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Paris, Vrin, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris, Bordas, 1985.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1762.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation* [1762], dans : *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, vol. 2, Paris, Belin, 1817.
- SCHILLER, Friedrich, *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* [1780], dans : SCHILLER, Friedrich, *Sämtliche Werke*, ALT, Peter-André, MEIER, Albert, RIEDEL, Wolfgang (dir.), vol. 5., Munich, DTV, 2004, p. 287-324.
- VOLTAIRE, *Questions sur l'Encyclopédie*, 9 vol., Genève, Cramer, 1770.

Dictionnaires et encyclopédies

- ADELUNG, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, 4 vol., Leipzig, Breitkopf, 1793-1801.
- BROCKHAUS, *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon: In 12 Bänden*, FA Brockhaus, 1827.
- CAMPE, Joachim Heinrich, *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Braunschweig, Schulbuchhandlung, 1805-1811.
- DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean Le Rond, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1772.
- ERSCH, Johann Samuel, GRUBER, Johann Gottfried, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge*, Leipzig, Gleditsch, 1838.
- LAFOSSE, Philippe-Étienne, *Dictionnaire raisonné d'hippiatrique, cavalerie, manège, et maréchallerie*, Paris, Boudet, 1775.

A. Bibliographie

HARTIG, Georg Ludwig, *Lexikon für Jäger und Jagdfreunde oder waidmännisches Conversations-Lexikon*, Berlin, Nicolai, 1836.

HEDERICH, Benjamin, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig, Gleditsch, 1770.

KAYSER, Christian Gottlob, *Vollständiges Bücherlexikon. Enthaltend alle von 1750 bis zu Ende des Jahres 1832 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Bücher*, Leipzig, L. Schumann, 1835.

ZEDLER, Johann Heinrich, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig, Zedler, 1731-1754.

Ouvrages d'histoire naturelle et de zoologie

BLUMENBACH, Johann Friedrich, *De generis humani varietate nativa liber*, Göttingen, Rosenbusch, 1775.

BLUMENBACH, Johann Friedrich, *Handbuch der Naturgeschichte*, Göttingen, Dieterich, 1779.

BUFFON, Georges Louis Leclerc, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*, 36 vol., Paris, Imprimerie royale, 1749-1789.

BUFFON, Georges Louis Leclerc, *Œuvres complètes*, Paris, Baudouin Frères, 1819.

CUVIER, Georges, « Sur le Grand Mastodonte », dans : *Annales du Muséum d'Histoire naturelle*, vol. 8, Paris, 1806, p. 270-312.

GOETHE, Johann Wolfgang, « Principes de philosophie zoologique discutés en mars 1830 au sein de l'Académie des sciences, par Monsieur Geoffroy Saint-Hilaire », dans : *Œuvres d'histoire naturelle de Goethe comprenant divers mémoires d'anatomie comparée, de botanique et de géologie*, traduits et annotés par Ch. Fr. Martins, Paris, 1837.

HUMBOLDT, Wilhelm von, *Plan einer vergleichenden Anthropologie*, Stuttgart, Flitner / Giel, 1796.

LAMARCK, Jean-Baptiste de, *Philosophie zoologique*, Paris, Dentu, 1809.

LAURENTI, Josephus Nicolaus, *Specimen medicum, exhibens synopsis reptilium emendatam cum experimentis circa venena et antidota reptilium Austriacorum*, Vienne, Trattner, 1768.

LAVATER, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig, Weidmann, 1775-1778.

A. Bibliographie

LINNÉ, Carl von, *Systema naturae, sive regna tria naturae systematice proposita per classes, ordines, genera et species*, Leyde, de Groot, 1735.

RÖSEL VON ROSENHOF, August Johann, *Der monatlich-herausgegebenen Insecten-Belustigung ... : mit Kupfern nach dem Leben abgebildet*, vol. 3, Nuremberg, Fleischmann, 1755.

SCHWAB, Konrad Ludwig, *Anatomische Abbildungen des Pferdekörpers*, Munich, Kunst-Anstalt, 1820.

WENZEL, Gottfried Immanuel, *Die Liebe unter den Thieren. In einer Reihe von Beobachtungen dargestellt und mit philosophisch-naturhistorischen Anmerkungen begleitet*, Vienne, Pichler, 1801.

WENZEL, Gottfried Immanuel, *Die neuesten Beobachtungen und Erfahrungen über die Verstandes- und Körperkräfte der Thiere, in unterhaltenden Geschichten vorgetragen*, Vienne, Anton Doll, 1801.

WENZEL, Gottfried Immanuel, *Der Staat der Thiere, oder : Lebensart, Beschäftigungen, Künste und Handwerke in der Thierwelt*, Linz / Leipzig, 1804.

WILBRAND, Johann Bernhard, *Darstellung der gesamten Organisation*, Giessen / Darmstadt, Heyer, 1809.

Manuels et essais scientifiques

BOUWINGHAUSEN VON WALLMERODE, Franz Maximilian Friedrich, *Taschenbuch auf das Jahr 1792 für Pferdeliebhaber, Reuter, Pferdezüchter, Pferdeärzte und Vorgesetzte großer Marställe*, Tübingen, Cottaische Buchhandlung, 1795.

BÜCHTING, Johann Jacob, *Kurzgefaßter Entwurf der Jägerey : oder Gründliche Anweisung zu denen Wissenschaften die einem Jagd- und Forst- Gerechten Jäger zu wissen nöthig sind*, Halle, Kümmel, 1756.

BRAUER, Gottfried Ludwig, *Der tolle Hund, nach seinen charakteristischen Kennzeichen dargestellt. Nebst den nöthigsten und zweckmäßigsten Mitteln wider den tollen Hundebiß*, Leipzig, im Industrie Comptoir, 1812.

D'ALTON, Joseph Wilhelm Eduard, *Naturgeschichte des Pferdes und seiner Rassen*, Weimar, Landes Industrie Comptoir, 1810-1816.

FLEMMING, Johann Friedrich, *Der vollkommene Teutsche Jäger*, Leipzig, Martini, 1719-1724.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan*, Stuttgart, Cottaische Buchhandlung, 1819.

A. Bibliographie

- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Tübingen, Cottaische Buchhandlung, 1811.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Morphologische Hefte* [1822], dans : KUHN, Dorothea, ENGELHARDT, Wolf von, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, vol. 9, Weimar, Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1954.
- HARLES, Christian Friedrich, *Ueber die Behandlung der Hundswuth und insbesondere über die Wirksamkeit der Datura Stramonium gegen dieselbe*, Francfort, Wilmanus, 1809.
- HARTIG, Georg Ludwig, *Lehrbuch für Jäger und die es werden wollen*, Vienne, Rötzl & Kaulfuß, 1812.
- HARTIG, Georg Ludwig, *Lexikon für Jäger und Jagdfreunde, oder waidmännisches Conversations-Lexikon*, Berlin, Nicolai, 1836.
- KRÜGELSTEIN, Franz Christian Karl, *Die Geschichte der Hundswuth und der Wasserscheu und deren Behandlung. Von dem ersten Erscheinen der Krankheit an bis auf unsere Zeiten*, Gotha, Henning, 1826.
- MORITZ, Karl Philippe (dir.), *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, 1783-1793.
- NAUMANN, Johann Georg: *Ueber die vorzüglichsten Theile der Pferdewissenschaft. Ein Handbuch für Offiziere, Bereiter und Oekonomen*. 2 vol., Berlin, Himbürg, 1800.
- PAULUS, Carl, *Die einzige Ursache der Hundswuth und die Mittel, dies Uebel ganz auszurotten*, Rinteln, Bösendahl, 1798.
- PRIZELIUS, Johann Gottfried, *Handbuch der Pferdewissenschaft zu Vorlesungen*, Lemgo, Mayerische Buchhandlung, 1775.
- ROUSSEL, Pierre, *Système physique et moral de la femme* [1775], Paris, Caille et Ravier, 1809.
- SCHILLER, Friedrich, *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* [1790], dans : HAHN, Karl-Heinz (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 17, Weimar, Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1970, p. 398-413.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Über die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Altertumskunde*, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1808.
- SCHNEIDER, Carl, *Gründlich-zweckmäßige Anleitung zur Erziehung eines jungen Hühnerhundes mit der Anweisung solchen par force zu dressiren*, Braunschweig, Schulbuchhandlung, 1795.
- SCHÖNBERGER, Anton, *Der vollkommene praktische Jäger, oder : Anweisung die Wildbahn auf eine sichere und leichte Art, ohne Nachteil der Feldfluren und Forsten, zu vervollkommen und gehörig zu benutzen*, Prague, Calve, 1826.

A. Bibliographie

Thierseelen-Kunde auf Thatsachen begründet. Oder 156 höchst merkwürdige Anekdoten von Thieren, (anonyme), 2 vol., Berlin, 1804-1805.

WEDEKIND, Georg Christian Gottlieb Freiherr von, *Idées d'un Allemand sur les rapports extérieurs de la République française, adressées au Peuple français et à ses représentants*, 1794.

WENDT, Johann, *Ueber den tollen Hunds-Biß und die Schrecknisse seiner unglücklichen Folgen*, Breslau, Wilh. Gli. Korn, 1811.

XENOPHON, *Buch über die Reitkunst übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Friedrich Jacobs*, Gotha, Perthes, 1825.

XENOPHON, *Über die Jagd*, trad. T. W. Lenz, Leipzig, Hartmann, 1828.

WOLF, Friedrich August, *Darstellung der Altertumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1807.

WOLFF, Christian, *Psychologia empirica*, Francfort / Leipzig, Renger, 1738.

WOLFF, Christian, *Psychologia rationalis*, Francfort / Leipzig, Renger, 1740.

ZINKE, Georg Gottfried, *Neue Ansichten der Hundswuth, ihrer Ursachen und Folgen: nebst einer sichern Behandlungsart der von tollen Thieren gebissenen Menschen; für Aerzte und Nichtärzte*, Jena, Gabler, 1804.

Correspondances, entretiens et revues

BIEDERMANN, Woldemar Freiherr von (dir.), *Anhang an Goethes Werke : Abtheilung für Gespräche*, Leipzig, Biedermann, 1889.

CAMPE, Joachim Heinrich, *Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben* [1790], WEBER, Ernst (dir.), Hildesheim, Gerstenberg, 1977.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, 20 juillet 1793.

GOUJON, Alexandre, *Bulletins officiels de la Grande Armée*, Paris, 1820.

HUMBOLDT, Wilhelm von, Lettre à Schiller du 22 septembre 1795, dans : SEIDEL, Siegfried (dir.), *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt*, vol. 1, Berlin, Aufbau-Verlag, 1962, p. 157.

LENGEFELD, Charlotte von, Lettre à Schiller du 13 octobre 1798, dans : OELLERS, Norbert (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 33, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1992, p. 411.

A. Bibliographie

MERCIER, Louis-Sébastien, *Le Nouveau Paris*, vol. 2, Hambourg, Cramer, 1798-1799.

National-Zeitung, 10 mars 1876.

OELSNER, Konrad Engelbert, *Luzifer oder Gereinigte Beiträge zur Geschichte der Französischen Revolution*, vol. 2, Francfort, Kronberg / Ts., 1977.

SCHILLER, Friedrich von, « Briefe an Christian Gottfried Körner vom 25.01.- 28.02.1793 (Kallias-Briefe) », dans : OELLERS, Norbert (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 26, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1992.

WIELAND, Christoph Martin, *Neue Teutsche Merkur*, vol. 2, Weimar, Wieland, 1792.

Arts et esthétique

ARNIM, Achim von, « Warnung gegen weibliche Jägerei », dans : KLEIST, Heinrich von (dir.), *Berliner Abendblätter. 31tes Blatt. Den 5ten November 1810*, vol. 31, Berlin, Hitzig, 1810.

BOCCAGE, Anne-Marie, *Les Amazones*, Paris, Mérimot, 1749.

BÖTTIGER, Carl August, *Die Furienmaske im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen : eine archäologische Untersuchung*, Weimar, Hoffmann, 1801.

DE LA MOTTE-FOUQUÉ, Caroline, *Das Heldenmädchen aus der Vendée: Ein Roman*, Leipzig, Fleischer, 1816.

FORSTER, Georg, *Voyage round the world*, Londres, B. White, 1777.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* [1773], Stuttgart / Tübingen, Cottaische Buchhandlung, 1829.

GOETHE, Johann Wolfgang von, « Novelle » [1797-1828], dans : PRASCHEK, Helmut (dir.), *Erzählungen. Historisch-kritische Ausgabe*, vol. 1, Berlin, Akademie-Verlag, 1971, p. 151-187.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel*, Leipzig, Göschen, 1787.

GOETHE, Johann Wolfgang von, « Todeslied eines Gefangenen » [1773], dans : DÜNKER, Heinrich (dir.), *Goethes Werke*, vol. 3, n° 2, Berlin / Stuttgart, Spemann, p. 224.

GOETHE, Johann Wolfgang von, « Jägers Abendlied », dans : EIBL, Karl (dir.), *Sämtliche Werke*, vol. 1 : *Gedichte 1756-1799*, Francfort, Deutsche Klassiker Verlag, 1987, p. 300.

A. Bibliographie

- GUYON, Claude Marie, *Histoire des Amazones anciennes et modernes*, Paris, Jean Vilette, 1740.
- HOFFMANN, E. T. A., *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, dans : STEINECKE, Hartmut, SEGEBRECHT, Wulf (dir.), *Sämtliche Werke*. Vol. 5, Francfort, Deutsche Klassiker Verlag, 1992, p. 9-458.
- HOLBEIN, Franz Ignaz von, *Mirina, Königin der Amazonen: Ein dramatisches Gedicht in drey Aufzügen*, Vienne, Schönfeld, 1806.
- HÖLDERLIN, Friedrich, « Chiron » [1801], dans : LÜDERS, Detlev (dir.) *Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden*, vol. 1, Bad Homburg, Athenäum, p. 256.
- HUBER, Therese, *Die Familie Seldorf. Eine Geschichte*, 2 vol, Tübingen, Cotta, 1795-1796.
- IFFLAND, August Wilhelm, *Die Jäger. Ein ländliches Sittengemälde in fünf Aufzügen*, Berlin, Rottmann, 1785.
- JEAN PAUL, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* [1796], dans : NERRLICH, Paul (dir.), *Jean Pauls Werke*, vol. 2, Berlin / Stuttgart, Spemann, 1884.
- KOTZEBUE, August von, *La Peyrouse (I)* [1798], dans : *Theater von August von Kotzebue*, vol. 7, Leipzig / Vienne, Kummer und Klang, 1840.
- KLEIST, Heinrich von, *Die Familie Schroffenstein* [1803], dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 1, Munich, Hanser, 1987, p. 49-152.
- KLEIST, Heinrich von, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* [1805], dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Munich, Hanser, 1987, p. 319-324.
- KLEIST, Heinrich von, « Die Hunde und der Vogel » [1808], dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Munich, Hanser, 1987, p. 324.
- KLEIST, Heinrich von, « Fabel ohne Moral » [1808], dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Munich, Hanser, 1987, p. 325.
- KLEIST, Heinrich von, *Die Hermannsschlacht* [1808], dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 1, Munich, Hanser, 1987, p. 533-628.
- KLEIST, Heinrich von, « Germania an ihre Kinder. Eine Ode » [1809], dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Munich, Hanser, 1987, p. 37.
- KLEIST, Heinrich von, « Kriegslied der Deutschen » [1809], dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Munich, Hanser, 1987, p. 28.

A. Bibliographie

- KLEIST, Heinrich von, « Korrespondenz-Nachricht » [1810], dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Munich, Hanser, 1987, p. 270.
- KLEIST, Heinrich von, « Polizeilichen-Tagesmittheilungen », dans : KLEIST, Heinrich von (dir.), *Berliner Abendblätter. 8tes Blatt. Den 9ten Oktober 1810*, vol. 8, Berlin, Hitzig, 1810.
- KLEIST, Heinrich von, « Polizeilichen-Tagesmittheilungen », dans : KLEIST, Heinrich von (dir.), *Berliner Abendblätter. 31tes Blatt. Den 5ten November 1810*, vol. 31, Berlin, Hitzig, 1810.
- KLEIST, Heinrich von, *Prinz Friedrich von Homburg* [1809-1810], dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 1, Munich, Hanser, 1987, p. 629-709.
- KLEIST, Heinrich von, *Über das Marionettentheater* [1810], Leipzig, Insel Verlag, 1980.
- KLEIST, Heinrich von, « Mutterliebe », dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Munich, Hanser, 1987, p. 277.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], dans : *Gesammelte Werke*, vol. 2, Munich, Carl Hanser, 1959.
- MORITZ, Karl Philipp, *Götterlehre oder Mythologische Dichtung der Alten* [1795], dans : GÜNTHER, Horst (dir.), *Werke*, vol. 2, Francfort, Insel, 1981.
- NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, dans : SCHULZ, Gerhard (dir.), *Novalis Werke. Studienausgabe*, Munich, Beck, 1981.
- PFEFFEL, Gottlieb Konrad, *Biographie eines Pudels und andere Satiren* [1794], Ebenhausen, Langewiesche-Brandt, 1987.
- PIXÉRÉCOURT, René-Charles Guilbert de, *Le chien de Montargis, ou la forêt de Bondy : mélodrame historique en trois actes et à grand spectacle*, Paris, Barba, 1814.
- RIDINGER, Johann Elias, *Vollkommene und gründliche Vorstellungen der vortrefflichen Fürsten-Lust oder der Edlen Jagtbarkeit, Wie solche Nach der wahren Beschaffenheit als auch rechten Gebrauch aller hierzu gehörigen Requisiten nach eines jeden Thiers Art und Manier erforderlich, in specie aber derer hierzu üblichen Waydmännischen Terminis gantz deutlich vorgestellt und nach dem Leben gezeichnet worden*, Augsburg, 1729. Pour la version française : RIDINGER, Johann Elias, *Parfaite et exacte représentation des divertissements des Grands Seigneurs, ou parfaite description des chasses de toute sorte de bêtes*, Augsburg, 1729.
- RICHTER, Joseph, *Lebensgeschichte eines Pudels*, Vienne, Peter Rehms, 1808.
- RITTLER, Franz, *Lebensgeschichte eines ausgedienten Fiacker-Pferdes*, Brünn / Olmütz, Joh. Georg Gastl, 1819.

A. Bibliographie

- SCHILLER, Friedrich, *Über die tragische Kunst*, dans : SCHILLER, Friedrich (dir.), *Neue Thalia*, Leipzig, Göschen, 1792.
- SCHILLER, Friedrich, *Ueber Anmuth und Würde* [1793], dans : WIESE, Benno von (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 20, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1962, p. 251-308.
- SCHILLER, Friedrich, « Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände » [1793], dans : WIESE, Benno von (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 20, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1962, p. 222-240.
- SCHILLER, Friedrich, « Das Lied von der Glocke » [1798], dans : OELLERS, Norbert (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 2, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1983, p. 227-239.
- SCHILLER, Friedrich, « Die Kraniche des Ibycus » [1798], dans : OELLERS, Norbert (dir.), *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 2, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1983, p. 249.
- SCHILLER, Friedrich, *Maria Stuart* [1800], dans : WIESE, Benno von, BLUMENTHAL, Lieselotte, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 9, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1948, p. 1-164.
- SCHILLER, Friedrich, *Die Jungfrau von Orleans* [1801], dans : WIESE, Benno von, BLUMENTHAL, Lieselotte, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 9, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1948, p. 165-315.
- SCHILLER, Friedrich, *Theoretische Schriften*, JANZ, Rolf Peter (dir.), Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 2008.
- SCHNEIDER, Carl, *Poetische Versuche*, Prague, 1817.
- SPECKMANN, Ambrosius (pseud.), *Lebensgeschichte eines Miethpferdes*, Brême, Heinrich Müller, 1807.
- TENNECKER, Christian Ehrenfried Seifert von, *Lebensgeschichte der Mecklenburgischen Stute Amante*, Leipzig, Seeger, 1804.
- WEISSE, Christian Felix, *Amazonen-Lieder*, Leipzig, Weidmann, 1762.
- WERNER, Friedrich Ludwig Zacharias, *Wanda, Königin der Sarmaten: eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten*, Tübingen, Cotta, 1810.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums* [1795], SENFF, Wilhelm (dir.), Weimar, Böhlau, 1964.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Werke*, vol. 1, Stuttgart, Hoffmann, 1847.

A. Bibliographie

1.2. *Penthesilée* de Heinrich von Kleist et autres textes en lien avec la pièce

KLEIST, Heinrich von, *Penthesilea* [1808], dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 1, Munich, Hanser, 1987, p. 321-428.

KLEIST, Heinrich von, *Penthesilea*, dans : BARTH, Ilse-Marie *et al.* (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

KLEIST, Heinrich von, « Komödienzettel », « Dedikation der Penthesilea », « Der Theater-Bearbeiter der Penthesilea », « Archäologischer Einwand », « Rechtfertigung », « Robert Guiskard, Herzog der Normänner », dans : SEMBDNER, Helmut (dir.), *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 1, Munich, Hanser, 1987, p. 20-21.

KLEIST, Heinrich von, *Théâtre complet*, trad. Ruth Orthmann et Éloi Recoing, Arles, Actes Sud, 2001, p. 491-652.

SEMBDNER, Helmut (dir.), *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Brême, Schünemann, 1957.

2. Littérature critique

2.1. Socle méthodologique

Studies, études animales et études animales littéraires

AGAMBEN, Giorgio, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Francfort, Suhrkamp, 2003.

ARMSTRONG, Susan J., BOTZLER, Richard G. (dir.), *The animal ethics reader*, Londres, Taylor & Francis, 2008.

BORGARDS, Roland, « Tiere in der Literatur – Eine methodologische Standortbestimmung », dans : GRIMM, Herwig, OTTERSTEDT, Carola (dir.), *Das Tier an sich. Disziplinübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.

BORGARDS, Roland, « Introduction: Cultural and literary animal studies », dans : *Journal of Literary Theory*, 2015, vol. 9, n° 2, p. 155-160.

BORGARDS, Roland, KLING, Alexander, KÖHRING, Esther (dir.), *Texte zur Tiertheorie*, Stuttgart, Reclam, 2015.

A. Bibliographie

- BORGARDS, Roland, « Animal studies », dans : CHONÉ, Aurélie, HAJEK, Isabelle, HAMMAM, Philippe, *Rethinking Nature*, Londres / New York, Routledge, 2017, p. 221-231.
- BUEHLER, Benjamin, RIEGER, Stefan, *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, Francfort, Suhrkamp, 2006.
- BURGAT, Florence, « À quoi la question qui sont les animaux engage-elle ? », dans : BIRNBAUM, Jean, (dir.), *Qui sont les animaux ?*, Paris, Folio Essais, 2010.
- CHONÉ, Aurélie, « Les études littéraires et animales font-elles bon ménage ? Une approche comparée France-Allemagne », dans : CHONÉ, Aurélie, IRIBARREN, Isabel, PELÉ, Marie, REPUSSARD, Catherine, SUEUR, Cédric, *Les études animales sont-elles bonnes à penser ? Repenser les sciences, reconfigurer les disciplines*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 129-150.
- CHONÉ, Aurélie, REPUSSARD, Catherine (dir.), *Des animaux et des hommes, Von Tieren und Menschen, Recherches germaniques*, vol. HS 10, 2015.
- CHONÉ, Aurélie, REPUSSARD, Catherine (dir.), *Le biais anthropomorphique à la lumière des études animales littéraires et culturelles, Recherches germaniques*, vol. 50, 2020.
- COPELAND, Marion W., « Literary Animal Studies in 2012. Where we are, where we are going », dans : *Anthrozoös*, vol. 25, 2012, p. 91-105.
- DARDENNE, Émilie, *Introduction aux études animales*, Paris, Presses universitaires de France, 2020.
- DAVIET-TAYLOR, Françoise, « De l'animalité et de l'humanité : perspectives philogéniques et philosophiques », dans : LE NAN, Frédérique, TRIVISANI-MOREAU, Isabelle (dir.), *Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié – Cahier XXXVI*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 41-54.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DEMELLO, Margo, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Columbia University Press, 2012.
- FERRARI, Arianna, PETRUS, Klaus (dir.), *Lexikon der Mensch / Tier-Beziehungen*, Bielefeld, transcript, 2015.
- GROSS, Aaron, VALLELY, Anne (dir.), *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies*, New York, Columbia University Press, 2012.
- HARAWAY, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2008.

A. Bibliographie

- HESS, David J., *Science studies: An advanced introduction*, New York, New York University Press, 1997.
- KALOF, Linda, FITZGERALD, Amy, *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, Oxford, Berg, 2007.
- KELLER, Helen, « Les « *Human-Animal Studies* » dans le champ universitaire allemand : développement, *statu quo* et perspectives », dans : *Allemagne d'aujourd'hui*, vol. 230, n° 4, 2019, p. 86-93.
- MARVIN, Garry, MCHUGH, Susan (dir.), *The Routledge Handbook of Human-Animal Studies*, Londres, Routledge, 2014.
- MCKAY, Robert, « What kind of Literary Animal Studies do we want, or need? », dans : *Modern Fiction Studies*, vol. 60, n° 3, 2014, p. 636-664.
- MICHALON, Jérôme, « Les *Animal Studies* peuvent-elles nous aider à penser l'émergence des épistémès réparatrices ? », dans : *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 11, n° 3, 2017, p. 321-349.
- PERLER, Dominik, WILD, Markus (dir.), *Der Geist der Tiere. Philosophische Texte zu einer aktuellen Diskussion*, Francfort, Suhrkamp, 2005.
- SPANNRING, Reingard, SCHACHINGER, Karin, KOMPATSCHER, Gabriela, BOUCABEILLE, Alejandro (dir.), *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*, Bielefeld, transcript, 2015.
- TAYLOR, Nik, *Humans, Animals, and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Lantern Books, 2013.
- WALDAU, Paul, *Animal Studies. An Introduction*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2013.
- WOLFE, Cary, « Animal Studies. Disciplinarity, and the (Post) Humanities », dans : WOLFE, Cary, *What Is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 99-126.

Ouvrages de philosophie et de psychanalyse

- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux*, Paris, Gallimard, 1999, Cours du 29 janvier 1975.

A. Bibliographie

- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990.
- FREUD, Sigmund, *Totem und Tabu*, Francfort, Fischer Verlag, 1986.
- FREUD, Sigmund, *Trauer und Melancholie*, dans : *Gesammelte Werke*, vol. 10, Francfort, Fischer, 1999.
- FREUD, Sigmund, VAN HAUTE, Philippe, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1905], Stuttgart, Reclam, 2010.
- HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, Paris, Imago, 1972.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., « Mensch und Tier », dans : *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944], Francfort, Fischer, 1969, p. 262-271.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., BETTELHEIM, Bruno, *et al.*, *Der autoritäre Charakter : Studien über Autorität und Vorurteil*, Amsterdam, de Munter, 1968.
- JUNG, Carl Gustav, *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zurich, Rascher, 1943.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- LATOUR, Bruno, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.
- LESTEL, Dominique, *L'animalité. Essai sur le statut de l'humain*, Paris, Éditions de L'Herne, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Presses Pocket, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [1872], Francfort, Insel Verlag, 2000.
- QUESSADA, Dominique, *L'inséparable : essai sur un monde sans Autre*, Paris, PUF, 2013.
- SERRES, Michel, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982.
- VIDAL, Michel, SIMONNEAUX, Laurence, « Conceptions de l'animal au regard de dialectique objet/sujet », dans : *Éducation et socialisation* [En ligne], vol. 36, 2014. URL : <http://journals.openedition.org/edso/1022>.
- VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », dans : *Le Portique*, vol. 23-24, 2009.
- WILD, Markus, *Anthropologische Differenz. Der Geist der Tiere in der frühen Neuzeit bei Montaigne, Descartes und Hume*, Berlin / New York, de Gruyter, 2006.

A. Bibliographie

Analyse de discours

BRANCA-ROSOFF, Sonia, « Corpus », dans : CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire de l'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 148-154.

CHARAUDEAU, Patrick, « Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique », dans : *Corpus*, vol. 8, 2009, p. 37-66.

CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire de l'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GUILHAUMOU, Jacques, « Le corpus en analyse de discours : perspective historique », dans : *Corpus*, vol. 1, 2002. URL : <https://journals.openedition.org/corpus/8#bibliography>.

KILANI, Mondher, *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Payot, 1994.

SARFATI, Georges-Elia (dir.), *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 11-21.

2.2. Dictionnaires, lexiques et manuels

AIGNER, Andreas, « Die Tiere der Psychologie », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 298-307.

BEKOFF, Marc, *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, 2^e édition, 2 vol., Santa Barbara, Greenwood Press, 2010.

BORGARDS, Roland, « Hund », dans : BUTZER Günter, JACOB Joachim (dir.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2008, p. 165-166.

BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016.

BORGARDS, Roland, « Tiere und Literatur », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 225-244.

BORGARDS, Roland, NEUMEYER, Harald, PETHES, Nicolas, WÜBBEN, Yvonne (dir.), *Literatur und Wissen : Ein interdisziplinäres Handbuch*, Weimar, Metzler, 2013, p. 32-36.

A. Bibliographie

- BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita, *Manuel de zoologie fantastique*, trad. Gonzalo Estrada et Yves Péneau, Paris, Julliard, 1965.
- BOUILLET, Marie-Nicolas, *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Paris, Hachette, 1878.
- BREUER, Ingo (dir.), *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2013.
- BRUNEL, Pierre, « Bestiaire mythique », dans : BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- BUTZER, Günter, JACOB, Joachim (dir.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2008.
- FRENZEL, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur : Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, A. Kröner, 1988.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye / Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.
- GLOCK, Hans-Johann, « Geist der Tiere », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 60-78.
- GRIMM, Herwig, CAMENZIND, Samuel, AIGNER, Andreas, « Tierethik », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 78-96.
- HERLOSSOHN, Karl (dir.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Altenburg / Leipzig, H. A. Pierer, 1846.
- KLING, Alexander, « Die Tiere der Politischen Theorie », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 97-110.
- KÖHRING, Esther, « Tiere und Theater, Performance, Tanz », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 245-261.
- KRÜGER, Gesine, « Geschichte der Jagd », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 111-121.
- KYNAST, Katja, « Geschichte der Haustiere », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 130-138.
- Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1985, 2^e édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Le Robert, 9 vol.

A. Bibliographie

- NIERADZIK, Lukasz, « Geschichte der Nutztiere », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 121-129.
- PRESTON, Percy, *Metzler Lexikon antiker Bildmotive*, trad. Stela Bogutovac et Kai Brodersen, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2017.
- PRINZ, Armin, « Kannibalismus », dans : *Handbuch Sterben und Tod*, Stuttgart, Metzler, 2020, p. 449-452.
- RÖSCH, Gertrud Maria, « Pferd », dans : BUTZER, Günter, JACOB, Joachim (dir.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2008, p. 274-275.
- ROSCHER, Mieke, « Geschichte des Tierschutzes », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 173-182.
- TOEPFER, Georg, *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*, 3 vol., Stuttgart, Metzler, 2011.
- WITTE, Bernd, BUCK, Theo, DAHNKE, Hans-Dietrich, et al. (dir.), *Goethe-Handbuch : Sonderausgabe*, Stuttgart, Metzler, 2004.
- XENOPHON, *Reitkunst*, trad. Klaus Widdra, Berlin, Akademie Verlag, 1965.
- ZANDT, Stephan, « Die Tiere der Mythologie », dans : BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 271-280.

2.3. Histoire culturelle de l'animal

- ACKERMANN-ARLT, Beate, *Das Pferd und seine epische Funktion im mittelhochdeutschen 'Prosa-Lancelot'*, Berlin, De Gruyter, 1990.
- ARMANDI, Pier Damiano, *Histoire militaire des éléphants, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'introduction des armes à feu, avec des observations critiques sur quelques-uns des plus célèbres faits d'arme de l'Antiquité*, Paris, Librairie d'Amyot, 1843.
- BARATAY, Éric, HARDOUIN-FUGIER, Elisabeth, *Zoos : histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, La Découverte, 1998.
- BARATAY, Eric, « Un théâtre des bêtes : les planches du Dictionnaire universel d'histoire naturelle de Charles d'Orbigny », *L'animal du XIX^e siècle*, journée d'études de Paris 7, 20 novembre 2007.
- BARATAY, Éric, *La société des animaux, de la Révolution à la Libération*, Paris, La Martinière, 2008.

A. Bibliographie

- BARATAY, Éric, « La promotion de l'animal sensible. Une révolution dans la Révolution », dans : *Revue historique*, vol. 1, n° 661, 2012, p. 131-153.
- BERCHTOLD, Jacques, GUICHET, Jean-Luc (dir.), « L'animal des Lumières », dans : *Dix-huitième siècle*, vol. 42, Paris, La Découverte, 2010.
- BORGARDS, Roland, « Der Affe als Mensch und der Europäer als Ureinwohner. Ethnozoographie um 1800 », dans : WELLBERY, David E., BORMANN, Alexander von (dir.), *Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2012.
- BORGARDS, Roland, « Tiere jagen », dans : *TIERethik*, vol. 5, n° 7, 2013, p. 7-11.
- BORGARDS, Roland, « Literarische Jagdgesellschaften um 1800 (Tieck, Matthiesson, Arnim, Kleist) », dans : OESTERLE, Günter, VALK, Thorsten (dir.), *Riskante Geselligkeit. Spielarten des Sozialen um 1800*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2015, p. 181-196.
- BORGARDS, Roland (dir.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2016.
- BUCHNER-FUHS, Jutta, *Kultur mit Tieren. Zur Formierung des bürgerlichen Tierversständnisses im 19. Jahrhundert*, Münster, Waxmann, 1996.
- BUCHNER-FUHS, Jutta, « Das Tier als Freund. Überlegungen zur Gefühlsgeschichte im 19. Jahrhundert », dans : MÜNCH, Paul (dir.), *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*, Paderborn/Munich, Schöningh, 1998, p. 275-294.
- CALLY, Jean William, *La Bête dans la littérature fantastique*, Thèse de doctorat, Université de La Réunion, 2007.
- DINZELBACHER, Peter, *Das fremde Mittelalter: Gottesurteil und Tierprozess*, Essen, Magnus Verlag, 2006.
- EITLER, Pascal, « 'Weil sie fühlen, was wir fühlen'. Menschen, Tiere und die Genealogie der Emotionen im 19. Jahrhundert », dans : *Historische Anthropologie* vol. 19, n° 2, 2011, p. 211-228.
- FARGUES, Cyril, « Les Éléphants de guerre », dans : *Histoire antique & médiévale*, vol. 51, 2010.
- GHIRON-BISTAGNE, Paulette, « Le cheval et la jeune fille ou la virginité chez les anciens Grecs », dans : *Pallas*, vol. 32, 1985, p. 105-121.
- GUICHET, Jean-Luc, *Rousseau. L'animal et l'homme. L'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières*, Paris, Cerf, 2006.

A. Bibliographie

- GUIRARD DE CAMPROGER, Diane, « *Chevaux de papier* » : *Représentations de la figure équine en littérature française, de l'entre-deux guerres à l'époque contemporaine*, Thèse de doctorat, Université de Caen, 2022.
- KALOF, Linda, RESL, Brigitte, BOEHRER, Bruce, SENIOR, Matthew, KETE, Kathleen, MALAMUD, Randy (dir.), *A Cultural History of Animals*, 6 vol., Oxford, Berg, 2007.
- KETE, Kathleen, *The Beast in the Boudoir. Petkeeping in Nineteenth-Century Paris*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- KRAJEWSKI, Markus, MAYE, Harun (dir.), *Die Hyäne. Lesarten eines politischen Tiers*, Zurich / Berlin, Diaphanes, 2010.
- KRÜGER, Gesine, STEINBRECHER, Aline, WISCHERMANN, Clemens (dir.), *Tiere und Geschichte. Konturen einer Animate History*, Stuttgart, Steiner, 2014.
- LEROY DU CARDONNOY, Éric, *Les chevaux : de l'imaginaire universel aux enjeux prospectifs pour les territoires*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2017.
- MONESTIER, Martin, *Les Animaux-soldats : Histoire militaire des animaux des origines à nos jours*, Paris, Le Cherche-midi, 1996.
- NEUMANN, Gerhard, « Der Blick des Anderen: Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur », dans : *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, vol. 40, 1996.
- PASTOUREAU, Michel, *Le loup : une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2018.
- ROSCHER, Mieke, *Ein Königreich für Tiere. Die Geschichte der britischen Tierrechtsbewegung*, Marburg, Tectum Verlag, 2009.
- SCHNEIDER, Pierre, *Les Éléphants de guerre dans l'Antiquité : IV^e-I^{er} siècles avant J.-C.*, Nantes, Lemme Edit, 2015.
- SCHMIDT, Dietmar, *Die Physiognomie der Tiere. Von der Poetik der Fauna zur Kenntnis des Menschen*, Paderborn, Fink, 2011.
- TRÉVISAN, Carine, « Chapitre IX : L'homme et l'animal (XIX^e-XX^e) : l'épreuve du semblable », dans : CHAPOUTHIER, Georges, et al., *La question animale : Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 151-165.
- TUAN, Yi-Fu, *Dominance and Affection. The Making of Pets*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1984.
- WAGNER, Marc-André, *Le cheval dans les croyances germaniques : paganisme, christianisme et traditions*, Paris, Honoré Champion, 1974.

2.4. Contexte historique, culturel et littéraire autour de 1800

« Moment 1800 » et *Sattelzeit*

DÉCULTOT, Elisabeth, FULDA, Daniel (dir.), *Sattelzeit. Historiographiegeschichtliche Revisionen*, Berlin, Oldenbourg Verlag, 2016.

ESCUDIER, Alexandre, « 'Temporalisation' et modernité politique : penser avec Koselleck », dans : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 64, n° 6, 2009, p. 1269-1301.

GAUCHET, Marcel, SWAIN, Gladys, *La pratique de l'esprit humain : l'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, 1980.

KOSELLECK, Reinhart, « Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft », dans : CONZE, Werner (dir.), *Theorie der Geschichtswissenschaft und Praxis des Geschichtsunterrichts*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1972.

KOSELLECK, Reinhart, « Einleitung », dans : BRUNNER, Otto, CONZE, Werner, KOSELLECK, Reinhart (dir.), *Geschichtliche Grundbegriffe*, vol. 1, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979, p. 13-27.

KOSELLECK, Reinhard, « Der Aufbruch in die Moderne oder das Ende des Pferdezeitalters », dans : TILLMANN, Berthold (dir.), *Historikerpreis der Stadt Münster. Die Preisträger und Laudatoren von 1981-2003*, Münster, 2005, p. 159-174.

RAULFF, Ulrich, « Das letzte Jahrhundert der Pferde: Historische Hippologie nach Koselleck », dans : LOCHER, Hubert, MARKANTONATOS, Adriana (dir.), *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie*, Berlin / Munich, Deutscher Kunstverlag, 2013, p. 96-109.

Anthropologie des Lumières et de l'*Aufklärung*

ADAM, Wolfgang, *Verspätete Ankunft. Montaignes Journal de voyage im 18. Jahrhundert. Rezeption eines frühneuzeitlichen Textes*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2012.

ARNAUD, Sabine, *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*, Paris, EHESS, 2014.

BERMAN, Russel A., *Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1998.

BITTERLI, Urs, « Der Eingeborene im Weltbild der Aufklärungszeit », dans : *Archiv für Kulturgeschichte*, vol. 53, 1971, p. 249-263.

A. Bibliographie

- BUCHENAU, Stefanie, DÉCULTOT, Elisabeth, *Esthetiques de l'Aufklärung, Revue germanique internationale*, vol. 4, 2006.
- CNOCKAERT, Véronique, « L'empire de l'ensauvagement », dans : *Romantisme*, vol. 145, 2009.
- CROITORU, Joseph, *Die Deutschen und der Orient : Faszination, Verachtung und die Widersprüche der Aufklärung*, Munich, Hanser, 2018.
- DAHNIKE, Hans-Dieterich, LEISTNER, Bernd, *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1989.
- DARNTON, Robert, *Pour les Lumières : défense, illustration, méthode*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.
- DARRAS, Gilles, *Le corps suspect. L'âme complice. L'anthropologie littéraire dans l'œuvre de jeunesse de Friedrich Schiller (1779-1789)*, Thèse de doctorat de l'Université Paris IV - Sorbonne, 2001.
- DÉCULTOT, Elisabeth, LAUER, Gerhard (dir.), *Kunst und Empfindung*, Heidelberg, Winter, 2012.
- DHARAMPAL-FRICK, Gita, « Entre orientalisme des Lumières et idéalisme révolutionnaire : Georg Forster et Matthias Sprengel face au colonialisme (1781-1802) », dans : *Revue germanique internationale*, vol. 7, 2008, p. 9-20.
- GAMPER, Michael, « Kannibalen, Barbaren und höllische Furien. Die Menschenmasse als das Andere der Zivilisation in der deutschen Rezeption der Französischen Revolution », dans : *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 12, n° 3, 2002, p. 564-580.
- GAMPER, Michael, « Kollektives 'Leben' um 1800. Soziale (De-)Figuration bei Herder, Burke und Hardenberg », dans : BERGENGRUEN, Maximilian, LEHMANN, Johannes, THÜRING, Hubert (dir.), *Sexualität – Recht – Leben. Die Entstehung eines Dispositivs um 1800*, Munich, Fink, 2005, p. 66-88.
- GIACOMONI, Paola, « Wilhelm von Humboldt et l'anthropologie comparée », dans : *Revue germanique internationale*, vol. 10, 2009, p. 45-56.
- HEINTZE, Dieter, « Mit Georg Forster in der Sudsee », dans : PAULMANN, Johannes, LEESE, Daniel, SÖLDENWAGNER, Philippa (dir.), *Ritual – Macht – Natur. Europäisch-ozeanische Beziehungswelten in der Neuzeit*, Brême, Überseemuseum, 2005.
- HEINZ, Jutta, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*, Berlin et New York, de Gruyter, 1996.

A. Bibliographie

- HONOLD, Alexander, *Das Fremde verstehen – das Verstehen verfremden : Ethnographie als Herausforderung für Literatur- und Kulturwissenschaft*, *Trans* [En ligne], vol. 1, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1997. Consulté le 3 mars 2022. URL : <https://www.inst.at/trans/1Nr/honold.htm>.
- LOISKANDL, Helmut, *Edle Wilde, Heiden und Barbaren. Fremdheit als Bewertungskriterium zwischen Kulturen*, Vienne, St Gabriel-Verlag, 1966.
- PUSEY, William, *Louis-Sébastien Mercier in Germany. His Vogue and Influence in the Eighteenth Century*, New York, Columbia University Press, 1966.
- SCHABERT, Ina, « Amazonen der Feder und verschleierte Ladies : Schreibende Frauen im England der Aufklärung und der nachaufklärerischen Zeit », dans : SCHABERT, Ina, *Die Gleichheit der Geschlechter*, Berlin / Heidelberg, Metzler, 2021, p. 81-98.
- STROEV, Alexandre, « Les Amazones des Lumières », dans : *Dix-huitième Siècle*, vol. 36, 2004.
- VAN HOORN, Tanja, « Das anthropologische Feld der Aufklärung. Ein heuristisches Modell und ein exemplarischer Situierungsversuch (Georg Forster) », dans : GARBER, Jörn, VAN HOORN, Tanja (dir.), *Natur – Mensch – Kultur. Georg Forster im Wissenschaftsfeld seiner Zeit*, Hanovre, Wehrhahn, 2006, p. 125-141.
- VINSON, David, « L'orient rêvé et l'orient réel au XIX^e siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français », dans : *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 1, n° 104, 2004, p. 71-91.
- ZANTOP, Suzanne, *Colonial Fantasies ; Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany 1770-1780*, Durham / Londres, Duke University Press, 1997.

Révolution française et époque napoléonienne

- BAXMANN, Inge, *Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*, Weinheim / Bâle, Beltz, 1989, p. 111-120.
- BIARD, Michel, DUPUY, Pascal, *La Révolution française. Dynamiques, influences, débats. 1787-1804*, Paris, Armand Colin, 2004.
- BLANC, Olivier, *Olympe de Gouges*, Paris, Syros, 1981.
- BLANCKAERT, Claude, « 'Produire l'être singe'. Langage du corps et harmonies spirituelles », dans : *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 377, 2014, p. 9-35.
- BLÉD, Jean-Paul, *La reine Louise de Prusse : une femme contre Napoléon*, Paris, Fayard, 2008.

A. Bibliographie

- COHEN, Déborah, « Vivre comme des chiens ? La vie animale comme modèle et anti-modèle, après l'an II », dans : *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 377, n° 3, 2014, p. 59-79.
- DEMANDT, Philipp, *Luisekult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen*, Cologne, Böhlau, 2003.
- FÖRSTER, Birte, *Der Königin Luise-Mythos. Mediengeschichte des 'Idealbilds deutscher Weiblichkeit'*, Göttingen, V&R unipress, 2011.
- GAMPER, Michael, « Kannibalen, Barbaren und höllische Furien. Die Menschenmasse als das Andere der Zivilisation in der deutschen Rezeption der Französischen Revolution », dans : *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 3, 2002, p. 564-580.
- GAMPER, Michael, *Masse lesen, Masse schreiben*, Munich, Wilhelm Fink, 2007.
- GODINEAU, Dominique, « De la guerrière à la citoyenne. Porter les armes pendant l'Ancien Régime et la Révolution française », dans : *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], vol. 20, 2004. Mis en ligne le 23 août 2013, consulté le 24 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clio/1418>.
- GRACZYK, Annette, « Frauenrecht und Politik: weibliches Engagement in der Französischen Revolution, 1789-1795 », dans : *Das Achtzehnte Jahrhundert, Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts*, vol. 2, n° 13, 1989, p. 111-125.
- GRIMALDI, Michel, « L'exportation du code civil », dans : *Pouvoirs*, vol. 107, n° 4, 2003, p. 80-96.
- GRUNWALD, Constantin de, *Stein, l'ennemi de Napoléon*, Paris, Grasset, 1936.
- HAGEMANN, Karen, « Heldenmutter, Kriegerbräute und Amazonen. Entwürfe patriotischer Weiblichkeit zur Zeit der Freiheitskriege », dans : FREVERT, Ute (dir.), *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1997, p. 174-200.
- HAGEMANN, Karen, *'Männlicher Muth und Teutsche Ehre'. Nation, Krieg und Geschlecht in der Zeit der antinapoleonischen Kriege Preußens*, Paderborn, Schöningh, 2002.
- KLING, Alexander, *Unter Wölfen. Geschichten der Zivilisation und der Souveränität vom 30-jährigen Krieg bis zur Französischen Revolution*, Fribourg, Rombach, 2019.
- KURZ, Gerhard, *Le grand spectacle. L'Allemagne et la Révolution française*, Bonn, Inter Nationes, 1989.
- MIGNET, François-Auguste, *Histoire de la Révolution française, depuis 1789 jusqu'en 1814*, Paris, Didot, 1824.
- MOSSÉ, Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989.

A. Bibliographie

- PETERSEN, Susanne, *Marktweiber und Amazonen. Frauen in der Französischen Revolution*, Cologne, Pahl-Rugenstein, 1987.
- POIRSON, Martial (dir.), *Amazones de la Révolution. Des femmes dans la tourmente de 1789*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2016.
- REINER, Matthias, *Königin Luise. Bilder und Briefe*, Berlin, Insel Verlag, 2016.
- SCHINDLER, Norbert, *Wilderer im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Kapitel alpiner Sozialgeschichte*, Munich, Beck, 2001.
- SERNA, Pierre, « Droits d'humanité, droits d'animalité à la fin du 18^e siècle, ou la matrice du 'racisme social' en controverse », dans : *Dix-huitième siècle*, vol. 42, n° 1, 2010, p. 247-263.
- SERNA, Pierre, *Comme des bêtes. Histoire politique de l'animal en Révolution (1750-1840)*, Paris, Fayard, 2017.
- VILLIERS, Marc, *Histoire des clubs de femmes et des Légions d'Amazones : 1793-1848-1871*, Paris, Plon-Nourrit, 1910.
- WIENFORT, Monika, « Selbstverständnis und Selbststilisierung des deutschen Adels um 1800 », dans : BLAMBERGER, Günter, BREUER, Ingo, DE BRUYN, Wolfgang, MÜLLER-SALGET, Klaus, *Kleist-Jahrbuch 2012*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2012, p. 60-76.

L'histoire naturelle et les sciences

- BÉDEL, Charles, *La curiosité scientifique au XVIII^e siècle : cabinets et observations*, Paris, Hermann, 1986.
- COHEN, Claudine, BLANCKAERT, Claude, CORSI, Pietro, *et al.*, *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2019.
- GONOD, Mathieu, « Le vivant, l'organisme et la morphologie : repenser la forme au début du XIX^e siècle. L'exemple de Goethe », dans : *Epistémocritique* [En ligne], vol. 13, 2014. Mis en ligne le 27 avril 2014, consulté le 27 juillet 2021. URL : <https://epistemocritique.org/le-vivant-lorganisme-et-la-morphologie-repenser-la-forme-au-debut-du-xixe-siecle-lexemple-de-goethe/>.
- JEANNEROD, Aude, « Analogies entre homme et animal au XIX^e siècle : humanité, animalité, bestialité », journée d'étude « Enjeux de l'analogie dans les discours écologiques » organisée par l'équipe « Humanisme », le 14 mai 2019 à l'Université catholique de Lyon [enregistrement : <https://soundcloud.com/ucly/aude-jeannerod-analogies>, consulté le 15 juillet 2021].

A. Bibliographie

- KEMPF, Jens Oliver, *Die Königliche Tierarzneischule in Berlin von Carl Gotthard Langhans. Eine baugeschichtliche Gebäudemonographie*, Berlin, Mann, 2008.
- KOERNER, Lisbet, *Linnaeus : nature and nation*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- LEPENIES, Wolf, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18 und 19. Jahrhunderts*, Munich / Vienne, Hanser, 1976.
- PERCHERON, Bénédicte, « Le corps dégénéré : des textes scientifiques à la littérature française du XIX^e siècle », dans : *Arts et Savoirs*, vol. 7, 2016.

Le cannibalisme

- ANDAY, Peggy Reeves, *Divine Hunger : Cannibalism as a Cultural System*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- BISCHOFF, Eva, *Kannibale werden. Eine postkoloniale Geschichte deutscher Männlichkeit um 1900*, Bielefeld, transcript, 2011.
- BUCHER, Bernadette, « Die Phantasien der Eroberer. Zur graphischen Repräsentation des Kannibalismus in de Brys America », dans : *Mythen der Neuen Welt*, Berlin, Frölich & Kaufmann, 1982, p. 75-91.
- DULUCQ, Sophie, « L'imaginaire du cannibalisme », dans : *Se nourrir. Pratiques et stratégies alimentaires*, Rennes, Éditions du CTHS, 2013.
- DUPUY, Pascal, DICKINSON, Harry, *Le Temps des cannibales : la révolution française vue des îles britanniques*, Paris, Vendémiaire, 2019.
- FULDA, Daniel, PAPE, Walter (dir.), *Das andere Essen: Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Fribourg, Rombach, 2001.
- GREEN, André, « Cannibalisme : réalité ou fantasme agi ? », dans : *Nouvelle Revue de psychanalyse*, vol. 6, 1972, p. 27-52.
- HALM-TISSERANT, Monique, « Le sparagmos, un rite de magie fécondante », dans : *Kernos* [En ligne], vol. 17, 2004. Mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/1405>.
- LALIBERTÉ, Bianca, « Deux scènes de cannibalisme dans la peinture de Francisco de Goya y Lucientes: essai pictural sur la nature humaine », Mémoire de Master en histoire de l'art, Université de Montréal, 2017.
- LE BIVIC, Maëlle, « L'anthropophagie », dans : *Barbarologie* [En ligne]. Consulté le 27 avril 2019. URL : <https://barbarologie.hypotheses.org>.

A. Bibliographie

- LOHMANN, Dieter, « Kannibalismus - 'Dinner for One' unter Artgenossen », dans : *Im Fokus: Strategien der Evolution*, Berlin / Heidelberg, Springer Spektrum, 2013, p. 11-26.
- MOSER, Christian, *Kannibalische Katharsis : Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*, Bielefeld, Aisthesis, 2005.
- OHLY, Friedrich, « Die Zerreißung als Strafe für Liebesverrat in der Antike und im Alten Testament », dans : *Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, vol. 2, Berlin et New York, de Gruyter, 1986, p. 554-624.
- PETER-RCHER, Heidi, *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochtöpfe der Kannibalen*, Munich, Beck, 1998.
- SCHMITT-MAASS, Christophe, *Kritischer Kannibalismus: Eine Genealogie der Literaturkritik seit der Frühaufklärung*, Bielefeld, transcript Verlag, 2018.
- SCHWEITZER, Zo, *La Scène cannibale. Pratiques et théories de la transgression au théâtre (XVI^e-XXI^e siècle)*, Paris, Garnier, 2021.
- STAMATIADOU, Isavella, « L'anthropophagie dans la littérature néo-hellénique », dans : *Cahiers balkaniques* [En ligne], Hors-série, 2016. Mis en ligne le 14 mars 2017, consulté le 12 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ceb/6741>.
- THOMSEN, Christian W., *Menschenfresser in Mythen, Kunst und fernen Ländern*, Erfstadt, Area, 2006.
- WENDT, Astrid, *Kannibalismus in Brasilien : eine Analyse europäischer Reiseberichte und Amerika-Darstellungen für die Zeit zwischen 1500 und 1654*, Francfort / New York, Peter Lang, 1989.
- WINDISCH, Martin, « Inszenierte Anthropophagie auf der Bühne der Shakespeare-Zeit », dans : KECK, Annette, KORDING, Inka, PROCHASKA, Anja (dir.), *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaft*, Tübingen, Narr, 1999.

La chasse

- BRANDER, Michael, *Die Jagd von der Urzeit bis heute*, Munich, BLV Buchverlag, 1972.
- DIETLEIN, Johannes, FROESE, Judith (dir.), *Jagdliches Eigentum*, Heidelberg, Springer, 2017.
- GUILLAUME, Isabelle, *Imaginaires de la chasse de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- KLING, Alexander, « Zoomorphic Visions. Die Jagd als Praktik und Narrativ der Herrschafts(de)legitimation im Kontext der Französischen Revolution », dans : DOLL,

A. Bibliographie

- Martin, GRIEM, Julika, KOHNS, Oliver (dir.), *Politische Tiere. Zoologische Imaginationen des Kollektiven*, Munich, Fink, 2015, p. 63-90.
- KRETHLOW, Carl Alexander, (dir.), *Hoffjagd – Weidwerk – Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 2015.
- LILLGE, Claudia, « Jagdhunde im Porträt : Ein medienkomparatistischer Streifzug », dans : GLASENAPP, Jörn (dir.), *Porträtkulturen*, Paderborn, Fink, 2019, p. 201-220.
- LILLGE, Claudia, « Über Jäger und Jagdhunde : Literarische und bildkünstlerische Verhandlungen einer Mensch-Tier-Begegnung », dans : BÖHM, Alexandra, ULLRICH, Jessica, *Animal Encounters*, Stuttgart, Metzler, 2019, p. 305-321.
- LINDNER, Kurt, *Bibliographie der deutschen und der niederländischen Jagdliteratur : Von 1480 bis 1850*, Berlin / Boston, de Gruyter, 2015.
- MCCARTHY, John A., « Jagdmotive in der Literatur der Goethezeit. Zur Literarisierung der Jagd zwischen 1775 und 1832 », dans : MOSER, Dietz-Rüdiger, SAMMER, Marianne (dir.), *Literatur in Bayern*, vol. 59, Munich, Allitera, p. 42-52.
- PROVINI, Sandra, « La chasse amoureuse : métaphores de la biche et du cerf dans la poésie d'amour de l'Antiquité à la Renaissance », dans : BONNIER, Xavier (dir.), *Le Parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, Paris, Classiques Garnier, p. 227-242.
- RÖSENER, Werner, *Die Geschichte der Jagd : Kultur, Gesellschaft und Jagdwesen im Wandel der Zeit*, Düsseldorf / Zurich, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.
- SCHWAPPACH, Adam, *Handbuch der Forst- und Jagdgeschichte Deutschlands*, vol. 2, Berlin, Springer, 1886.

Littérature et arts de la scène autour de 1800

- ANGST, Joachim, HACKERT, Fritz, *Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 1991.
- BELLOT, Eva, « Marianne sur les planches : les héroïnes anonymes du théâtre de la Révolution française (1793-1798) », dans : *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 367, 2012, p. 69-92.
- BOVENSCHEN, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979.
- BRONFEN, Elisabeth, « Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne », dans : BERGER, Renate, STEPHAN,

A. Bibliographie

- Inge, (dir.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Cologne et Vienne, Böhlau, 1987, p. 87-115.
- BÜHLER, Jill, *Vor dem Lustmord. Sexualisierte Gewalt in Literatur und Forensik um 1800*, Wiesbaden, Metzler, 2018.
- DÖNIKE, Martin, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*, Berlin, de Gruyter, 2005.
- EMIG, Günther, « Franz von Holbeins Amazonendrama *Mirina* (1806). Ein nach-drücklicher Fingerzeig », dans : Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn (dir.), *Heilbronner Kleist-Blätter*, vol. 15, 2003, p. 58-95.
- FRIESS, Ursula, *Buhlerin und Zauberin. Eine Untersuchung zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Munich, Fink Verlag, 1970.
- GALLAS, Helga, *Transgression of the Feminine : Tragedy, Enlightenment and the Figure of Woman in Classical German Drama*, Heidelberg, Winter, 1996.
- GRACZYK, Annette, « La femme virile – la femme-héros dans le théâtre de la Terreur », dans : *Man and Nature / L'homme et la nature*, vol. 11, 1992, p. 25-34.
- GRACZYK, Annette, « Die Masse als elementare Naturgewalt. Literarische Texte », dans : GRACZYK, Annette (dir.), *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*, Berlin, Akademie-Verlag, 1996, p. 19-30.
- GUTJAHR, Ortrud, « Iphigenie – Penthesilea – Medea. Zur Klassizität weiblicher Mythen bei Goethe, Kleist und Grillparzer », dans : HENN, Marianne, HUFEISEN, Britta Hufeisen (dir.), *Frauen MitSprechen MitSchreiben. Beitrag zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*, Stuttgart, Heinz, 1997.
- HILGER, Stephanie M., « Sara's Pain: The French Revolution in Therese Huber's 'Die Familie Seldorf' (1795-1796) », dans : ENGELSTEIN, Stefani, NIEKERK, Carl (dir.), *Contemplating Violence : Critical Studies in Modern German Culture*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 35-48.
- HODAK, Caroline, « Créer du sensationnel. Spirales des effets et réalisme au sein du théâtre équestre vers 1800 », dans : *Terrain. Anthropologie et sciences humaines*, vol. 46, 2006, p. 49-67.
- JAHRAUS, Oliver, « Held(inn)en der deutschen Klassik. Anthropologie und Ästhetik », dans : SELBMANN, Rolf (dir.), *Deutsche Klassik. Epochen – Autoren – Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, p. 208-230.
- KLEMM, Martina, « Kotzebue und die Kolonien. Konfigurationen des Fremden und Exotischen in der deutschen Unterhaltungsdramatik um 1800 am Beispiel von August von Kotzebue », Thèse de doctorat, Université de Bâle, 2014.

A. Bibliographie

- KOLLMANN, Anett, *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*, Heidelberg, Winter, 2004.
- KOSCHORKE, Albrecht, « Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution », dans : HINDERER, Walter (dir.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2006, p. 243-259.
- MARCHENOIR, Sylvie, « Un Archétype de l'amazone dans le théâtre classique allemand : Jeanne d'Arc dans *La Pucelle d'Orléans* de Schiller », dans : LEDUC, Guyonne, (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, p. 213-225.
- MAS, Marion, « L'animal et la bête : frontières de l'humanité sociale chez Balzac et Hugo entre 1820 et 1830 », dans : *L'animal et la bête : frontières de l'humanité sociale chez Balzac et Hugo entre 1820 et 1830*, Université Paris 7-Denis Diderot, 2007, p. 125-135.
- MIDDELHOFF, Frederike, *Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres (1789-1922)*, Stuttgart, Metzler, 2020.
- PUTNAM, Walter, « Captive audiences: A concert for the elephants in the Jardin des Plantes », dans : *The Drama Review*, vol. 51, n° 1, 2007, p. 154-160.
- RIEDEL, Wolfgang, « Anthropologie et littérature à l'époque moderne. Le paradigme Schiller », dans : *Revue germanique internationale*, vol. 22, 2004, p. 195-209.
- SCHRAMKE, Jürgen, « Kulturpatriotismus im klassischen Weimar », dans : BANSE, Gerhard, PARODI, Oliver, SCHAFFER, Axel (dir.), *Interdependenzen zwischen kulturellem Wandel und nachhaltiger Entwicklung*, Karlsruhe, Forschungszentrum Karlsruhe, 2009, p. 127-136.
- SCHROTT, Margarethe, « Die Pferdekomoödie im Alt-Wiener Volkstheater », dans : *Maske und Kothurn*, vol. 13, 1967, p. 114-140.
- STEPHAN, Inge, « 'Da werden Weiber zu Hyänen ...' : Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist », dans : *Feministische Literaturwissenschaft*, vol. 11, Argument, 1984, p. 23-42.
- VAN MARWYCK, Mareen, *Gewalt und Anmut : weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld, transcript Verlag, 2015.
- VOGEL, Juliane, *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der ›großen Szene‹ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Fribourg, Rombach, 2002.
- XIE, Zhiwei, *Kommt ein Wilderer dem Förster ins Gehege... : zum Wilderer-Motiv in der deutschen Literatur*, Bielefeld, Aisthesis-Verlag, 1995.

A. Bibliographie

2.5. Les mythes : sources et réception

ANDURAND, Anthony, *Le mythe grec allemand: histoire d'une affinité élective*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.

BERTRAND, Alain, *L'archémythe des Amazones*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

BLOK, Josine H., *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, E.J. Brill, 1995.

BOCCACE, *De mulieribus claris*, trad. Guillaume Rouville, Lyon, Rouville, 1551.

DANIÉLOU, Alain, *Shiva et Dionysos : La religion de la Nature et de l'Eros – De la préhistoire à l'avenir*, Paris, Fayard, 1979.

DETIENNE, Marcel, « Entre bêtes et dieux », dans : *Nouvelle revue de psychanalyse*, vol. 6, 1972, p. 231-246.

DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, trad. A. F. Miot, Paris, Didot, 1834.

GRAVES, Robert, *Les Mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967.

HALM-TISSERANT, Monique, *Cannibalisme et immortalité, L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

HALM-TISSERANT, Monique, « Festin cannibale. La mère égorgée », dans : *Kentron*, vol. 10, n° 1, 1994, p. 59-70.

HÉRODOTE, *Histoire*, trad. Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

HESS, Katrin, *Kindsmord und Wahnsinn : Mordende Eltern in der antiken Überlieferung*, Sarrebruck, VDM Verlag Müller, 2008.

HOMÈRE, *L'Iliade*, trad. Mario Meunier, Paris, Union Latine d'Éditions, 1943.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. Méderic Dufour et Jeanne Raison, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

KULLMANN, Wolfgang, *Die Quellen der Ilias (troischer Sagenkreis)*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1998.

LEDUC, Guyonne, (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008.

Le Roman d'Énéas, éd. bilingue et trad. du manuscrit A, par Wilfrid Besnardeau et Francine Mora-Lebrun, Paris, Champion, 2018.

A. Bibliographie

- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Mythes de l'eros baroque*, Paris, PUF, 1981.
- MAYOR, Adrienne, *The Amazons : Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- MOSER, Christian, « Amazonen », dans : MOOG-GRÜNEWALD, Maria (dir.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Der Neue Pauly Supplemente*, vol. 5, Stuttgart, Metzler, 2008, p. 62-67.
- MULOT, Renée, « Un duel équestre opposant 'Achille et Penthésilée' : deux amphores attiques au musée des Beaux-Arts de Boulogne-sur-Mer », dans : *Revue du Nord*, vol. 53, n° 211, 1971, p. 621-629.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, Paris, GF Flammarion, 1966.
- POLAIN, Eugène, *Il était une fois : Contes populaires entendus en français à Liège et publiés avec notes et index*, Liège / Paris, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1942.
- QUINTUS DE SMYRNE, *Posthomerica*, trad. E.A. Berthault, Paris, Hachette, 1884.
- REINACH, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- ROBERT, Jörg, « Grenzen der Menschheit. Menschenwissen und Mythologie im Zeitalter der Aufklärung (Voltaire, Linné, Goethe) », dans : ACHILLES, Jochen, BORGARDS, Roland, BURRICHTER, Brigitte (dir.), *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 105-129.
- ROLING, Bernd, *Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*, Leiden / Boston, Brill, 2010.
- SALMONSON, Jessica Amanda, *The Encyclopedia of Amazons. Women Warriors from Antiquity to the Modern Era*, New York, Paragon, 1991.
- SAMUEL, Pierre, *Amazones, Guerrières et Gaillardes*, Bruxelles / Grenoble, Éd. Complexe et Presses / Univ. de Grenoble, 1975.
- SAMUEL, Pierre, « Les amazones: mythes, réalités, images », dans : *Les cahiers du GRIF*, 1976, vol. 14, n° 1, p. 10-17.
- SANTINI, Daria, « The German Reception of the Amazon Myths from Hederich to Bachofen », dans : *Women and Death*, vol. 2, 2009, p. 15-27.
- SCHUBERT, Charlotte, WEISS, Alexander (dir.), *Amazonen zwischen Griechen und Skythen. Gegenbilder in Mythos und Geschichte*, Berlin, De Gruyter, 2013.

A. Bibliographie

STRABON, *Géographie*, trad. François Lasserre, Paris, CUF, 1975.

TESTART, Alain, « Les Amazones, entre mythe et réalité », dans : *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 2002, vol. 163, p. 185-194.

TICHT, Michel, « Le Nom des Amazones : étymologie, éponymie et mythologie », dans : *Revue de philologie*, vol. 65, n° 1, Paris, 1991, p. 229-242.

UKERT, Friedrich August, *Die Amazonen*, Munich, Weiß, 1847.

VANESSE, Sylvain, « Essai sur la transmission et l'évolution d'un motif iconographique antique : la Centauresse », dans : MORARD, Thomas (dir.), *Art&Fact*, vol. 33, Université de Liège, 2015, p. 101-114.

2.6. Littérature secondaire sur Kleist

AYRAULT, Roger, *Heinrich von Kleist*, Paris, Editions Montaigne, 1966.

BLAMBERGER, Günter, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Francfort, Fischer, 2011.

BORELBACH, Doris Claudia, *Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 1998.

BORGARDS, Roland, « Geheul und Gebrüll. Ästhetische Tiere in Kleists 'Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft' und 'Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik' », dans : PETHES, Nicolas (dir.), *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Göttingen, Wallstein, 2001, p. 307-324.

BORGARDS, Roland, « Off Cage. Kleists Herrmannsbärin », dans : ALLERKAMP, Andrea, PREUSS, Matthias, SCHÖNBECK, Sebastian (dir.), *Unarten: Kleist und das Gesetz der Gattung*, Bielefeld, transcript Verlag, 2019, p. 355-370.

BROWN, Hilda Meldrum, *Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

CLOT, Cécile-Eugénie, *Kleist épistolier : le geste, l'objet, l'écriture*, Berne / Berlin / Bruxelles, Peter Lang, 2008.

COLIN, Nicole. « Eine histoire croisée ? Kleist auf französischen Bühnen », dans : *Études Germaniques*, vol. 265, n° 1, 2012, p. 199-217.

DEISSNER David Markus, *Moral und Motivation im Werk Heinrich von Kleists*, Tübingen, Niemeyer, 2009.

EYBL, Franz M., *Kleist-Lektüren*, Vienne, WUV, 2007.

A. Bibliographie

- FRICKEL, Daniela Anna, « 'Eine Heldenseele in einem Weiberkörper' – Verhandlung von Identität in Briefen und Szenen. Die Geschwister Heinrich und Ulrike von Kleist », Heilbronn, Kleist-Archiv Sembdner, 2003.
- GRATHOFF, Dirk, « Materialistische Kleist-Interpretation. Ihre Vorgeschichte und ihre Entwicklung bis 1945. (Mit einem bibliographischen Anhang zur materialistischen Kleist-Rezeption seit 1945) », dans : KANZOG, Klaus (dir.), *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists*, Berlin, Schmidt, 1979, p. 117-192.
- GRATHOFF, Dirk, « Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte », dans : ZIMMERMANN, Harro (dir.), *Schreckensmythen-Hoffnungsbilder : Die Französische Revolution in der deutschen Literatur*, Francfort, Athenäum, p. 81-105.
- GREINER, Bernhard, *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen / Bâle, Francke, 2000.
- GREINER, Bernhard, « 'Ich zerriss ihn.' Kleists Re-Flexion der antiken Tragödie. ('Die Bakchen' – 'Penthesilea') », dans : *Beiträge zur Kleist-Forschung*, vol. 17, 2003, p. 13-28.
- HOWE, Steven, *Heinrich von Kleist and Jean-Jacques Rousseau. Violence, Identity, Nation*, Rochester / New York, Camden House, 2012.
- JENN, Camille : « Heinrich von Kleist et la France. Réflexions autour de contradictions », dans : *Études Germaniques*, vol. 265, n° 1, 2012, p. 69-82.
- KASSNER, Jonathan, « Der Tod als solcher. Kreatürliche Konfusionen in Kleists 'Das Bettelweib von Locarno' », dans : *Tierstudien*, vol. 5, 2014, p. 151-162.
- KLOTZ, Volker, *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde : von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Bielefeld, Aisthesis, 1996.
- LUKÁCS, Georg, « Die Tragödie Heinrich von Kleists », dans : *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, vol. 7, Neuwied / Berlin, Luchterhand, 1964, p. 201-231.
- MEIER, Albert, « 'Du mußt so matt nicht reden'. Transgressionen der Sprache bei Heinrich von Kleist », dans : *Études Germaniques*, vol. 1, 2012, p. 189-197.
- MOSER, Christian, « Angewandte Kontingenz. Fallgeschichten bei Kleist und Montaigne », dans : BLAMBERGER, Günter, DOERING, Sabine, MÜLLER-SALGET, Klaus (dir.), *Kleist-Jahrbuch 2000*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2000, p. 3-32.
- PAHL, Kathrin, « Trommelschläger. Kleists camp und Shakespeares puns », dans : ALLERKAMP, Andrea, BLAMBERGER, Günter, BREUER, Ingo, GRIBNITZ, Barbara, LUND, Hannah Lotte, ROUSSEL, Martin (dir.), *Kleist-Jahrbuch 2017*, Stuttgart, Metzler, 2017, p. 135-149.

A. Bibliographie

- PFEIFFER, Joachim, « Mythos und Mythoskritik bei Heinrich von Kleist », dans : BLAMBERGER, Günter, DOERING, Sabine, MÜLLER-SALGET, Klaus (dir.), *Kleist-Jahrbuch 2000*, Stuttgart, Metzler, 2000, p. 236-241.
- SAMUEL, Richard, BROWN, Hilda M., *Kleist's Lost Year and the Quest for Robert Guiskard*, Warwickshire, Leamington Spa, 1981.
- SAMUEL, Richard, *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805-1809*, Francfort, Kleistgedenkstätte, 1995.
- SCHMIDT, Dietmar, « Die Adresse des Bären. Kleists Marionettentheater und die Anekdoten der Tierseelenkunde », dans : ALLERKAMP, Andrea, PREUSS, Matthias, SCHÖNBECK, Sebastian (dir.), *Unarten: Kleist und das Gesetz der Gattung*, Bielefeld, transcript Verlag, 2019, p. 329-354.
- SCHÖNBECK, Sebastian, « Tolle Hunde. Kleists Poetologie und der Tollwutdiskurs », dans : ALLERKAMP, Andrea, PREUSS, Matthias, SCHÖNBECK, Sebastian (dir.), *Unarten: Kleist und das Gesetz der Gattung*, Bielefeld, transcript Verlag, 2019, p. 371-390.
- SEMBDNER, Helmut, « Kleists Kriegslyrik in unbekanntem Fassungen », dans : SEMBDNER, Helmut, *In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung*, vol. 3, Munich / Vienne, Hanser, 1994, p. 88-98.
- STEPHENS, Anthony, « 'Menschen | mit Tieren die Natur gewechselt'. Zur Funktionsweise der Tierbilder bei Heinrich von Kleist », *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, vol. 36, 1992, p. 115-142.
- STOLTZENBERG, Peter, « Kleist-Rezeption auf deutschsprachigen Bühnen », dans : HALLER-NEVERMANN, Marie, REHWINKEL, Dieter (dir.), *Kleist – ein moderner Aufklärer ?*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2005, p. 161-176.
- STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid, *Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrich von Kleists*, Marburg, Lahn, 1951.
- TEUPERT, Jonas, « Dressieren, Führen, Erziehen. Zur Kritik von Gewaltverhältnissen in zwei Fabeln von Kleist », dans : ALLERKAMP, Andrea, PREUSS, Matthias, SCHÖNBECK, Sebastian (dir.), *Unarten: Kleist und das Gesetz der Gattung*, Bielefeld, transcript Verlag, 2019, p. 391-410.
- VINKEN, Barbara, *Bestien. Kleist und die Deutschen*, Berlin, Merve Verlag, 2011.
- WOLFF, Hans M., *Heinrich von Kleist als politischer Dichter*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1947.

A. Bibliographie

2.7. Littérature secondaire sur *Penthesilée*

- ANGRESS, Ruth, « Kleist's Nation of Amazons », dans : COCALIS, Susan L., GOODMAN, Kay (dir.), *Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature*, Stuttgart, Heinz, 1982, p. 99-134.
- BARTELMUS, Martin, « Kleists Teichoskopie auf die Moderne. Über Kollektive, Meuten, Subjekte und das Tier-Werden im Trauerspiel Penthesilea », dans : *Journal of Literary Theory*, vol. 9, n° 2, p. 161-185.
- BRANDSTETTER, Gabrielle, « 'Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet'. Darstellung von Katharsis in Kleists Penthesilea », dans : MEHIGAN, Tim (dir.), *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester / New York, Camden House, 2000.
- BRANDSTETTER, Gabriele, « Penthesilea : 'das Wort des Greuelrätsels' ; die Überschreitung der Tragödie », dans : HINDERER, Walter (dir.), *Kleists Dramen*, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 75-115.
- BURKHART, Maximilian Giuseppe, *Dekonstruktive Autopoiesis – Paradoxe Strukturen in Kleists Trauerspiel Penthesilea*, Francfort, Lang, 2000.
- CHAOU LI, Michel, « Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der Penthesilea », dans : BLAMBERGER, Günter, DOERING, Sabine (dir.), *Kleist-Jahrbuch 1998*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1998, p. 127-149.
- FETSCHER, Justus, « Über das Komische in Kleists Trauerspiel Penthesilea », dans : *Heilbronner Kleist-Blätter*, vol. 8, Heilbronn, Kleist-Archiv Sembdner, 2000, p. 50-67.
- FLADISCHER, Konstanze, « 'Gleich einer Hündin, Hunden beige stellt'. Zur Bedeutung der Tierbilder in Heinrich von Kleists 'Penthesilea' », dans : HÖLLER, Andrea, PALMANSHOFER, Hanna, SCHWEIGER, Stefan (dir.), *animalisch. Kreaturen und Kreationen*, SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, vol. 4, p. 12-22.
- GALLAS, Helga, « Kleists 'Penthesilea' und Lacans vier Diskurse », dans : STEPHAN, Inge, PIETZCKER, Carl (dir.), *Kontroverse, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen*, Tübingen, Niemeyer, p. 203-212.
- GAMBINO, Renata, PULVIRENTI, Grazia, « Vom zweikampf zur Hetzjagd : Die politische Bedeutung der Tiere in Heinrich von Kleists 'Penthesilea' », dans : *Weimarer Beiträge*, vol. 63, 2017, p. 367-388.
- GRIFFITHS, Elystan, « Gender, laughter, and the desecration of enlightenment : Kleist's Penthesilea as 'Hundekomödie' », dans : *The Modern Language Review*, vol. 104, n° 2, 2009, p. 453-471

A. Bibliographie

- GUTJAHR, Ortrud (dir.), *Penthesilea von Heinrich von Kleist. GeschlechterSzenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia-Theater Hamburg*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2007.
- HOFFMANN, Sven Olaf, « Das Identitätsproblem in Heinrich von Kleists 'Penthesilea' », dans : CREMERIUS, Johannes (dir.), *Psychoanalytische Textinterpretation*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1974, p. 172-180.
- JAHRAUS, Oliver, « Männer, Frauen und nichts Drittes. Die Kategorie der Drittheit als poetologische Struktur in Heinrich von Kleists Drama 'Penthesilea' », dans : *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, vol. 13, 2003, p. 131-146.
- KANZOG, Klaus, « Im Geiste der tragédie de l'âge classique. Die Rhetorik in Racines 'Phèdre' und Heinrich von Kleists 'Penthesilea' », dans : *Beiträge zur Kleistforschung*, vol. 17, 2003, p. 211-232.
- KLOTZ, Volker, « Tragödie der Jagd. Zu Kleists Penthesilea », dans : KLOTZ, Volker, *Kurze Kommentare zu Stücken und Gedichten*, Darmstadt, Roether, 1962, p. 14-21.
- MEHIGAN, Tim, « Kleist und die Tiere. Zur Frage des ausgeschlossenen Dritten in dem Trauerspiel Penthesilea », dans : CAMPE, Rüdiger (dir.), *Penthesileas Versprechen : Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Fribourg, Rombach, 2008, p. 291-311.
- MÜLLER-SEIDEL, Walter, « Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik », dans : HINDERER, Walter, *Kleists Dramen*, Stuttgart, Reclam, p. 144-179.
- NEUMANN, Gerhard, « Erkennungsszene und Opferritual in Goethes *Iphigenie* und in Kleists *Penthesilea* », dans : EMEG, Günther, KNITTEL, Anton Philipp (dir.), *Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*, Heilbronn, Kleist Archiv Sembdner, 2000, p. 38-80.
- NUTZ, Maximilian, « Lektüre der Sinne. Kleists 'Penthesilea' als Körperdrama », dans : GRATHOFF, Dirk (dir.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1988, p. 162-185.
- PORT, Ulrich, « 'In unbegriffener Leidenschaft empör' ? Zur Diskursivierung der (tragischen) Affekten in Kleists Penthesilea », dans : BLAMBERGER, Günter, DOERING, Sabine, MÜLLER-SALGET, Klaus (dir.), *Kleist-Jahrbuch 2002*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2002, p. 94-108.
- REESE, Diana K., « Hundekomödie », dans : REESE, Diana K., *Reproducing enlightenment : paradoxes in the life of the body politic : literature and philosophy around 1800*, vol. 5, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2009, p. 134-146.
- RINCK, Monika, « Helden und köter und frau », dans : BLAMBERGER, Günter, BREUER, Ingo, DE BRUYN, Wolfgang, MÜLLER-SALGET, Klaus, *Kleist-Jahrbuch 2016*, Stuttgart Weimar, Metzler, 2016, p. 11-18.

A. Bibliographie

- RUNTE, Annette, « Guerres d'amour. Le mythe des amazones dans la tragédie Penthésilée de Heinrich von Kleist », dans : LEDUC, Guyonne, (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, p. 225-243.
- SCHÖNBECK, Sebastian, Auf, auf, auf. Die wilden Hunde Penthesileas, dans : *Tierstudien*, vol. 8, 2015, p. 17-27.
- THEISEN, Bianca, « 'Helden und Köter und Frau' : Kleists Hundekomödie », dans : CAMPE, Rüdiger (dir.), *Penthesileas Versprechen : Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Fribourg, Rombach, 2008, p. 153-164.
- VALENTIN, Jean-Marie, « ὄρειβασία, παραγγμός, ὁμοφαγία. Kleist, Penthésilée et le retour du dionysiaque euripidien », dans : *Études Germaniques*, vol. 265, n° 1, 2012, p. 7-42.

2.8. Théâtre d'autres époques que le tournant 1800

Tragédie antique

- ALLERKAMP, Andrea, « Trauern um Medea ? Müller via Euripides », dans : ECKER, Gisela (dir.), *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*, Munich, Fink, 1999, p. 181-196.
- BERNAND, André, « Les animaux dans la tragédie grecque », dans : *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 12, 1986, p. 241-269.
- ESCHYLE, *Les Suppliantes*, dans : *Théâtre complet*, éd. et trad. d'Emile Chambry, Paris, GF Flammarion, 1964.
- EURIPIDE, *Les Bacchantes*, trad. Henri Grégoire et Jules Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- KOTT, Jan, *Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien*, Berlin, Alexander Verlag, 1991.
- LEJRI, Sélina, *Dionysisme et possession démoniaque dans Les Bacchantes d'Euripide et Macbeth de Shakespeare*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2005.

A. Bibliographie

Théâtre des XVI^e et XVII^e siècles

GROSPERRIN, Jean-Philippe, « Furies de théâtre. Mythologie et dramaturgie des fureurs dans la tragédie classique », dans : *Littératures classiques*, vol. 1, n° 1, 2002, p. 261-281.

GUÉNOUN, Solange, « Mélancolie, hystérie ou le refus classique de la division dans Phèdre de Racine », dans : HENRY, Freeman G. (dir.), *Discontinuity and Fragmentation*, vol. 21, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1994, p. 55-66.

LAROQUE, François, « Shakespeare et les Amazones », dans : LEDUC, Guyonne, (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, p. 149-162.

RACINE, Jean, *Phèdre*, Paris, Gallimard, 2000.

SHAKESPEARE, William, *Henry VI : Troisième Partie*, dans : *Œuvres complètes de Shakespeare*, vol. 13, trad. François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1867-1872, p. 189-314.

SHAKESPEARE, William, *Titus Andronicus*, dans : *Œuvres complètes de Shakespeare. Compléments*, vol. 1, trad. François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1867-1872, p. 89-192.

SHAKESPEARE, William, *Le Soir des rois ou Ce que vous voudrez*, dans : *Œuvres complètes de Shakespeare*, vol. 14, trad. François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1867-1872, p. 275-390.

Théâtre contemporain et ouvrages généraux sur le théâtre

AÏT-TOUATI, Frédérique, HAMIDI-KIM, Bérénice, « Avant-propos », dans : *théâtre* [En ligne], Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène. Mis en ligne le 10 juillet 2019, consulté le 14 août 2022. URL : <https://www.thaetre.com/2019/07/06/4-climats-du-theatre-au-temps-des-catastrophes/>.

ANGER-PEREZ, Élisabeth, POULAIN, Alexandra, « Bêtes de scène », dans : *Sillages critiques*, vol. 20, 2016.

BAILLET, Florence, « L'expérience du tragique dans la mise en scène de *Médée* par Michael Thalheimer : pour une autre appréhension de l'espace et de la narration au théâtre », dans : *Cahiers de Narratologie* [En ligne], vol. 31 Bis, 2017. Mis en ligne le 26 juin 2017, consulté le 4 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7738>.

CORVIN, Michel, *L'homme en trop : L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 9-10.

A. Bibliographie

- DANAN, Joseph, « Qu'est-ce qu'une approche dramaturgique d'un texte de théâtre ? », dans : *Pratiques* [En ligne], vol. 191-192, 2021. Mis en ligne le 15 octobre 2021, consulté le 28 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/10990>.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Francfort, Suhrkamp, 2004.
- FLECHSIG, Horst, « So ein Affentheater. Tiere als Schau-Spieler », dans : *Mimos*, vol. 47, n° 1-2, 1995, p. 16-20.
- FUCHS, Elinor, CHAUDHURI, Una (dir.), *Land / scape / theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.
- GIREL-PIETKA, Virginie, « Chien, chèvre, taureau, couvée, ou le personnage de théâtre à l'épreuve du bestiaire johnstonien », dans : *Sillages critiques*, vol. 20, 2016.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Francfort, Verlag der Autoren, 1999. Pour la traduction française : LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2013.
- MAGRIN-CHAGNOLLEAU, Ivan, « L'incorporation animale chez l'acteur », dans : *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e* [En ligne], vol. 2, n° 1-2), 2015. Consulté le 13 août 2022. URL : <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1989&lang=fr&lang=fr>.
- MERABET, Emma, « Décentrer l'humain ? Notes pour des scènes post-anthropocentriques », dans : *Anthropocène 2050* [En ligne], 2020. Mis en ligne le 13 mai 2020, consulté le 13 août 2022. URL : <https://medium.com/anthropocene2050/décentrer-lhumain-notes-pour-des-scènes-théâtrales-post-anthropocentriques-caea9cb01537>.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Ed. Sociales, 1987.
- PAVIS, Patrice, « Chapitre 1. Thèses pour l'analyse du texte dramatique », dans : PAVIS, Patrice (dir.), *L'analyse des textes dramatiques. De Sarraute à Pommerat*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2016, p. 11-35.
- POULARD, Adélaïde, « Théâtre contemporain et mondes des animaux non-humains, comment faire le lien ? », diplôme universitaire « Animaux et Société », sous la direction d'Émilie Dardenne, Université Rennes 2, 2021.
- RIDOUT, Nicholas, *Stage-fright, animals and other Theatrical Problems*, Cambridge, CUP, 2006.
- RIEKE-MÜLLER, Annelore, « Tiere spielen Theater. Überlegungen zur Vorführung gezähmter Tiere vom 17. bis zum 19. Jahrhundert », dans : *Mimos*, vol. 47, n° 1-2, 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Lausanne, L'Aire, 1981.

A. Bibliographie

- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, vol. 22, 2001.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.
- SAXON, Arthur Hartley, *Enter Foot and Horse : A History of Hippodrama in England and France*, New Haven, Yale University Press, 1968.
- SERMON, Julie, « Les imaginaires écologiques de la scène actuelle. Récits, formes, affects », dans : *Théâtre / Public, « États de la scène actuelle : 2016–2017 »*, vol. 229, 2018, p. 4-11.
- SERMON, Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Théâtre du XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2012.
- STRASBERG, Lee, *Le travail à l'Actors Studio*, trad. Dominique Minot, Paris, Gallimard, 1986.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
- VASAK, Valentine, « 'There she was, looking at me with those eyes of her' : l'animal mis en regard dans le théâtre d'Edward Albee », dans : *Sillages critiques*, vol. 20, 2016.

2.9. Philosophie, histoire et littérature d'autres époques que le tournant 1800

- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. Richard Bodéüs, Paris, GF Flammarion, 2004.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. Pierre Destrée, Paris, GF Flammarion, 2021.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982.
- COLOMB, Christophe, *Journal de bord*, trad. Soledad Estorach et Michel Lequenne, Paris, Imprimerie nationale, 1992.
- HOBBS, Thomas, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Paris, Gallimard, 2000.
- LECERCLE, Jean-Jacques, SHUSTERMAN, Ronald, *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, 2002.
- LINEBAUGH, Peter, REDIKER, Marcus, *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston, Beakon Press, 2000.

A. Bibliographie

- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, Gallimard, 2007.
- MÜTHERICH, Birgit, « Die Mensch-Tier-Beziehung in der Kritischen Theorie Horkheimers und Adornos », dans : REHBERG, Karl-Siegbert (dir.), *Die Natur der Gesellschaft : Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*, vol. 1-2, Francfort, Campus Verlag, 2008, p. 5105-5115.
- PETHES, Nicolas, « Literatur und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht », dans : *IASL*, vol. 28, 2003, p. 181-231.
- RONZEAUD, Pierre, *Peuple et représentations sous le règne de Louis XIV. Les représentations du peuple dans la littérature politique en France sous le règne de Louis XIV*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988.
- ROUDINESCO, Elisabeth, « Freud et le régicide : éléments d'une réflexion », dans : *Revue germanique internationale*, vol. 14, 2000, p. 113-126.
- SCHÖNPFLUG, Wolfgang, *Geschichte und Systematik der Psychologie*, Weinheim, Beltz, 2013.
- SNYDER-KÖRBER, MaryAnn, *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*, Munich, Fink, 2007.
- VAN EYNDE, Laurent, « L'esthétique du grotesque et l'institution imaginaire de la société », dans : OST, Isabelle, PIRET, Pierre, VAN EYNDE, Laurent (dir.), *Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004.
- VAN HOORN, Tanja, « L'anthropologie et l'histoire naturelle dans la modernité esthétique (Döblin, Benn, Jünger) », dans : *Revue germanique internationale*, vol. 10, 2009, p. 211-220.
- VEITH, Ilza, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1973.
- VOGL, Joseph, « Robuste und idiosynkratische Theorie », dans : *KulturPoetik*, vol. 2, 2007, p. 249-258.
- VOGL, Joseph, « Poetologie des Wissens », dans : MAYE, Harun, SCHOLZ, Leander (dir.), *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Munich, Fink, 2011, p. 49-71.
- WATANABE-O'KELLY, Helen, *Beauty or beast? : the woman warrior in the German imagination from the Renaissance to the present*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- WOLF, Ursula (dir.), *Texte zur Tierethik*, Stuttgart, Reclam, 2008.

B. Table des illustrations

Illustration 1 : Structure du col en parabolöide hyperbolique ou « selle de cheval ».....	45
Illustration 2 : Sarcophage avec Achille et Penthésilée.....	84
Illustration 3: Achille et Penthésilée. Face A d'une amphore à col attique à figures noires, v. 520 av. J.-C. Provenance : Vulci.....	118
Illustration 4 : : « General Comendantin der sans culottes oder ohne Hosen bey der Franzöischen National Garde » [estampe] / [non identifié], Allemagne, 1792. Source : gallica.bnf.f.....	119
Illustration 5 : Thomas Rowlandson, « The Contrast, 1792 », Bibliothèque nationale de France.....	120
Illustration 6 : « Luise zu Pferde », 1806.....	121
Illustration 7 : Penthée lacéré par les Bacchantes. Amphore attique vers 480 avant J.C. Kimbell Art Museum, Fort Wort.....	144
Illustration 8 : James Gillray, « Un petit souper », 20 septembre 1792.....	144
Illustration 9 : Die par force Jagd des Hirschen, Augsburg, Johann Elias Ridinger, vers 1756.	160
Illustration 10 : Hirschjagd, Jäger zu Pferd mit Pistolen, Musée de la chasse et de la pêche, Munich.....	161
Illustration 11 : Char de Phébus. Frontispice du Phöbus. Ferdinand Hartmann – Klaus Günzel: Kleist. Ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten. Berlin 1984, p. 250.....	189
Illustration 12 : « Die Hundekomödie », Josef Danhauser (1841), Wien Museum.....	274
Illustration 13 : Münchener Bilderbogen, 1848.....	275
Illustration 14 : Schauspiel Frankfurt : première scène.....	298
Illustration 15 : Schauspiel Frankfurt : Maquillage de Josefin Platt.....	298
Illustration 16 : Schauspiel Frankfurt : Penthésilée et l'oiseau.....	298
Illustration 17 : Schauspiel Frankfurt : Penthésilée comme hystérique.....	298
Illustration 18 : Schauspiel Frankfurt : Penthésilée dévore Achille.....	298
Illustration 19 : Theater Aachen - combat entre Penthésilée et Achille.....	299
Illustration 20 : Theater Aachen - Ulysse.....	299
Illustration 21 : Theater Aachen - décor et éléments scéniques.....	299

C. Index des personnes humaines et non-humaines

ACTÉON.....	151, 216, 245	BOUWINGHAUSEN VON WALLMERODE, FRANZ MAXIMILIAN FRIEDRICH.....	52
ADELUNG, JOHANN CHRISTOPH.....	57, 58, 158	BRUCKER, FELICITAS.....	284
ADORNO, THEODOR W.....	66	BRUNEHILDE.....	187
AGAMBEN, GIORGIO.....	11	BÜCHNER, GEORG.....	297
ALEMBERT (D'), JEAN LE ROND.....	30, 134	BÜCHTING, JOHANN JACOB.....	153
AMPHIBIEN.....	79, 80, 234	BUFFON (DE), GEORGES-LOUIS LECLERC . .6, 49, 50, 55, 64, 147, 158, 203, 209, 224	
AMPHIBIE.....	96	BURKE, EDMUND 71, 72, 98, 137, 138, 140	
GRENOUILLE.....	68, 80	BUTLER, JUDITH.....	30
ÂNE.....	56, 122	CAMÉLÉON.....	72
APOLLODORE.....	89	CAMPE, JOACHIM HEINRICH.....	100, 157
ARAIGNÉE.....	56	CARUS, CARL GUSTAV.....	57
ARCHENHOLZ (VON), JOHANN WILHELM.....	140	CASTOR.....	135
ARISTOTE.....	122, 175, 230	CENTAURE...4, 75, 77, 170, 171, 176, 177, 179, 182, 187, 249	
ARNIM (VON), ACHIM.....	76, 154, 155	CENTAURESSE...18, 167, 171, 172, 176, 177, 179, 182, 186, 187, 235, 238, 245, 279, 293	
BACCHANTES...95, 104, 130, 131, 152, 208, 239, 242, 249		CERF...147, 150, 151, 192, 195, 197, 199- 201, 210, 244	
MÉNADES...97, 102, 115, 130, 132, 139, 152, 239, 241, 242, 248, 249, 250		BICHE.....	147, 150, 151, 214
BACON, FRANCIS.....	122	FAON.....	150
BAKHTINE, MIKHAÏL.....	270-272	CHAT.....	53, 59, 60, 186, 294-296
BALEINE.....	220	CHATON.....	230
BENTHAM, JEREMY.....	57	CHEVAL...1, 7, 8, 13, 14, 18, 38, 49, 51-54, 59-61, 72, 89, 91, 93, 95, 107, 111, 112, 171, 176-187, 224, 227, 236, 238, 239, 241, 245, 246, 279, 293	
BLUMENBACH, JOHANN FRIEDRICH.....	6, 49, 50	CAVALE.....	168, 184
BŒUF.....	152		
TAUREAU.....	51, 128		
VEAU.....	152		
BORGMANN, ROBERT.....	284		
BÖTTIGER, CARL AUGUST.....	102, 172, 260, 264, 266, 267		

C. Index des personnes humaines et non-humaines

ÉQUIDÉ.....	1, 52, 53, 181, 184, 187, 238	ERSCH, JOHANN SAMUEL.....	149
ÉTALON.....	238	ESCHENBURG, JOHANN JOACHIM.....	114
JUMENT.....	128	ESCHYLE.....	92, 109
CHÈVRE.....	87	EURIPIDE.....	108, 109, 130, 131, 152, 172, 208, 239, 249, 262
CHEVREUIL.....	197, 198	FALK, JOHANN DANIEL.....	264
CHIEN...11-14, 18, 33, 41, 42, 53, 56, 59, 60, 65, 69, 71, 89, 109, 126, 127, 129, 147-151, 155-159, 173, 191, 195-197, 207-219, 221-229, 231, 232, 240, 241, 244-246, 248, 252, 253, 255, 260, 264, 265, 266-273, 278, 279, 286, 293		FAUVE.....	1, 129, 238
CABOT.....	246, 266	FLEMMING, JOHANN FRIEDRICH.....	146
CANICHE.....	14, 56, 60	FORSTER, GEORG.....	6, 135
CHIENNE.....	18, 167, 207, 212-216, 219, 220, 222, 229, 235, 241, 248, 255, 268	FOUCAULT, MICHEL.....	4, 5, 30, 32, 52, 66, 70, 71, 146
CHIOT.....	156	FRÉDÉRIC-GUILLAUME III.....	105
DOGUE.....	192, 193, 198, 208-211, 225, 246	FREUD, SIGMUND.....	247, 248
CHIMÈRE.....	75, 87	FURETIÈRE, ANTOINE.....	95, 110
COLOMB, CHRISTOPHE.....	126, 127	FURIE 73, 97-105, 108, 113, 117, 172, 173, 234, 235, 237, 239, 242, 245, 246, 256, 277, 280	
CORDAY, CHARLOTTE.....	96	GENTZ (VON), FRIEDRICH.....	98, 137, 138
CORNEILLE, PIERRE.....	109	GEOFFROY SAINT-HILAIRE, ÉTIENNE.....	50
CUVIER, GEORGES.....	50, 51, 224, 297	GIBIER.....	192
D'ALTON, JOSEPH WILHELM EDUARD.....	52	GOETHE (VON), JOHANN WOLFGANG...13, 14, 19, 40, 50, 51, 63, 76, 79-81, 89, 97, 108, 110, 117, 135, 149, 152-154, 259, 261-264, 266, 269, 270, 272, 297	
DARWIN, CHARLES.....	6, 34, 49	GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH...76, 88, 94	
DELEUZE, GILLES.....	30, 32, 42, 191, 220-222	GOUGES (DE), OLYMPE.....	95, 96, 112
DERRIDA, JACQUES.....	30, 32	GRIMM, JACOB ET WILHELM.....	131, 139
DESCARTES, RENÉ.....	30, 47, 48, 82	GRUBER, JOHANN GOTTFRIED.....	149
DIDEROT, DENIS.....	30, 134	GUATTARI, FÉLIX.....	32, 42, 191, 220-222
DIODORE DE SICILE.....	89-91, 238	GUÉDON, LAËTITIA.....	284
DIONYSOS.....	130, 177, 227, 239, 241, 242, 250	GÜNDERRODE (VON), KAROLINE.....	95
ÉLÉPHANT...11, 18, 56, 217, 223-228, 232, 260, 264, 267, 271, 279			
PACHYDERME.....	223, 225, 226		

C. Index des personnes humaines et non-humaines

GURLT, ERNST FRIEDRICH.....	53	GRILLON.....	289
GUYON, CLAUDE MARIE.....	88	SAUTERELLE.....	167, 265
HARAWAY, DONNA.....	32, 204	IPHIGÉNIE.....	106, 108, 111, 259, 262, 263, 272
HARDENBERG (VON), KARL AUGUST.....	137	JEAN PAUL.....	124
HARTIG, GEORG LUDWIG.....	149, 154, 156, 210	JEANNE D'ARC.....	111-113, 115, 259
HEDERICH, BENJAMIN. 75, 81, 89, 131, 152, 164, 171, 184, 212, 213, 216, 228, 229, 237, 238, 249, 255, 262		JOHANNA.....	73, 246
HENDEL-SCHÜTZ, HENRIETTE.....	281	KAFKA, FRANZ.....	32, 230
HENKEL, KARIN.....	284	KANT, EMMANUEL.....	51, 56, 69, 70, 122-124, 178, 191, 222, 251, 260
HERDER (VON), JOHANN GOTTFRIED. .6, 75, 137, 138, 252, 259		KAYSER, CHRISTIAN GOTTLÖB.....	149
HÉRODOTE.....	89, 90, 129, 228	KIMMIG, STEPHAN.....	283
HIPPOGRIFFE.....	33	KLEIST (VON), HEINRICH. 1, 13, 15-20, 35, 38, 39, 41-44, 76, 105, 154, 157, 158, 160, 163, 164, 169-171, 174-176, 178, 179, 181, 184, 187, 190-192, 194, 196, 198, 203-209, 212-216, 218, 220-224, 226-235, 237-239, 241-244, 246, 248-252, 255-273, 278-282, 284, 290-294, 296, 297	
HOBBS, THOMAS.....	122, 134	KLEIST (VON), MARIE.....	204
HOFFMANN, E.T.A.....	59, 68, 76	KLEIST (VON), ULRIKE. 205, 206, 234, 235	
HOLBEIN (VON), FRANZ.....	88	KOTZEBUE (VON), AUGUST.....	135, 260
HÖLDERLIN, FRIEDRICH.....	76, 177	LACAN, JACQUES.....	32
HOMÈRE.....	79, 80, 90, 92, 128, 228	LAFOSSE, PHILIPPE-ÉTIENNE.....	52
HUBER, THERESE.....	95	LAMARCK (DE), JEAN-BAPTISTE.....	51, 79
HUMBOLDT (VON), ALEXANDER.....	135	LATOUR, BRUNO.....	30, 32
HUMBOLDT (VON), WILHELM.....	6, 50, 76	LAURENTI, JOSEPHUS NICOLAUS.....	79
HYDRE.....	68, 78	LAVATER, JOHANN CASPAR.....	67
HYÈNE. 70, 71, 99, 100, 140, 147, 169, 170, 194, 265		LENGEFELD (VON), CHARLOTTE.....	139
HYGIN.....	89	LÉOPARD.....	92
IFFLAND, AUGUST WILHELM.....	153	LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM.....	124
INAN, CIHAN.....	284	LÉVI-STRAUSS, CLAUDE.....	125, 141, 247
INFUSOIRES (ANIMAUX).....	79, 80		
INSECTE.....	79, 295		
ABEILLE.....	135, 167		
FOURMI.....	135		

C. Index des personnes humaines et non-humaines

LICHTENBERG, GEORG CHRISTOPH.....	124	NOVALIS.....	76, 124
LIERMIER, JEAN.....	284	OELSNER, KONRAD ENGELBERT..	140-142
LINNÉ (VON), CARL.....	48-50, 78, 81	OISEAU.....	4, 157, 173, 178, 242, 293-295
LION.....	18, 67, 87, 129, 152, 173, 196-198, 200, 201, 214, 215	COLOMBE.....	67, 201
LOMBROSO, CESARE.....	67	GRUE.....	68, 102
LOUISE DE PRUSSE.....	105-108, 205, 206	HIRONDELLE.....	201
LOUP....	18, 69, 70, 116, 154, 156, 168, 170, 171, 194, 208-210, 245, 248, 265	PIGEON.....	56
LOUVE.....	116, 167, 194	POULE.....	267
MAMMOUTH.....	51, 224	ROSSIGNOL.....	254
MARIANNE.....	71, 73, 104, 105	ORPHÉE.....	130, 248, 249
MARIE STUART.....	111	EURYDICE.....	130, 249
MARIE-ANTOINETTE.....	68, 70, 71	OURS.....	41, 56, 57, 243
MARIE-ANTOINETTE DE BAVIÈRE.....	88	OVIDE.....	151, 177, 215
MAURICE, SYLVAIN.....	32, 284	PANTHÈRE.....	100, 152, 239, 265
MÉDÉE.....	97	PENTHÉE.....	131, 152, 248
MÉDUSE.....	72, 97, 98, 102	PFEFFEL, GOTTLIEB KONRAD.....	60
MERCIER, LOUIS-SÉBASTIEN.....	97	PFUEL (VON), ERNST.....	204
MÉRICOURT (DE), THÉROIGNE.....	96, 97, 112	PHÈDRE.....	110, 114
MINOTAURE.....	128, 170	PINEL, PHILIPPE.....	66
MONTAIGNE (DE), MICHEL....	115, 122, 133, 134, 250, 251	PIXÉRÉCOURT (DE), RENÉ-CHARLES GUILBERT.....	14
MORITZ, KARL PHILIPP.....	67, 76, 87	PLAUTE.....	122
MOUTON.....	67, 69, 71	POISSON.....	4, 80
AGNEAU.....	230	PRIZELIUS, JOHANN GOTTFRIED.....	52
BREBIS.....	69	QUINTUS DE SMYRNE.....	92, 228
MÜLLER, ADAM.....	175, 178, 191, 194	RACINE, JEAN.....	109
NAPOLÉON...11, 76, 105-108, 148, 154, 203-206		REIL, JOHANN CHRISTIAN.....	66
NAUMANN, JOHANN GEORG.....	53	RENARD.....	67, 214
NEUENFELS, HANS.....	282	RICHTER, JOSEPH.....	60
NIETZSCHE, FRIEDRICH.....	239, 262	RIDINGER, JOHANN ELIAS.....	149
		RIEMER, FRIEDRICH WILHELM.....	80
		RITTLER, FRANZ.....	60

C. Index des personnes humaines et non-humaines

ROLAND, MANON.....	96	SIRÈNE.....	4, 77, 78
RÖSEL VON ROSENHOF, AUGUST JOHANN.....	79	SOBOTTKA, SYLVIA.....	281, 290, 292-296
ROUSSEAU, JEAN-JACQUES 62, 72, 107, 134, 178		SOPHOCLE.....	109
ROUSSEL, PIERRE.....	142	SPHINX.....	18, 75, 170, 171, 173, 174
RUCKHÄBERLE, HANS-JOACHIM.....	284	SPHINGE.....	174
RÜHLE VON LILIENSTERN, OTTO AUGUST....	204,	STOCK, DORA.....	259
205		STRASBERG, LEE.....	288
SALAMANDRE.....	80	TENNECKER (VON), CHRISTIAN	
SAMOSATE (DE), LUCIEN.....	177	EHRENFRIED SEIFERT.....	60
SANGLIER.....	147, 152, 214	THALHEIMER, MICHAEL.....	281, 290-296
SATYRE.....	4, 72, 75, 78, 81	TIECK, LUDWIG.....	76, 114
SCHILLER (VON), FRIEDRICH....	6, 14, 40, 55, 72,	TIGRE.....	1, 2, 116, 224, 265
73, 76, 97, 99, 100, 102-104, 110-113, 115, 117,		TIGRESSE.....	68, 116
139, 140, 146, 169, 178, 229, 244, 246, 256,		TROBISCH, EVA.....	284
259, 262, 268, 280		UEXKÜLL (VON), JAKOB.....	32
SCHLEGEL (FRÈRES).....	76	VOLTAIRE.....	135
SCHLEGEL, AUGUST WILHELM.....	114	WEBER, FRIEDRICH BENEDIKT.....	259
SCHLEGEL, FRIEDRICH.....	63	WEISSE, CHRISTIAN FELIX.....	88
SCHLEGEL, DOROTHEA.....	95	WENZEL, GOTTFRIED IMMANUEL....	55, 56
SCHNEIDER, CARL.....	156, 157	WERNER, FRIEDRICH LUDWIG ZACHARIAS	
SCHÖNBERGER, ANTON.....	154	73
SCHOPENHAUER, ARTHUR.....	58, 122	WIELAND, CHRISTOPH MARTIN....	76, 114,
SCHWAB, KONRAD LUDWIG.....	53	135, 137, 138, 252, 259	
SERPENT....	67, 68, 72, 87, 89, 99, 102, 103, 105,	WILBRAND, JOHANN BERNHARD.....	79
165, 167, 172, 173, 237, 239, 244, 245, 249		WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM 72, 75,	
VIPÈRE.....	102	76, 86, 87, 104, 124, 236	
SHAKESPEARE, WILLIAM 114-118, 143, 232,		WOLF, FRIEDRICH AUGUST.....	75
264, 265		WOLFF, CHRISTIAN.....	66
SIMONS, JOHAN.....	284	ZÈBRE.....	1, 183
SINGE.....	11, 33, 49, 65, 77, 78, 81, 156, 273	ZEDLER, JOHANN HEINRICH 58, 59, 67, 81,	
ORANG-OUTAN.....	65	149, 153	
PRIMATE.....	77	ZINKE, GEORG GOTTFRIED.....	158

Animal et animalité dans le théâtre germanophone : un « moment 1800 ». *Penthesilée* de Heinrich von Kleist du point de vue des études animales.

Résumé

Cette thèse a pour objectif d'étudier le « moment 1800 » à partir du point de vue des études animales, qui constituent le socle méthodologique de ce travail. La première partie entend analyser les discours anthropologiques permettant de mieux comprendre comment les notions d'animal et d'animalité sont conçues à cette époque. Quatre thématiques clés du « moment 1800 » sont abordées : le sujet, l'Amazone, le cannibale et la chasse. Chacune de ces thématiques permet de définir ce qu'on comprend à l'époque par l'animal et l'animalité, mais aussi de voir comment la frontière entre être humain et animal est renégociée. L'analyse de ces discours anthropologiques permet ainsi de brosser un tableau général afin de situer l'animal et l'animalité dans une aire culturelle et à un moment précis.

La deuxième partie constitue une analyse du texte de *Penthesilée*, tragédie écrite par Heinrich von Kleist en 1808. La tragédie, ainsi que les textes qui gravitent autour d'elle, apparaissent comme symptomatiques du « moment 1800 ». Il s'agit de donner une illustration concrète de la manière dont les discours sur la frontière entre l'être humain et l'animal autour de 1800 traversent une œuvre et comment cette dernière s'intègre dans les discours anthropologiques de son temps. D'un côté, *Penthesilée* reprend de très nombreux éléments des discours anthropologiques étudiés dans la première partie, et de l'autre, elle se construit en opposition par rapport à eux. Cette deuxième partie est l'occasion de voir que les études animales permettent une nouvelle approche des écritures dramatiques.

MOTS-CLÉS :

Moment 1800, animal, animalité, études animales, études germaniques, Kleist (Heinrich von), *Penthesilée*, théâtre, écritures dramatiques.

Animal and animality in German theatre : a « 1800s moment ». Heinrich von Kleist's *Penthesilea* from the perspective of animal studies.

Abstract

This thesis aims to study the '1800s era' regarding the question of the animal and animality, from the perspective of animal studies, which grounds the methodological basis of the present work. The first part intends to analyze anthropological discourses in order to better understand how the notions of the animal and animality were conceived at that time. Four key themes of the '1800s era' are addressed: the subject, the Amazon, the cannibal, and the hunt. Each of these themes allows us to define what is understood by the animal and animality during that era, but also to see how the boundary between animals and human beings has been renegotiated. The analysis of these anthropological discourses thus allows us to paint a general picture in order to situate the animal and animality in a cultural area at a specific time.

The second part focuses on the analysis of *Penthesilea*, a tragedy written by Heinrich von Kleist in 1808. This tragedy, as well as the other texts that revolve around it, appear to be symptomatic of the '1800s era'. The aim is to provide a concrete illustration of the ways in which the discourses targeting the boundary between humans and animals run through a specific work around 1800, and how the latter is integrated into the anthropological discourse of its era. On the one hand, *Penthesilea* takes up numerous elements of the anthropological discourses studied in the first part, while on the other, it is built in opposition to them. The second part is thus an opportunity to see how animal studies allow for a new approach to dramatic writing.

KEYWORDS :

1800s era, animal, animality, animal studies, German studies, Kleist (Heinrich von), *Penthesilea*, theatre, dramatic writing.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 625 – Mondes Anglophones, Germanophones, Indiens, Iraniens et Études Européennes – MAGIIE

EA 4223 – Centre d'Études et de Recherches sur l'Espace Germanophone

Maison de la Recherche

4 rue des Irlandais 75005 PARIS