

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
PREMIÈRE PARTIE : SIGNIFICATION DE LA PRÉSENCE DE L'ANIMAL DANS LES ŒUVRES THÉÂTRALES..	9
I – L'ANIMAL POUR L'ANIMAL	9
I – A – UTILISATION DE L'ANIMAL COMME ÉLÉMENT DE DÉCOR	9
I – B – LA PRÉSENCE DE L'ANIMAL PAR SOUCI DE RÉALISME.....	9
I – C – FAIRE RÊVER LE SPECTATEUR À TRAVERS LA BEAUTÉ ANIMALE.....	10
I – C – 1 – LE CIRQUE ALIGRE.....	10
I – C – 2 – LE THÉÂTRE EQUESTRE ZINGARO.....	11
I – C – 2 – a - LE CABARET ÉQUESTRE	11
I – C – 2 – b - L'OPÉRA ÉQUESTRE	11
I – C – 3 - LA VOLIÈRE DROMESKO.....	11
I – D – L'ANIMAL, SOURCE DE DIVERTISSEMENT	13
I – D – 1 – LES SINGES	13
I – D – 2 – L'ÂNE.....	14
I – D – 3 – LES ANIMAUX DE COMPAGNIE	15
_II – L'HOMME ANIMALISÉ	16
II – A – LA MÉTAPHORE ANIMALE ÉTUDIÉE À TRAVERS LE BESTIAIRE DE SHAKESPEARE.....	16
II – B - LA MÉTAMORPHOSE ANIMALE À TRAVERS L'EXEMPLE DE LA PIÈCE RHINOCÉROS DE IONESCO.....	18
_III - L'ANIMAL HUMANISÉ	19
III – A – LES FABLES ET ROMANS ADAPTÉS AU THÉÂTRE	20
III – B – LE BESTIAIRE D'ARISTOPHANE	21
III – C – CHANTECLER D'EDMOND ROSTAND	22
DEUXIÈME PARTIE : LA REPRÉSENTATION DE L'ANIMAL SUR SCÈNE	24
_I – SUGGÉRER LA PRÉSENCE DE L'ANIMAL	24
I – A – PAR LES MOTS	24
I – B – PAR LE MIME	25
_II – CRÉER L'ILLUSION DE LA PRÉSENCE ANIMALE	25
II – A – PAR L'UTILISATION DE BRUITAGE	26
II – B – PAR L'UTILISATION D'ORNEMENTS.....	26
II – C – À L'AIDE DE MARIONNETTES	27

II – C – 1 – ÉLABORATION DES MARIONNETTES	27
II – C – 1 – INTERROGATIONS SUR L’UTILISATION DES MARIONNETTES À TRAVERS L’ÉTUDE DU METTEUR EN SCÈNE LEE BREUER	28
II – D – PAR L’UTILISATION D’ANIMAUX MÉCANIQUES	30
<u>III – L’HOMME INTERPRÉTANT L’ANIMAL</u>	<u>31</u>
III – A - ACCESSOIRES ET COSTUMES	31
III – A – 1 – LA MAISON HALLÉ : CÉLÈBRE FOURNISSEUR DES THÉÂTRES PARISIENS AU XVIII SIÈCLE	31
III – A – 2 – REPRÉSENTATION LIMITÉE À QUELQUES ATTRIBUTS.....	32
III – A – 3 - LE MASQUE	33
III – A – 3 – a – ÉVOLUTION DU MASQUE AU COURS DES SIÈCLES	33
III – A – 3 – b – ÉTUDE DE LA MISE EN SCÈNE DE <i>PEINES DE CŒUR D’UNE CHATTE ANGLAISE</i> PAR ALFREDO ARIAS	33
III – A – 3 – c – ÉTUDE DE LA MISE EN SCÈNE DE <i>PEINES DE CŒUR D’UNE CHATTE FRANCAISE</i> PAR ALFREDO ARIAS	34
III – A – 3 – d – SYMBOLISME DU MASQUE DANS LES PIÈCES MISES EN SCÈNE PAR J. –L BARRAULT	35
III – A – 4 – COSTUME DE PELUCHE.....	37
III – A – 4 – a - LES COSTUMES DE CHANTECLER.....	37
III – A – 4 – b - LES COSTUMES DE <i>PEINES DE CŒURS D’UNE CHATTE ANGLAISE</i>	38
III – A – 4 – c – LE CAS PARTICULIER DES ÉQUIDÉS	38
III – A – 4 – d – INTÉRÊTS ET LIMITES DE L’UTILISATION DE CET ARTIFICE	39
III – A – 4 – e – TENTATIVE D’AMÉLIORATION DU COSTUME PAR JEAN FABRE	40
III – B – QUAND LA MÉTAMORPHOSE S’OPÈRE SUR SCÈNE	41
III – C – PAR LE JEU DES ACTEURS	42
TROISIÈME <u>PARTIE</u> : L’ANIMAL SUR SCÈNE	<u>44</u>
<u>I – PAR L’INTERMÉDIAIRE DE L’UTILISATION D’ANIMAUX MORTS.....</u>	<u>44</u>
I – A – POUR FIGURER DES ANIMAUX VIVANTS	44
I – B – POUR REPRÉSENTER DES ANIMAUX MORTS	44
<u>II – UTILISATION D’ANIMAUX VIVANTS</u>	<u>45</u>
II – A – HISTORIQUE	45
II – A – 1 – OISEAUX ET ANIMAUX DE BASSE-COUR.....	45
II – A – 2 – ÉQUIDÉS	45
II – A – 2 – a – L’ÂNE.....	45
II – A – 2 – b – LE CHEVAL	46
II – A – 3 – LES COCHONS	46
II – A – 4 – LES CHIENS ET CHATS	47

II – B – LES LIMITES DE LA PRÉSENCE D’UN ANIMAL SUR SCÈNE	47
II – B – 1 – L’ANIMAL « RÉEL » DANS LE THÉÂTRE « LIEU DE CONVENTION ».....	48
II – B – 2 – L’ANIMAL : UN ÊTRE IMPRÉVISIBLE.....	48
II – B – 3 – L’ANIMAL : UN ÊTRE NON ÉDUQUÉ	48
II – B – 4 – LA DIFFICILE COHABITATION ENTRE L’ANIMAL ET L’ACTEUR	49
II – C – LES RAISONS DU CHOIX DE LA PRÉSENCE D’UN ANIMAL SUR SCÈNE	51
II – C – 1 - POUR ATTIRER LE PUBLIC	51
II – C – 2 – PAR SOUCI DE RÉALISME.....	51
II – C – 3 – COMMENT TIRER PARTIE DE LA PART D’IMPRÉVISIBILITÉ LIÉE À LA PRÉSENCE DE L’ANIMAL ?	52
II – C – 4 – CRÉATION D’UN LIEN PARTICULIER ENTRE AUTEUR ET ANIMAUX	53
III – APPRENDRE AUX ANIMAUX À DEVENIR DES ACTEURS	53
III – A – LE TRAVAIL DEMANDÉ À L’ANIMAL	54
III – B – LES CRITÈRES POUR CHOISIR L’ANIMAL FUTUR ACTEUR	54
III – C - LES CONTRAINTES IMPOSÉES PAR LE THÉÂTRE	55
III – C – 1 – UN SPECTACLE EN DIRECT.....	55
III – C – 2 – LIÉES AU LIEU DU SPECTACLE.....	55
III – C – 3 – LIÉES À LA FRÉQUENCE DES REPRÉSENTATIONS	56
III – D – LE DRESSAGE.....	56
III – D – 1 – UN TRAVAIL QUI RÉCLAME DE LA PATIENCE.....	56
III – D – 2 – UN TRAVAIL OÙ LE MAÎTRE MOT EST LE PLAISIR	57
III – D – 3 – SAVOIR S’ADAPTER AU RYTHME DE VIE DE L’ANIMAL.....	58
III – D – 4 – CRÉER UNE COMPLICITÉ ENTRE L’HOMME ET L’ANIMAL.....	58
CONCLUSION.....	60
BIBLIOGRAPHIE.....	61

INTRODUCTION

Ces dernières années ma vie a été divisée en deux, partagée entre ma passion pour le théâtre et celle pour la médecine vétérinaire. C'est ainsi tout naturellement que ce sujet s'est imposé à moi. La place réservée à l'animal au théâtre est le reflet d'une relation complexe entre homme et animal, dépassant le simple rapport maître-sujet. L'émotionnel y tient une place importante, oscillant entre peur, fascination, vénération et attachement. L'animal hante l'histoire humaine et fait partie intégrante de son évolution. On les a exterminés, assujettis, dressés puis laissés entrer dans nos intérieurs.

À la lecture de nombreuses œuvres théâtrales il apparaît que le choix de l'utilisation des animaux n'est pas toujours fait dans le même but et obéit à des codes qui diffèrent selon les époques et les auteurs. Les animaux sont tout d'abord porteurs d'une forte charge symbolique. Cependant, leur utilisation ne se limite pas à la métaphore. L'animal peut tout aussi bien être le héros de nos aventures, nous transporter dans un monde de rêve ou au contraire servir de miroir à notre société. En effet, la frontière entre animalité et humanité est parfois floue et est aujourd'hui, plus que jamais au centre de nos interrogations.

Nous étudierons ainsi tout d'abord ce qui motive les auteurs de pièces de théâtre à faire entrer les animaux dans leurs œuvres et la place qui leur est réservée. Dans un deuxième temps, cette thèse s'attachera à rechercher les diverses modalités de représentation des figures animales sur un plateau de théâtre. Enfin, nous verrons dans quelles limites il est possible d'introduire des animaux sur scène, ce que cela entraîne et le travail en amont que leur présence nécessite.

PREMIERE PARTIE :

SIGNIFICATION DE LA PRÉSENCE DE L'ANIMAL DANS LES ŒUVRES THÉÂTRALES

Nous étudierons ici les raisons de la présence animale dans les œuvres théâtrales et les différentes modalités selon lesquelles l'animal est présent dans l'écriture. En effet on rencontre l'animal sous trois formes principales, tout d'abord lorsqu'il est présent en tant qu'animal, lorsqu'il est humanisé ou au contraire lorsque l'homme devient bête.

I – L'ANIMAL POUR L'ANIMAL

I – A – UTILISATION DE L'ANIMAL COMME ÉLÉMENT DE DÉCOR

L'animal vivant est souvent utilisé uniquement comme prétexte sur la scène pour captiver les spectateurs. Nombreux sont les exemples dans l'histoire du théâtre. Ainsi en 1718, pour attirer la foule à la foire Saint Germain, les prouesses d'un âne volant dans *Le château des Lutins*, pièce en un acte, furent vantées comme l'indiquent les frères Parfaict d'après BOUVIER CAVORET (2002):

« Le public fut d'abord attiré par la promesse qu'on lui fit qu'il y verrait un âne voler. Ce prétendu vol consistait à faire glisser ce pauvre animal sur une corde tendue du haut en bas, et d'un bout à l'autre de la salle. Le Public était donc attiré par cette bagatelle, qui semblait devoir dégoûter surtout les honnêtes gens, ne laissa pas de continuer avec empressement : non seulement tant que l'âne parut, (car il n'a volé qu'environ 15 jours) mais encore pendant tout le cours de la Foire [...]. »

A cette époque rien ne différenciait l'animal d'un simple objet dans le Code Civil, il n'existait pas encore de loi visant à la protection des animaux et le bien-être animal était une notion inconnue à l'époque. Aujourd'hui les choses ont fortement évolué, et ce genre de théâtre a disparu. Cependant l'animal est encore parfois présent sur scène uniquement pour attirer le public, tout en n'ayant, dans le déroulement de la pièce, pas beaucoup plus d'importance qu'un élément de décor. Par exemple, le cheval présent dans *Calamity Jane*, pièce de Jean-Noël Fenwick, mise en scène par Alain Sachs en 2012 au Théâtre de Paris, sert uniquement à amener les comédiens sur scène et à figurer le changement de lieu, de temps, d'action. Ainsi les chevaux sont amenés sur scène pour le panache qu'ils dégagent, le chien et le chat parce qu'ils attendrissent le public etc.

I – B – LA PRÉSENCE DE L'ANIMAL PAR SOUCI DE RÉALISME

Le Théâtre Libre d'André Antoine illustre parfaitement cette notion. Celui-ci après avoir échoué au concours d'entrée pour le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, devient comédien dans une troupe amateur, puis fonde dans l'ancienne Comédie parisienne, le Théâtre-Libre en 1887, un mouvement théâtral novateur visant à ouvrir la scène à de jeunes auteurs, à un style de mise en scène et de jeu d'acteurs en rupture avec le théâtre de boulevard. Selon BARON (2007) sur son modèle, des théâtres libres se créèrent à Londres, à Munich et à Berlin. Antoine prône un théâtre populaire et social, appliquant les principes du naturalisme à l'art dramatique et à la mise en scène.

Dans ses mises en scène, les comédiens doivent vivre leurs personnages. Il insiste sur l'importance de la gestuelle et libère le jeu d'acteur des conventions et du cabotinage. Il veut donner au spectateur l'impression d'assister à une « tranche de vie » en s'appuyant sur des costumes et des décors modernes et réalistes jusque dans les moindres détails. C'est ainsi que l'utilisation de vrais morceaux de viande pour *Les Bouchers*, pièce de Fernand Igres, en 1888 fait scandale ainsi que le raconte ANTOINE (1921) : « Dans mon désir d'une mise en scène caractéristique, j'avais accroché dans *Les Bouchers*, de véritables quartiers de viande qui ont fait sensation ». L'étal du boucher orné d'authentiques morceaux de viande entra dans la légende du Théâtre-Libre, alors que paradoxalement la pièce écrite en vers allait à l'encontre du réalisme. Reprenant la théorie du quatrième mur instaurée par Diderot, il donne une grande importance au rôle du metteur en scène, qui passe du statut de technicien à celui de créateur. Il adopte les principes du naturalisme en donnant de l'importance au décor naturel, comme « éléments d'un réel déterminant les comportements de ses protagonistes ».

I – C – FAIRE RÊVER LE SPECTATEUR À TRAVERS LA BEAUTÉ ANIMALE

Comme l'explique Théophile GAUTIER (1967) « [...] qu'y a-t-il de plus semblable à un rêve que ces drames incohérents, impossibles, ambulatoires, où les hommes se changent en bêtes et les bêtes en homme ; où un monde bizarre se tord, fait la grimace, rampe, sautille, bat des entrechats, donne et reçoit des coups de pieds ; où les têtes se passent de corps, et réciproquement ; où les poissons se promènent en chaise à porteurs dans un paysage rose ? ». Ainsi la présence animale transporte le spectateur dans un rêve éveillé. Le cirque Aligre a posé les bases d'un théâtre construit sur la complicité avec les animaux, d'espèces très variées.

I – C – 1 – LE CIRQUE ALIGRE

Les frères Gonin (plus tard appelés Igor et Branlo), Bruno Privat, Nigloo, Paillette et sa femme Zoé créèrent en 1977 le Cirque Aligre. Ils mettent en scène sous ce chapiteau quelques numéros nés dans la rue. Peu de temps après le début, Nigloo et Bruno quittent le cirque, tandis que Clément Marty (qui deviendra Martex puis Bartabas) rejoint la troupe. Le spectacle évolue au fil du temps pour s'éloigner du cirque traditionnel. Ils en sont encore à leurs débuts mais déjà le cirque Aligre signe l'attrait de ces artistes pour les animaux. Il y a du jonglage et de l'acrobatie mais aussi les rats de Branlo et Pépère le cheval de Martex. Puis, au fur et à mesure de l'évolution de la compagnie, l'arche de Noé s'agrandit, chacun ayant son espèce favorite : Igor et ses oiseaux, Branlo et les rats mais aussi les oies et son chat, Brigitte et sa mule et enfin Bartabas et son célèbre frison Zingaro, acquis en 1984 en Belgique, mais aussi les autres chevaux qu'ils achètent à l'abattoir car c'est moins cher ainsi que le précise THIBAUDAT (2010). Le cirque Aligre pose les bases d'une complicité avec les animaux les plus variés qui génèrera plusieurs spectacles.

Et puis Le Cirque Aligre deviendra le Théâtre Zingaro, Zingaro signifiant tzigane en espagnol. A partir de 1984, trois spectacles de Zingaro vont sillonner la France. En 1989, la compagnie s'installe à Aubervilliers près du fort, lieu de résidence actuel du théâtre équestre. Selon THIBAUDAT (2010) les membres se sépareront car leur vision d'alors du théâtre diffère. Bartabas part alors fonder le théâtre équestre Zingaro à Aubervilliers, et Igor invente la Volière Dromesko.

I – C – 2 – LE THÉÂTRE EQUESTRE ZINGARO

I – C – 2 – a - LE CABARET ÉQUESTRE

Avec la conception du premier cabaret équestre en 1984, Bartabas crée une œuvre hybride. La mise en scène de ces cabarets équestres fait appel à un imaginaire baroque que nous décrit **POUPEL (2007)** : vociférations, hurlements sauvages, cris des hommes et des bêtes, brutalités feintes, agressions des spectateurs des premiers rangs, ce nouveau jeu équestre évoque les grandes foires médiévales au cours desquelles un véritable spectacle prenait la place d'honneur. On y retrouve tous les ingrédients des grands thèmes de la chevalerie : de la gloire et de l'amour courtois ou barbare. Bartabas accumule les éléments en apparence anachroniques et disparates et les intègre par un coup de baguette magique, dans une vision qui relève de la splendeur et du rire. Mais le rire qui jaillit en éclats spontanés peut s'interrompre d'un coup. Pourtant le comique et la dérision accompagnent la plupart des séquences. Les comédiens font semblant de s'adresser aux chevaux à travers des onomatopées furieuses, tandis que discrètement ils les dirigent du regard. Les attitudes balourdes feintes des chevaux contrastant avec leur agilité, l'étonnante sortie d'un cheval nain entre les jambes d'un minotaure de parade, les mouvements maîtrisés de mâchoires et de crinières des chevaux capables de toutes les malices laissent les spectateurs pantois.

Puis le Cabaret équestre se dépouille de ses attributs baroques pour évoluer vers l'Opéra équestre.

I – C – 2 – b - L'OPÉRA ÉQUESTRE

Avec l'Opéra équestre, commence le véritable travail de dramaturgie qui entraînera Bartabas à chercher la subtile combinaison des musiques du monde et de la danse des chevaux. Celle qui induira une narration sous-jacente. L'œuvre contient tout le théâtre de la cruauté et la dérision de chaque action humaine. Cependant à l'opposé du brutal, Bartabas nous emmène dans un univers magique et nous déploie sa parfaite maîtrise de la séduction. Bartabas ne s'appuie pas sur l'écriture ; les mots lancés pendant les spectacles viennent principalement du *slovak* (langage inventé à l'époque du Cirque Aligre). Au fur et à mesure des années **BARTABAS (et COCANO, 2010)** utilisera de plus en plus dans ses spectacles l'éloquence du silence.

I – C – 3 - LA VOLIÈRE DROMESKO

Après avoir participé à la création du Cirque Aligre avec son frère Branlo de 1977 à 1982, et du théâtre équestre Zingaro au fort d'Aubervilliers avec Bartabas de 1983 à 1988, Igor Dromesko se lance dans une nouvelle aventure et crée en 1990 avec sa femme Lily « La Volière Dromesko ».

Igor et Lily s'installent temporairement dans le jardin des parents d'Igor. Igor raconte à **THIBAUDAT (2010)** que Lily, selon la phrase échangée entre Prévert et Chagall, achète un oiseau chaque fois qu'elle va acheter du pain. Ils finissent ainsi par acquérir plus de deux cents oiseaux

« Qu'est-ce qu'on allait en faire ? Il leur fallait une volière. La vodka aidant, j'ai dessiné une volière. Avec un bulbe comme au Kremlin ».

C'est ainsi que démarre cette nouvelle aventure, non plus articulée autour des chevaux mais autour des oiseaux. Dromesko vient du grec *drome* qui signifie à la fois le mouvement (course) et le lieu (champ), et du mot tzigane *dromesko* signifiant itinérant. Ils créent ainsi sous la direction de Matthias Langhoff, leur premier spectacle itinérant. Un « spectacle profondément sensitif, sensuel, à la limite du charnel, près de l'intuition et loin de l'écriture. » Ce spectacle fut joué à travers l'Europe entre 1990 et 1994. Pendant cette période deux versions seront successivement donnée « Dernier chant avant l'envol » entre 1990 et 1991, puis « Vertiges » à partir de 1992. Il ne transcrit pas directement la métaphore des titres du spectacle (il laisse aux critiques le soin de parler des chimères de l'homme qui rêve de voler), il ne fait pas non plus la promotion de l'originalité du lieu, il parle à « Monsieur le Public », il l'invite à entrer chez eux.

En fait de Volière, il s'agit d'une grande coupole transparente recouverte d'un chapiteau. La Volière n'est pas seulement un lieu de représentation, mais aussi le décor du spectacle dans lequel les animaux évoluent aux sons des musiques tziganes. Ce ne sont ainsi pas moins de 240 oiseaux, chevaux, et autres animaux qui viennent émerveiller petits et grands. Le tout orchestré par une quinzaine d'artistes venus d'horizons divers.

Le spectateur s'évade dans un monde onirique, près des étoiles. Le désir d'Igor est de créer une relation triangulaire entre lui et le public, le public et le public, le public est lui ainsi qu'il l'indique à THIBAUDAT (2010) :

« Monsieur le Public est là, un peu perdu. Il n'a pas besoin de référence quelconque pour comprendre quoi que ce soit, puisqu'il n'y a rien à comprendre. Tout va bien, il n'y a qu'à prendre avec les yeux, les oreilles, les narines. Toutes les références qu'il avait apportées avec lui par précaution ou par habitude, il peut les glisser entre son coude et le petit guéridon sur lequel il s'appuie. De l'autre main, il porte à ses lèvres un petit verre. Il boit et ce geste de tous les jours le rassure dans cet univers qui lui est étranger, mais qui devient sien. Il susurre à l'oreille de son voisin je ne sais quel commentaire. Echange d'impressions. Ainsi se crée le triangle Dromesko – M. Public – M. Public. Il me semble que cela suffit. »

Igor et Lily créèrent alors la compagnie Théâtre Dromesko : un théâtre itinérant joué dans des décors démontables et s'appuyant sur l'essence magique créée par les animaux, sur fond de musique tzigane. Il est maintenant en résidence à Rennes. Dans ce cabaret-volière dont la forme sera remaniée à l'envi, d'autres spectacles sont créés où l'on retrouve les marques de fabrique de la Compagnie Dromesko : musique tzigane, animaux et itinérance. Dans « Arrêtez le monde, je voudrais descendre », crée en 2009, (136 représentations) la place des animaux est encore une fois essentielle, précieuse car ils sont imprévisibles. on retrouve ainsi un âne, un cochon, une chèvre et même un marabout, leur mascotte, évoluant dans une boîte à musique géante. Dans cet univers poétique, se mêlent, dans un grand tourbillon, animaux, acrobates, comédiens et musiciens qui se trouvent à jouer à plusieurs reprises, affublés de masques d'animaux.

Dans ces spectacles, l'esthétique poétique accorde une place prépondérante au féérique. C'est une impression de douceur que les auteurs cherchent à transmettre. A l'opposé des univers plastiques où le visuel est roi, un nombre croissant d'artistes explorent la voie d'un théâtre de l'absurde. La prouesse est mise au service du rêve.

I – D – L’ANIMAL, SOURCE DE DIVERTISSEMENT

Les spectacles pour enfant regorgent d’animaux, pour leur plus grand plaisir. Il a été démontré l’utilité de leur présence dans un but pédagogique. Notre étude ne s’attardera pas sur le divertissement destiné aux enfants, mais plutôt sur le théâtre destiné à un public adulte. Les spectacles pour enfant limitent l’utilisation des animaux au cadre de l’émerveillement et de l’initiation. Cependant la venue au théâtre du spectateur « adulte » est souvent motivée, elle, aussi par l’envie de se divertir, de s’amuser, de s’émerveiller. Ainsi l’utilisation des animaux est un moyen largement utilisé pour surprendre, enchanter et faire sourire le public « en enfant heureux ». Certains animaux furent utilisés plus que d’autres à travers les époques pour divertir l’assemblée selon leur facilité à nous divertir, à être représentés, l’imaginaire qu’ils nous renvoient.

I – D – 1 – LES SINGES

Parmi tous les animaux qui investirent les théâtres, le singe tînt au XIX^{ème} siècle la place d’honneur. Le plus célèbre d’entre eux étant sans nul doute Jocko.

D’après KAHANE ET PINASA (2006) la pièce *Jocko ou le singe du Brésil*, fut présentée pour la première fois à Paris au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 16 mars 1825 et le 6 avril devant la duchesse de Berry. Jocko fut interprété par Charles-François Mazurier, un danseur comique, qui affublé d’une peau de singe, faisait rire par ses gambades et pleurer par sa mort.

Le succès populaire rencontré par ce singe, bien qu’il ne soit pas le roi des animaux, est très vraisemblablement dû à sa grande ressemblance physique avec l’être humain. Le facétieux animal semble prendre plaisir à singer les hommes du haut de son arbre, sautant de branche en branche pour ne pas être aperçu et grimaçant chaque fois qu’il entend son nom. Le singe peut se déplacer debout comme l’homme, se tenir comme lui, mais il n’a ni le langage ni la connaissance de nos objets. Ainsi chacune de ses actions dans notre univers est facilement tournée au ridicule pour faire rire le public comme l’illustrent ces quelques exemples tirés de la pièce de ROCHEFORT (1825) :

«Jocko, resté seul.

Il fait des sauts et des gambades, il ramasse tous les objets du déjeuner, et montre son adresse à s’en servir, il prend le petit panier, le retourne, le regarde, s’en fait un capuchon. Ici on aperçoit une flèche qui est lancée du dehors, et qui vient tomber aux pieds de Jocko. Le singe devient inquiet, regarde de tous côtés, aperçoit Cora, et remonte se cacher dans un arbre. » [Scène IX]

Pour accentuer l’effet comique, s’appuyant sur la forte ressemblance entre l’homme et l’animal, le singe s’habille d’une redingote et se coiffe d’un chapeau trouvé dans une malle. Ainsi affublé, il croise l’un des personnages de la pièce qui le prend au premier abord pour un être humain. Il s’ensuit une scène très comique où le singe et l’acteur se chamaillent.

« (Il saisit un bambou et veut en frapper Jocko. Le singe esquivé les coups et finit par s’emparer du bâton. [...]) (Jocko le poursuit ; il sort par la gauche.) » [Scène VIII]

Jocko ou le Singe du Brésil est une pièce de théâtre en deux actes d’Edmond Rochefort, inspirée d’une nouvelle de Charles de Pougens (1824). D’après TOWSEN (1978) cette pièce connut un succès de longue durée, de nombreux produits dérivés à l’effigie du

singe furent même vendus. Jocko fut le précurseur de toutes les histoires de singe humanisé. En témoigne une réplique de la pièce, qui prête maintenant à sourire devant l'impact de la pièce à l'époque.

« FERNANDEZ, à part [...] si je parviens à faire partager un jour à mes lecteurs l'intérêt que Jocko mérite, je n'aurai pas tout à fait perdu mon temps.

DOMINIQUE Ca sera bien difficile, monsieur, qui diable voulez-vous qui s'intéresse à un singe... si c'était un ours, ou un éléphant, je ne dis pas... parce que ce sont des bêtes qui occupent un certain rang parmi leurs semblables, mais un sapajou... allons donc... » [Scène V]

D'après TOWSEN (1978) quelques semaines seulement après les débuts de Mazurier dans le rôle du singe, de nombreux acrobates montèrent leurs propres adaptations de la pièce. La même année Mazurier monta le spectacle à Londres et la troupe de pantomime The Ravel l'amena au Etats-Unis en 1832. De nombreuses adaptations furent jouées pendant des dizaines d'années, parfois même en association avec d'autres singes célèbres comme Gouffé, Jules Perrot et Edward Klischnigg.

Selon KAHANE et PINASA (2006) les interprètes de Jocko remportèrent tous de grands succès personnels dans ce rôle, et deviendront des personnalités importantes de la scène. Après cette frénésie de Jocko, les singes passèrent quelque peu de mode mais ne quittèrent jamais complètement la scène et de nombreux mimes trouvèrent plaisir et succès en les incarnant.

I – D – 2 – L'ÂNE

L'âne est un animal aussi très souvent utilisé pour divertir le public, et ceci depuis le théâtre antique. CHANCEREL (1949) cite pour exemple l'Arlequin Dominique, camarade et rival de Molière, lorsqu'il décrit une scène de *Zibaldone* :

« Arrive l'âne qui doit lui servir (à Scaramouche) de monture. Il (Scaramouche) monte sur une chaise et quand il veut se placer sur l'âne, je le (l'âne) tire en avant, de sorte qu'il (Scaramouche) tombe par terre.

« Enfin, quand il est dessus, je lui applique une forte bastonnade sur les reins. Il descend de dessus son âne : je lui dis que c'est cet animal qui lui a donné un coup de pied dans le dos.

« Quand il veut monter dessus, le laquais qui a amené l'âne lui demandant pour boire, il se retourne pour lui donner de l'argent. Pendant ce temps je tourne l'âne de façon qu'il y monte à rebours. Je lui donne la queue de l'âne dans la main. Je le conduis ainsi et nous finissons le deuxième acte. »

C'est en effet un animal facile à contrôler lorsqu'il est dressé et que le metteur en scène lui demande des actions réalisables. De plus c'est un animal qui possède une forte fonction symbolique. D'après MARTIN (2007), c'est ainsi que Nougaret l'utilise dans sa pièce où il superpose parfaitement sa fonction d'animal dans l'action et sa fonction métaphorique :

(Un âne paraît, conduit par un petit garçon, et chargé d'un gros ballot)

- Anodin : Miséricorde ! Un âne, Monsieur Catascopos !

- Catascopos : Ne craignez rien : c'est un de mes disciples ; je m'amuse à lui donner de l'éducation.
- Anodin : Je vois qu'il est chargé de sciences ; mais il n'en n'est pas moins un âne : de même bien des gens, gonflés de grec et de latin
- Catascopos : Je vous fais grâce de l'application. Vous allez lire...

(L'âne regimbe, se cabre, caracole, etc.)

I – D – 3 – LES ANIMAUX DE COMPAGNIE

Beaucoup de pièces modernes, ayant pour but de nous divertir, utilisent ces animaux pour de nombreuses raisons. Ils permettent de toucher à quelque chose d'essentiel dans le monde de l'enfance et de la perception d'autrui, à travers une projection affective. Ainsi ce sont des animaux qui rassurent, qui nous renvoient à notre enfance, que l'on connaît bien.

Dialogue de bêtes, l'une des œuvres fondamentales de COLETTE (1925) et le premier texte qu'elle publia sous son nom, illustre parfaitement cette conception du divertissement à travers la présence des animaux. Les dialogues mettent en exergue le comportement bien différent du chien et du chat. Alors que Kiki la Doucette ne supporte pas la moindre des obligations, Toby le chien, lui se plie en quatre pour assouvir les moindres exigences de sa maîtresse tant aimée. Cette comédie fut adaptée et mise en scène par Anne Kreis en 2005, les représentations eurent lieu au Théâtre des Bouffes Parisiens en mars 2005 avec Jean-Paul Muel dans le rôle du chat et Jean-Jacques Moreau dans celui du chien. Selon BOUVIER CAVORET (2002) Colette, elle-même, avait précédemment adapté ses « dialogues de bêtes » pour une unique représentation au salon des Dessinateurs humoristes en 1913. Elle y incarnait le rôle de la Petite Chienne en visite tandis que Gemier jouait Toby chien et Suzanne Desprès Kiki la Doucette.

Peines de cœur d'une chatte anglaise est une pièce de Geneviève Serreau directement inspirée d'une nouvelle d'Honoré de Balzac et du bestiaire anthropomorphe de l'illustrateur J.-J. Grandville dans « Scènes de la vie privée et publique des animaux ». Le seul énoncé du titre, Scènes de la vie privée et publique, indique la référence à Balzac et montre la transposition de la Comédie humaine en une « comédie animale ». Cette pièce, mise en scène par Alfredo Arias et jouée pour la première fois au Festival de Shiraz en 1977, fait un triomphe et tourne pendant 2 ans en Europe et aux États-Unis. KAHANE et PINASA (2006) indique qu'Alfredo Arias mettra en scène également la suite, *Peines de cœur d'une chatte française*, écrite par Hetzel, l'éditeur de *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, sous le pseudonyme de P-J Stahl. [BALZAC, BAUDE ET LA BEDOLLIÈRE – 2011] Le projet de *Peines de cœur d'une chatte anglaise* voit le jour grâce à une carte de vœux que la décoratrice et costumière Claudie Gastine envoie à Lila de Nobili, figure légendaire du monde théâtral de la seconde moitié du XX^e siècle. Lila propose aux grands magasins des galeries Lafayette une scénographie de leurs vitrines de Noël, sur le thème des Scènes de la Vie privée et publique des animaux de Grandville. Claudie Gastine réalise cet enchantement, puis les costumes de la production qu'Alfredo Arias et le groupe TSE montent ensuite. Les masques féériques et les costumes transforment les comédiens en répliques exactes des animaux dessinés par Grandville. Pas un pouce de peau humaine n'est visible. L'anthropomorphisme est inversé : les caractères du personnage s'adaptent à ceux attribués aux animaux : le chat de gouttière libre et sensuel, le renard rusé, la huppe idiote etc. Lorsque Alfredo Arias se confie dans un entretien avec Hervé Pons (ARIAS et PONS (2008)] il témoigne que l'un des buts de cette œuvre est de divertir le public en le renvoyant à son enfance en usant de la projection affective à travers la présence animale :

« En découvrant les dessins de Grandville, j'ai eu la sensation de plonger au cœur d'un gisement impressionnant et merveilleux de surréalisme. Grandville touchait à quelque chose d'essentiel dans le monde de l'enfance et de la perception d'autrui, à travers une projection affective. Ne dit-on pas à quelqu'un que l'on aime : « Tu es mon chat » ? Chez Grandville, cela relève de l'essence du personnage, dans la noirceur, dans la clarté ou dans la tendresse. Comme si le personnage devenait « matière affective ».

C'est ainsi qu'une grande palette d'animaux peut être utilisée pour nous divertir. Le plaisir que prend le public à regarder ces pièces, découle des situations comiques dans lesquelles les animaux sont placés, ainsi que du décalage créé entre la présence physique de l'animal et les comportements humains qui lui sont attribués. Il provient aussi parfois de l'émotion due à l'imaginaire auquel il nous renvoie, à la dimension affective que l'on attribue à l'animal. Mais souvent un message est dissimulé derrière le simple divertissement. En effet, il cache souvent un but moral ou politique de manière plus ou moins subliminale. *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise* qui décrivent la société de l'époque en sont un parfait exemple bien que la critique soit moins acerbe que dans *Rhinocéros* de Ionesco ou bien d'autres pièces.

II – L'HOMME ANIMALISÉ

Le dessinateur Grandville au travers de ses illustrations est à l'origine de l'essor au XIX^{ème} siècle de l'homme hybride, où l'humain se voit affublé d'éléments animaux ou encore entièrement métamorphosé en animal. BALZAC, BAUDE ET LA BEDOLLIÈRE – 2011] Il y met en scène d'étranges personnages mi-hommes, mi-animaux par la tête ou le corps, servant à dénoncer les vices et les faiblesses de l'homme. Très souvent dans les pièces de théâtre, le processus d'animalisation des hommes est un châtement. En effet les animaux choisis ne sont généralement pas les plus flatteurs : animaux de basse-cour, des étangs et marais, insectes, reptiles et rapaces. Les auteurs jouent avec la métaphore : ce ne sont pas de vrais animaux, l'histoire naturelle et la réalité de l'animal n'y gagnent rien, mais les tendances de l'individu s'y voient travesties efficacement, permettant à l'homme de mieux se connaître...

II – A – LA MÉTAPHORE ANIMALE ÉTUDIÉE À TRAVERS LE BESTIAIRE DE SHAKESPEARE

Le bestiaire utilisé par Shakespeare dans plusieurs de ses tragédies est une parfaite illustration de l'utilisation de la symbolique animale pour caractériser les traits de personnalité de ses personnages. Ainsi de nombreuses références au caractère animal de l'homme sont faites dans *Macbeth*, *Le songe d'une nuit d'été*, *Hamlet*, *Othello* et plus particulièrement dans *Le roi Lear* où ce ne sont pas moins 133 références à 64 animaux différents qui sont faites. La symbolique utilisée fait souvent référence au bestiaire médiéval.

Othello est le récit tragique d'un homme qui se laisse tromper par les propos d'un homme jaloux, Iago, qui tuera sa femme et se suicidera lorsqu'il aura compris sa terrible erreur.

Le roi Lear conte l'histoire d'un vieux roi qui se laisse aveugler par les belles déclarations de ses deux filles aînées, Goneril et Régane, avides de pouvoir. Le roi, proche de la fin de son règne, annonce qu'il offrira son royaume à l'enfant qui lui témoignera le plus d'affection. Ses deux aînées l'enchâtent de belles paroles, tandis que la benjamine, sincère dans ses propos, lui répond que bien qu'elle l'aime tendrement, elle dédiera un jour la moitié de son amour à son futur mari. Le roi Lear, blessé dans son orgueil, répudie Cornélia, et offre son royaume aux deux aînées. Celles-ci l'en chasseront avec mépris.

Shakespeare use, particulièrement dans ces deux tragédies, de nombreux qualificatifs animaux pour imager la monstruosité d'une société corrompue par le pouvoir et l'argent. Quand l'humanité s'engouffre dans l'animalité. Beaucoup de métaphores se recoupent au travers de ses diverses pièces. Ainsi le loup, stéréotype de l'animal dévorateur est utilisé pour symboliser tour à tour la lubricité, la trahison. Dans *le Roi Lear*, Goneril est comparée au loup « thy wolvisch visage » [Acte I, scène 4]. Cette même figure du loup est utilisée dans *Othello* pour incarner cette fois-ci la lubricité

“IAGO : It is impossible you should see this
Where they as prime as goats, as hot as monkeys
As salt as wolves in pride, and fool as gross
As ignorance made drunk.”

La plupart des animaux référencés dans *Le roi Lear* sert à représenter le mal comme la subordination de l'humanité devant l'animalité. Le bestiaire sera utilisé principalement à l'encontre de l'inhumanité des filles de Lear. Leur atroce immoralité est le témoin de la frontière parfois fragile entre humains et animaux selon Shakespeare et d'autres. Ainsi le père invective amèrement de nombreuses fois ses filles, pris dans sa passion haineuse, en commençant par Goneril, accumulant sur elle un véritable bestiaire de malédictions. Selon ALATORRE et al. (2009) : « Le bestiaire exubérant du roi Lear n'augmente donc la distance entre l'humain et l'animal, que pour l'abolir dans une hybridité, qui pour être impossible n'est pas impensable. D'après JONES-DAVIES (2012) l'ingratitude de Goneril est ainsi qualifiée : « More hideous... Than the sea-monster » [Acte I Scène 4], ““sharper than a serpent's tooth” [Acte I Scène 4]. De, simples parasites au début de la pièce, les filles finissent par se transformer en loup pour le roi. Alors que le comportement des deux sœurs prête foi à ce dénigrement, l'attribution de l'animalité devient un moyen efficace de rediriger la sympathie vers le père perçu initialement comme un tyran. D'après HÖFELE (2011) il devient le pauvre, l'infirme alors qu'elles sont tour à tour comparées à des pélicans [Acte III, scène 4], des vautours [Acte II, scène 4], des tigres [Acte IV, scène 2]...

Mais le trait animal le plus récurrent qui leur est attribué de manière persistante est le serpent. Goneril est ainsi associée à maintes reprises à l'image du serpent, qui renvoie à la perfidie, à la genèse du mal. Il est même invoqué à la dernière scène par Albany en faisant référence à sa femme comme « this gilded serpent » [Acte V, scène 3]. Selon HÖFELE (2011) cela est même renforcé par leur manière de mourir, anéantis par leur haine mutuelle, ils sont ainsi représentés comme des vipères s'empoisonnant l'un et l'autre.

« Each jealous of the other as the stung
Are of the adder” [King Lear, Acte V, scène 1]

Par ailleurs son pendant masculin, qui n'est autre qu'Edmond, est comparé à un crapaud “ a most toad-spotted traitor” [Acte V, scène 3]. Mais le crapaud renvoie aussi à l'image du désir ainsi dans les oeuvres de Shakespeare on trouve quelques références notables comme dans *Othello* « Or keep it as a cistern for foul toads/ To knot and gender in!” [Othello Acte 4, scène 2] ou encore dans *Troilus and Cressida* “I do hate a proud man, as I do the engend'ring of toads”. [Troilus and Cressida, Acte II, scène 3]

De nombreuses autres images animales seront utilisées dans les œuvres de Shakespeare comme l'exemple donné par ALATORRE et al. (2009) des larmes de crocodile : “If that the earth could teem with woman's tears/ Each drop she falls would prove a crocodile” [Othello], de plus nombreux sont les personnages qualifiés d'êtres doux comme

des agneaux “as gentle as a lamb” [Romeo and Juliet, Acte II, scène 5], ou lorsque Aaron se dit doux comme un agneau mais avertit la population qu’il peut se révéler plus terrible que n’importe quel animal si on l’irrite :

“Why, so, brave lords! when we join in league,
I am a lamb: but if you brave the Moor,
The chafed boar, the mountain lioness,
The ocean swells not so as Aaron storms.
But say, again; how many saw the child?” [Titus Andronicus – Acte IV, scène 3]

Très souvent, quand l’homme est ainsi animalisé, la métamorphose est un châtement. Presque toujours, la métamorphose de l’homme devenu animal, est une régression, une chute. Il est rare que le monde animal soit idéalisé. La beauté, la magie, l’innocence animales précédemment étudiées sont souvent absentes dans ces processus de transformation. L’instinct animal et la bestialité sont souvent déplorés.

Ainsi lorsqu’il retrouve la raison et le sentiment, JONES-DAVIES (2012) explique que Lear refuse l’assimilation du corps humain à celui des bêtes. Devant le cadavre de Cordélia, il rétablit la séparation entre le monde humain et le monde animal que la théologie avait imposée depuis le Haut Moyen Âge : « Why should a dog, a horse, a rat, have life, And thou no breath at all ? » [Acte V, scène 3].

Parfois la satire devient complètement politique. L’animal est un outil permettant de dévoiler l’organisation de la société et ses règles. On trouve de nombreux exemples dans la mythologie grecque et dans la littérature, Rhinocéros de Eugène Ionesco est l’une des œuvres théâtrales illustrant le mieux ce concept.

II – B - LA MÉTAMORPHOSE ANIMALE À TRAVERS L’EXEMPLE DE LA PIÈCE RHINOCÉROS DE IONESCO

Rhinocéros est une fable en trois actes d’Eugène Ionesco créée dans sa version française à Paris au Théâtre de France le 22 janvier 1960 dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault, des décors de Jacques Noël, avec une musique de Michel Philippot. Elle sera montée partout en Europe et remportera un immense succès. L’œuvre joue sur l’image obsédante du rhinocéros, que l’on trouve déjà dans les pages du « Journal » de Ionesco. Les habitants d’une petite ville s’habituent bénévolement à la présence de rhinocéros parmi eux, et se trouvent les uns après les autres métamorphosés en cet animal. Tous, sauf un, prennent cette épidémie comme inéluctable.

Lorsque Ionesco retrouve Paris, venant d’une Roumanie où la nazification se propage telle une épidémie, il est frappé par le contraste entre les deux pays, entre ces deux mondes, l’un déjà sous la botte, l’autre discutant à perte de salive sur le phénomène. Il écrit sur ce sujet un texte pour Les Lettres modernes, qu’il reprendra pour en tirer une pièce, *Rhinocéros*.

Dans cette œuvre, pièce importante du théâtre de l’absurde, les individus atteints de « rhinocérite » se transforment tous en rhinocéros au fur et à mesure du déroulement de la pièce. Cette œuvre délivre un message fort à l’encontre du totalitarisme et de la bestialité humaine, sous couvert de la métaphore. Ionesco transforme ses personnages en rhinocéros, les déshumanise ainsi que le fanatisme naziste l’a fait précédemment. Il s’agit pour lui de représenter le processus de contamination, l’engrainement de la population par les intellectuels nazis. « Je dois dire que le propos de la pièce a bien été de décrire le processus de

la nazification d'un pays ainsi que le désarroi de celui qui, naturellement allergique à la contagion, assiste à la métamorphose mentale de sa collectivité. Ionesco confirme, dans les notes qu'il a écrites sur *Rhinocéros* transcrites par KAMYABI MASK (1990), que la « rhinocérite » était bien un nazisme. » Mais le propos de Ionesco s'étend au-delà du nazisme, il entend dénoncer les dangers de toute sorte de fanatisme ainsi qu'il l'explique dans un entretien radiophonique avec G. Charbonnier d'après KAMYABI MASK (1990) :

« Dans la plupart des cas, le rhinocéros est celui qui ne parle plus comme nous, qui ne pense plus comme nous, celui avec qui nous sommes en rupture de communication, celui qui est fanatisé par une certaine opinion, qui ne veut plus entendre parler d'autre chose. Donc, tout militant est un rhinocéros. »

« Lorsque des gens ne pensent pas comme vous, lorsqu'ils ont une pensée opposée à la vôtre, ils ont l'air de ne plus comprendre, même, ils ne comprennent plus la langue que je parle. Quand il y a épidémie ou contagion idéologique, cette idéologie contaminante se transforme en fanatisme. Et, alors, le dialogue n'est plus possible avec l'autre, et on a l'impression que ce ne sont plus des êtres qui appartiennent à la même espèce que vous. Il y a un phénomène de rupture, c'est-à-dire que eux sont rhinocéros pour eux »

Mr Lucian qui est un acteur roumain analyse le choix du rhinocéros fait par Ionesco dans un entretien avec KAMYABI MASK (1990). Cet animal symbolise la force, sous une sorte de bonhomie il peut devenir extrêmement violent, extrêmement dangereux. Ainsi Ionesco, selon Mr Lucian, a peut-être voulu mélanger ces symboles : la force, la grandeur, l'impossibilité d'être apprivoisé, l'impossibilité d'être arrêté. Lorsque le rhinocéros « commence sa course folle, ça devient une sorte de tambour roulant qui écrase tout ». D'ailleurs Ionesco écrit dans la préface que sa pièce est là pour dénoncer : « les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées, mais qui n'en sont pas moins de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que des alibis. » Le discours de *Rhinocéros* s'étend au-delà du nazisme, pour dénoncer les dangers de l'aveuglement collectif et de « l'hystérie des foules ». Cette pièce politique a ainsi pour sujet central la massification, l'intégration et leurs conséquences funestes.

III - L'ANIMAL HUMANISÉ

Avec cet autre cas de figure, plus facile à admettre que la métamorphose étudiée précédemment, les créatures sont des animaux, ont un corps animal mais un esprit humain, sans être le résultat d'une transformation. L'anthropomorphisme est plus inoffensif que le zoomorphisme pour le spectateur. Peut-être aussi parce que paradoxalement la transformation de l'animal en homme semble plus improbable dans la réalité que la métamorphose de l'homme en animal qui semble n'être pas toujours uniquement du ressort de l'imaginaire. Lorsque l'homme devient animal, lève toute inhibition, se déshumanise, libère ses pulsions, le chemin semble être un aller simple. Cette métamorphose devient ainsi plus dérangement. Les animaux pensent, parlent comme des êtres humains, et tout leur comportement est un comportement humain. En fait, il semble bien que l'animal parle de l'homme et non de lui-même ; il n'est plus qu'un prête-nom, un prétexte à connaître l'humain. Le bestiaire dessiné par les auteurs est alors inépuisable, avec des bons et des méchants, et ce depuis l'Antiquité.

Bien souvent les bêtes sont humanisées dans un but moralisateur, l'écrivain nous renvoie au monde familier pour éclairer une pensée abstraite. Ces pièces sont souvent destinées aux enfants âgés de 7 à 77 ans. Dans ces cas-là, il est clair que les animaux ne sont

que prétextes, ils agissent comme des humains, mais avec plus de liberté d'action encore, puisque leur animalité leur permet de dépasser certaines limites que l'humain ne saurait franchir. L'enveloppe animale, subversive, donne de grandes libertés à l'auteur. Les animaux constituent de merveilleux personnages dont les aventures peuvent faire rire un enfant, tout en critiquant les mœurs et la société des hommes.

Selon BOUVIER CAVORET (2002) dans *Jeanne au Bûcher* de Paul Claudel (Nouvelle revue française mis en scène au Théâtre Municipal d'Orléans en 1929) il y a une scène où « Jeanne est livrée aux bêtes ». Les bêtes n'étant autres que ses juges. Chaque juge recevant la tête d'animal le caractérisant suivant sa fonction et son caractère. Pour présider le tribunal, le tigre s'étant retiré, le renard étant malade, le serpent s'étant « sifflé lui-même au fond d'un trou », l'évêque de Beauvais se proposera pour présider et recevra une tête de porc. Les assesseurs pondant « Bée... Bée » seront coiffés de têtes de moutons.

III – A – LES FABLES ET ROMANS ADAPTÉS AU THÉÂTRE

Les fables ainsi que nombreux romans ont été adaptés à la scène, justement parce que l'utilisation des animaux s'y prêtaient bien, rendant le propos politique facilement transposable à la scène pour divertir, avertir et éduquer le public. Sous l'habit du plaisir de la lecture, dans les toutes dernières lignes, la fable va droit au but et délivre sa moralité. Pour ne vexer personne et amuser grands et petits, les auteurs donnent souvent à des animaux des comportements, vertus et vices humains. Les Fables d'Ésope de Boursault (1690) selon BOUVIER CAVORET (2002) inaugurent à la Comédie-Française une théâtralisation fabuliste contemporaine des livres de « caractères ». Il n'y a rien qui ressemble plus à l'homme que la nature de l'animal.

Ce travestissement est un outil toujours efficace, comme le souligne Cocteau, expert en la matière :

« C'est avec la fable que le mensonge prend ses titres de noblesse. Il ne faudrait pas la confondre avec les ragots. Il y a de la grandeur dans ses chimères. Sans elle, nous ne serions pas charmés par Pégase, par les sirènes, et un enfant ne m'aurait pas dit avant de me conter une histoire d'animaux : c'était du temps où les animaux parlaient encore. »

Dans la majorité des cas, les bêtes sont celles du quotidien, finement observées, et leur caractère demeure cohérent d'une fable à l'autre, même d'un auteur à l'autre : le lion de la fable *Le Lion et le Rat reconnaissant* ressemble à s'y méprendre au lion de l'Alcibiade majeur de Platon, dans sa fable du *Lion vieilli et du Renard* racontée par Socrate. Les *Fables* et les *Contes* ont usé et abusé de ces animaux-prétextes, cachant sous la fiction une morale bien lisible.

En 2004, Robert Wilson a mis en scène à la Comédie Française une sélection de dix-neuf fables de La Fontaine, presque toutes animalières, interprétées par quinze comédiens talentueux. Selon FRANCK (2004) après un prologue, dans lequel l'ensemble des animaux est présenté par La Fontaine narrateur, le spectacle commence avec le Lion amoureux, fable qui se déroule dans un âge d'or lointain et paradisiaque où les bêtes et les hommes pouvaient encore se parler. Dans *Les Compagnons d'Ulysse*, qui clôt le spectacle, les hommes transformés en animaux renoncent à leur forme humaine. Les esthétiques de ces tableaux sont diverses, comme les masques qui dissimulent parfois le visage des artistes et comme les éléments de costumes, tantôt inspirés des danses sacrées africaines comme le masque de

bœuf, tantôt habillés d'éléments historiques comme la perruque poudrée du singe, tantôt inspirés des illustrations des livres d'enfants comme le masque du lapin. Tout entre en jeu, les tailles, les physiques, les mouvements du corps, le son de la voix. Ce spectacle est d'ailleurs un parfait exemple des outils que l'artiste utilise pour se glisser dans la peau de l'animal.

Le grand succès remporté par ce spectacle montre combien ces textes sont toujours vivants et d'actualité, tant les travers humains défient les siècles. Les grecs, eux-mêmes, recouraient déjà au déguisement animal pour glisser quelques messages subliminaux.

III – B – LE BESTIAIRE D'ARISTOPHANE

Les *Grenouilles*, les *Oiseaux*, les *Guêpes* représentent les citoyens d'Athènes dont ARISTOPHANE (1997) se moquait, ces hommes-*guêpes* par exemple qui ne cessaient, sous couvert « d'autogestion » et de surveillance réciproque, de s'intenter des procès les uns aux autres, se piquant comme des guêpes et distillant le poison de la dénonciation (la *sycophantie*) ; ces *citoyens-grenouilles* toujours prêts à coasser et à applaudir à n'importe quel spectacle, ces *oiseaux* rêveurs dont les idées utopiques s'envolent dans les airs. La transposition animale permettait alors de s'en prendre aux tribunaux populaires, aux jurys des concours tragiques et aux théoriciens politiques, tout en faisant rire le public qui comprenait très bien les allusions.

Selon CORBEL-MORANA (2012) dans *Les Guêpes* l'auteur met en parallèle leur organisation sociale avec celle de la population athénienne. L'organisation du guêpier est décrite précisément, non par souci naturaliste mais pour accentuer l'image satirique de la comparaison.

La frontière séparant l'homme de l'animal se trouve constamment brouillée dans le texte et sur scène par un jeu vertigineux avec les mots et les limites du travestissement animal qui maintient les animaux et les hommes dans un entre-deux de fantaisie. Ici, démagogues transformés en chiens et jurés, en guêpes, ou réciproquement, animaux doués de la parole et d'autres caractéristiques humaines, tels les oiseaux acquérant les qualités de l'homme civilisé, sont dans l'ordre des choses. Souvent cette poésie du grotesque provoque l'hilarité immédiate du spectateur, mais elle permet aussi d'explorer la relation de l'homme et l'animal. Le comique, alors se fait « significatif », il veut dire quelque chose, il s'analyse. Le rire primitif suscité par le grotesque n'exclut pas, en effet, que s'exerce simultanément à l'encontre de l'homme un rire critique suscité par un comique de mœurs.

Ce bestiaire n'est jamais simpliste et tire sa richesse de l'ambiguïté de certaines images animales. Ainsi, l'image de la guêpe n'a pas la même valeur selon qu'elle s'applique à la combativité des soldats de guerre médiques ou au comportement méprisable des dicastes au tribunal.

La comédie des Oiseaux couronne le bestiaire d'Aristophane. Cette vaste métaphore construite autour de la figure de l'oiseau concentre en effet l'ensemble des enjeux philosophiques et poétiques du bestiaire et présente la réflexion la plus complexe et la plus aboutie sur l'animal politique comme sur les ambitions artistiques du poète comique. La dualité fondamentale du monde des oiseaux montré tantôt, dans les parties lyriques de la comédie, comme le symbole de valeurs esthétiques et spirituelles élevées, tantôt comme le symbole de la sauvagerie la plus brutale, explique la divergence des interprétations que les commentateurs ont proposées de la pièce. L'une des deux facettes ne doit pourtant pas être privilégiée au détriment de l'autre, car leur complémentarité prend son sens lorsque cette ambivalence est transposée dans le monde humain : la beauté et l'harmonie du chant des

oiseaux, métaphore de la poésie humaine et de celle d'Aristophane en particulier, préservent un idéal indispensable dans un monde dominé par les vices de la bête humaine.

III – C – CHANTECLER D'EDMOND ROSTAND

En 1919, Rostand porte au théâtre Chantecler après avoir remporté un triomphe avec *Cyrano de Bergerac*. Dans Chantecler aucun être humain n'apparaît sur scène ; tous les rôles sont confiés à des animaux. Seul un épouvantail projette une ombre humaine sur la basse-cour. De nombreuses œuvres sont à l'origine de cette pièce dont tous les protagonistes sont des animaux telles que les pièces d'auteurs de la littérature antique tels qu'Apulée et Aristophane. Il a aussi été largement influencé par le *Roman de Renart*, le poème clé de Chaucer *The Parliament of birds* et bien sûr les fables de La Fontaine. Précédée d'un énorme battage médiatique qui en agace plus d'un, la pièce ne remporte pas l'adhésion de la critique mais connaît un grand succès de curiosité et reste à l'affiche pour un nombre non négligeable de représentations avant de partir en tournée dans le monde entier. Des difficultés dans l'écriture du texte, comme dans le montage de la production, n'ont pas abouti à une mise en scène satisfaisante malgré les cinq mois de répétitions qui se déroulent dans une parfaite désorganisation. L'évocation héroïque du coq gaulois et le ton cocardier ne réunissent pas tous les suffrages et l'œuvre paraît quelque peu décalée avec son temps. La publicité outrancière qui fait monter la tension avant la première se trouve en porte à faux avec l'actualité : Paris subit alors les grandes inondations qui marquent l'hiver 1910 et le public n'a pas vraiment la tête au divertissement. Rostand a beau s'expliquer : « Chantecler... est un poème symbolique où je me suis servi de bêtes pour évoquer, pour raconter des sentiments, des passions, des rêves d'homme... Mon coq n'est pas à proprement parler un héros de comédie. C'est le personnage dont je me suis servi pour exprimer mes propres rêves et faire vivre devant mes yeux un peu de moi-même. » Les 75 rôles ont été distribués à des artistes prestigieux. Dans le rôle titre, Lucien Guitry remplace Coquelin mort peu de temps auparavant. Il reçoit des critiques mitigées contrairement à Madame Simone, la Poule faisane, qui se taille un grand succès personnel.

Il s'agit, cette fois, d'une fable dont l'action se déroule dans une basse-cour. Chantecler est un coq qui croit que son chant provoque la venue du soleil. Il suscite la jalousie, l'envie ; on ironise quand le coq se prépare à dire son hymne au soleil. Tous les animaux le jalourent et se rallient aux comploteurs que sont les chats-huants, les êtres de la nuit qui désirent que la nuit dure justement plus longtemps, contre Chantecler, la force du jour. La mort de Chantecler est décidée. Mais le jour ne va pas tarder et Chantecler dévoile son secret à la poule faisane qu'il a sauvée du fusil du chasseur. C'est lui le premier des coqs car il chante avant les autres. Ces animaux se comportent parfaitement comme des êtres humains, et sont même au fait des tendances de l'époque. Ils parlent français, « ce fut quand même un five o'clock », , dénigrent Kant en un subtil jeu de mot, « Fichez le Kant ! » et font preuve d'esprit « au canard : « ça t'embouche un coin-coin ! », « j'ai le canard qui m'organise un Gymkhanard ! ».

Chantecler éprouve selon MANUEL (2003) tous les affres du créateur. Ce personnage étrange pousse encore plus loin, à travers la fable, le thème du poète et de l'interrogation sur sa propre capacité à créer :

« Mais moi dont le métier demeure un mystère
Et qui du lendemain connais toujours la peur ,
Suis-je sûr de trouver ma chanson dans mon cœur ? »

Interrogation que Rostand s'est posée depuis le début de sa carrière. Il y a même des échos de sa santé dans les paroles de Chantecler : « pour chanter ainsi que j'ai chanté... il fallait avoir... une santé ». L'arrivée dans la basse-cour d'une série de coqs présentés par le paon, excite Chantecler, et, comme le loup envers le chien, le poète sans le sou envers le poète honoré, il oppose le superficiel, le fabriqué au spontané, au naturel, au vrai et se lance dans une tirade qui n'est pas sans rappeler les morceaux de bravoure familiers au théâtre de Rostand.

Chantecler viendra à bout de ses ennemis, repoussant un coq de combat, et il décide de se retirer dans la forêt, dégoûté par la méchanceté, la jalousie de ceux qui l'entourent, comme Alceste. Selon Manuel [2003] cette pièce semble écrite à l'encontre de tous les ennemis de Rostand, comme une sorte de testament, il souhaitait alors, en effet, ne plus écrire pour la scène.

Ainsi au théâtre, le bestiaire s'avère être un instrument particulièrement efficace pour dénoncer la cruelle tendance des hommes à vouloir asservir plus faibles qu'eux, et la réalité est alors plus humaine qu'animale. Le procédé qui consiste à passer par l'animal pour viser l'homme est un procédé de style qui apporte décalage et distanciation, légèreté et humour à une analyse qui, autrement, serait peut-être plus austère.

DEUXIÈME PARTIE :

LA REPRÉSENTATION DE L'ANIMAL SUR SCÈNE

La présence d'animaux sur les scènes des théâtres ne peut se faire selon les mêmes modalités qu'au cinéma, dans les dessins animés ou dans les cirques. Au cirque, l'animal est appelé sur scène pour faire démonstration des qualités de son dresseur. La réalité cinématographique impose le plus souvent de recourir à de véritables animaux. En revanche, le théâtre est le monde de la convention, où tout est permis ou presque. Il est moins surprenant pour les spectateurs de voir des hommes endosser le rôle de divers animaux plutôt que de voir des animaux en chair et en os sur scène.

La solution la plus naturelle au problème que pose l'animal vivant, quand le réalisme s'impose, passe par la fabrication d'animaux figurés. Ils sont ainsi l'objet d'une immémoriale tradition de savoir-faire ; La représentation de l'animal sur scène a ainsi beaucoup évolué au fur et à mesure des époques, mais aussi par la volonté des metteurs en scène qu'elle soit purement recherche esthétique ou qu'ils désirent délivrer ainsi un message au public.

I – SUGGÉRER LA PRÉSENCE DE L'ANIMAL

I – A – PAR LES MOTS

Cela consiste à évoquer l'animal dans les répliques. Il s'agit de la représentation la plus ordinaire. L'auteur peut mentionner l'animal sous son nom commun ou par une métaphore. Dans la forme la plus allusive et la plus élémentaire, il suffit d'attribuer aux humains des patronymes animaux qui renvoient métaphoriquement au caractère de l'animal. Pour aider au rapprochement l'acteur peut imiter parfois le bruit de l'animal entre deux répliques.

Pour faire exister un animal réel hors-scène, l'auteur doit en bâtir l'image la plus précise. Ainsi dans la pièce de P. Rousseau, *La Mort de Bucéphale*, MARTIN (2007) relève que le nom du héros éponyme revient quinze fois, le terme cheval quinze fois aussi, et celui de coursier quatre fois. Il y a aussi de nombreuses références indirectes tels que le lieu de couchage de l'animal, son alimentation etc., elles participent à consolider l'image de l'animal dans l'imaginaire du public. Ainsi dans cette pièce la monture est rappelée à la mémoire du spectateur de façon obsessive dans plus d'un vers sur sept. La répétition réitérée indique à l'évidence que l'animal est un héros bien qu'il soit absent de la scène.

L'animal peut être aussi décrit précisément par les comédiens, au lieu d'être simplement cité. Dans la plupart des pièces, ce récit suffit à assurer la présence de l'animal dans l'imagination du spectateur. Enfin, pour compléter la description physique, la narration des actions de l'animal peut être faite, ainsi que l'illustre ce passage de *La Mort du Bœuf gras* de Tacconnet est cité par MARTIN (2007) :

« On se disperse, on fuit : les poules quatre à quatre

Sur les murs des voisins volent et vont s'abattre
Le coq un peu trop vieux pour suivre ses amis,
En voulant s'élever, va tomber dans le puits.

La chatte par un trou quitte la souricière,
Et pour fuir le danger va gagner la gouttière
Pluton en brave chien qu'on ne peut effrayer,
S'enroue à pleine gorge à force d'aboyer ; » (scène dernière)

Cette technique est aussi utilisée quand l'animal est trop petit pour être vu par le spectateur. Ainsi dans *La Tarentule*, comédie en un acte de M. de C. représentée en 1745, deux voleurs prennent le prétexte de la présence imaginaire d'une araignée sur leur victime pour la dévaliser. Dans l'extrait donné par MARTIN (2007) la description, puis l'animation de l'araignée, sont extrêmement bien réglés dans une alternance de dialogue et d'action :

« [...] Ah ! Monsieur, ajoute-t-il, je me meurs de frayeur : Qu'avez-vous donc, répond Gille, je crois, continue le filou, la voir sur votre chapeau, vous êtes un homme mort si elle vous pique à la tête, attendez, ne remuez pas, je vais la tuer : (Il donne un coup de batte sur la tête de Gille.) Doucement donc, dit celui-ci, 'l'avez-vous tuée : Non Monsieur, répond Laisse-rien, je l'ai manquée : la peste soit du maladroit, s'écrit Gille, en jetant son chapeau par terre. La voilà sur votre perruque [...] A présent, dit Gille, elle doit être écrasée, vous avez frappé diablement fort.

Laisse-Rien

Je n'ai pas été plus heureux cette fois que l'autre, mais Monsieur, la Tarentule se coule entre l'habit et la veste, vite, vite, déshabillez-vous, il n'y pas un instant à perdre »

Le comique naît de l'absence matérielle de la bestiole, et de la complicité du public qui sait que la victime ne sait pas que l'animal venimeux, n'existe que dans les répliques de Laisse-Rien.

La parole est le matériau le plus économique sur scène et les contraintes financières jouent aussi un rôle évident dans le choix de cette représentation esthétique. Néanmoins il existe bien d'autres techniques tout aussi économiques.

I – B – PAR LE MIME

Il s'agit de suggérer la présence de l'animal par le mime. Cela était couramment employé par les Comédiens Italiens, soit en mimant le cheval, soit en mimant à la fois le cheval et le cavalier. Encore un exemple de MARTIN (2007) donné par l'Arlequin Dominique dans *le Baron Tedesco* : « je feins d'être à cheval, de galoper, d'en descendre, de l'attacher à la cantonade ». – « Prenez garde à mon cheval, dis-je aux acteurs, il rue. ».

CHANCEREL (1950) donne l'exemple de Jean Dasté, élève de l'école du Vieux Colombier en 1920, qui excellait dans cette discipline, et ce qui lui permit par la suite d'interpréter le cheval Piaf avec brio.

II – CRÉER L'ILLUSION DE LA PRÉSENCE ANIMALE

L'illusion, la démesure et les changements d'échelle, font partie intégrante de la recherche du féérique ou du merveilleux que les animaux procurent à la pièce. L'art du papier mâché soutenu de quelques armatures en est la technique la plus réaliste, mais bien d'autres procédés sont mis en œuvre : ombres chinoises, marionnettes, trompe l'œil, etc.

II – A – PAR L'UTILISATION DE BRUITAGE

L'une des méthodes les plus simples pour suggérer la présence animale consiste à utiliser des accompagnements sonores pouvant prendre des formes plus ou moins abstraites. En effet avec des animaux parfaitement dressés il est difficile de limiter leur manifestation sonore aux moments voulus.

Habituellement ce sont les figurants, dans les petits théâtres, qui sont chargés de pousser en coulisse les cris et hurlements d'animaux, ce dont ils s'acquittent avec plus ou moins de talents. Des acteurs se sont spécialisés dans l'imitation du cri de certains animaux, CHANCEREL (1950) nous donne l'exemple de l'Arlequin Francique Moylin qui savait braire à la perfection. L'acteur peut, pour cela, créer en tapant des pieds un galop, ou par un sifflement simuler la présence d'un reptile. Il peut aussi imiter le cri des animaux ou les émettre dans leur forme onomatopéique. Il pourra ainsi imiter le chant du coq à la perfection ou simplement lancer un « cocorico » ; miauler ou faire « miaou » etc. D'après KAHANE (2006) pour les scènes importantes, un instrument spécial peut être utilisé. Il s'agit d'un tambour exagérément allongé et terminé par une peau d'âne à une seule de ses extrémités. Sur cette peau est tendue en travers une corde à boyau, attachée en son milieu à une autre corde à boyau qui traverse le tambour suivant son axe dans toute sa hauteur. NANSOUTY (1909) explique que le régisseur, car c'est à lui que la tâche incombe ordinairement, place le tambour entre ses genoux ; puis, de sa main couverte d'un gant enduit de colophane, il frotte vivement la corde qui pend de haut en bas, elle entre en vibration ainsi que la corde transversale et la peau de tambour elle-même : il se produit ce que les physiciens nomment en acoustique « des nœuds et des ventres » finalement le résultat est l'émission de grognements prolongés et roulants, tout à fait troublants, éclatants ou sourds, rappelant d'une façon plus énergétique les bruits spéciaux que l'on entend aux abords d'une ménagerie à l'heure où le dompteur se dispose à procéder au « repas des animaux ».

Certaines pièces nécessitent que l'on ait recours à un spécialiste plutôt qu'aux acteurs c'est pourquoi d'après KAHANE (2006) le rendu des cris d'animaux dans *Chantecler* étant primordial, Rostand a eu recours aux talents de Harry Geaik's pour assurer tous les bruitages.

Il existe diverses autres techniques pour faire résonner les voix des animaux. Ainsi pour faire s'exprimer l'autruche « Adrienne » dans l'une de ses pièces CHANCEREL (1950) explique qu'ils ont utilisé les Ondes Martenot. Il s'agit de l'un des plus vieux instruments de musique électronique. « Notre cher et regretté Pierre Vellones avait composé pour elle des airs d'une drôlerie poétique tout à fait réussie : le chant, dit de « la Forêt Natale », faisait pleurer le petit éléphant de nostalgique tendresse. Le disque en a conservé le souvenir et parfois la Radio le redonne, au cours de ses émissions destinées à l'enfance... ». Dans *Red Horse Animation* mis en scène en 1970 par le collectif Mabou Mines, le sol en bois de la scène était équipé de micros, de façon à ce qu'au contact du sol, les pas des comédiens résonnent comme les sabots d'un cheval.

II – B – PAR L'UTILISATION D'ORNEMENTS

Lorsque dans le texte les différents animaux sont uniquement cités pour imaginer certaines idées ils peuvent être présents sur scène par l'intermédiaire du décor (drapeaux, bannières, tapisseries...) ou être peints sur les costumes. Le bestiaire de Shakespeare est souvent mis en scène de la sorte.

Lorsque en 1972 Terry Hands décide de mettre en scène à la Comédie Française *Richard III*, de Shakespeare, KAHANE (2006) rapporte que le costumier Abd'Elkader Farrah

place l'animal symbolique de chaque guerrier sur leur heaume ce qui permet d'identifier à la fois le personnage et son caractère. Par exemple lors de la scène de la bataille, Richard III est vêtu de noir et arbore un sanglier sur son casque tandis que Richmond porte du rouge et un dragon sur son heaume. Tout cela symbolise l'opposition du bien et du mal. Le sanglier est vaincu par le dragon, le bien triomphe du mal.

En revanche, lorsque l'animal n'est plus seulement cité mais qu'il doit aussi s'animer sur scène, les metteurs en scène se doivent d'inventer d'autres artifices. L'animal peut aussi être construit, animé, parfois même mécanisé. Ces animaux remplissent une fonction bien précise d'accessoires et s'intègrent au jeu des acteurs. Cette fonction les fait échapper à la sémiotique du décor ; ils deviennent objet.

II – C – À L'AIDE DE MARIONNETTES

II – C – 1 – ÉLABORATION DES MARIONNETTES

L'une des méthodes les plus ancestrales est l'utilisation de marionnettes. Ce procédé simple au premier abord peut être complexifié. L'animal est alors mu par des fils, des machines, des leviers, des manœuvriers dissimulés.

Léon Chancerel (1950) met en scène une autruche nommée Adrienne dans *Une aventure de Babar*. Ce sera l'un des personnages les plus appréciés de son jeune public. Son élaboration fut compliquée comme en témoigne CHANCEREL (1950) :

« La difficulté n'est pas tant de dissimuler le buste et la tête de l'interprète dans la carcasse ovoïde, que de tenir et de faire mouvoir le long cou flexible et le bec de l'oiseau, ce qui, dramatiquement, est indispensable. Yves Joly avait construit à ces fins une espèce de manche en bois, dissimulé dans un long boudin d'étoffe rose, muni de commandes de fil-de-fer (principe des marionnettes à clavier). Il faut bien dire que c'était terriblement lourd et que les fils qui commandaient le bec n'obéissaient pas toujours. Cette carcasse ovoïde était recouverte d'une matière de poulte de soie gris-bleu (nous travaillions à l'économie, utilisant les matières que nous possédions en magasin) qui lui donnait un aspect terne et triste. On avait bien mis un bouquet de plumes multicolores (d'ailleurs mitées) à l'extrémité pointue de la carcasse, mais l'ensemble demeurait pauvre et maladroit. A l'origine « Adrienne » était drapée, comme une vieille belle du Second Empire, dans un cachemire à ramages, mais le drapé ne fut jamais réussi ; d'ailleurs, je crois bien qu'au cours d'une tournée, le cachemire fut égaré... »

L'acteur peut aussi simplement faire face à une marionnette animale, par un jeu d'ombre et de silhouette. Cette méthode était très largement utilisée au XVIII^{ème} siècle, ainsi MARTIN (2007) décrit l'utilisation de figures plates qui étaient découpées dans du carton ou du cuir et dont les ombres étaient projetées sur un tissu transparent. La représentation d'animaux par leur silhouette requiert un art complexe de la manipulation. Dans la pièce *l'embarras du ménage*, jouée pour la première fois à Versailles en 1790 ; Séraphin selon MARTIN (2007) donne des instructions très précises pour donner vie à son personnage animal de plus le réalisme de la scène est soutenu par les bruitages et les miaous de rigueur.

« Le chat, seul. Pour cette scène, on prend le chat mécanisé et on a soin de replier le jambon derrière le cou, de manière qu'il soit invisible. Le chat entre en miaulant et il va droit à la cheminée ; il se dresse devant la marmite dont il fait sauter le couvercle, on lui applique la tête près de la marmite et l'on

fait descendre le jambon, qui replié, doit lui pendre à la gueule ; il se retourne brusquement en soufflant et s'en va emportant sa proie »

Plusieurs écrivains de théâtre (Guillemin, Dorvigny...) ne dédaignèrent pas d'adapter ou d'imaginer des spectacles avec des animaux à l'aide de cette technique. En effet l'utilisation de cette technique apte à faire paraître et mouvoir l'animal sur l'écran donne à l'auteur une grande liberté. De plus l'économie du procédé permet de conserver et de reproduire à moindre frais un répertoire riche et complexe pour les spectacles animaliers.

II – C – 1 – INTERROGATIONS SUR L'UTILISATION DES MARIONNETTES À TRAVERS L'ÉTUDE DU METTEUR EN SCÈNE LEE BREUER

D'après MARRANCA (1996) depuis 1970, le dramaturge, plasticien et metteur en scène Lee Breuer (1937-), membre du collectif expérimental New Yorkais Mabou Mines, mène une recherche sur l'animal au théâtre. Dans une série de spectacles – les « Animations »-, il interroge la représentation de l'animal sur scène, du cheval de *The Red Horse Animation* au cochon d'*Ecco Porco*, en passant par la fourmi ou le castor. La représentation de l'homme en animal va à l'encontre de la tradition théâtrale américaine, essentiellement réaliste et naturaliste, puisqu'elle heurte les exigences de la vraisemblance. La mise en spectacle des animaux ne vise pas à la reproduction mimétique, et ne laisse subsister aucune ambiguïté quant à l'artifice de la réalité donnée à voir. Le choix de l'animal empêche, d'autre part, l'orientation vers l'abstraction, direction fréquemment employée en cas de refus de la représentation mimétique. L'effort de figuration est bien présent : l'animal entre en scène, est nommé et doué d'une voix individuelle. L'animal de Lee Breuer présente des traits anthropomorphiques trop évidents pour se donner à lire comme simple bête : il parle, maîtrise l'art des jeux de mots et de l'allusion sophistiquée. Il ne fait pas non plus fonction de masque transparent : sa singularité animalière est mise en valeur visuellement, documentant l'échec de l'homme à présenter sur scène une image intègre. L'animal semble en effet condamné à apparaître de manière fragmentaire au théâtre. Lee Breuer entreprend l'exploration des contraintes théâtrales, et décide de les exposer plutôt que de les contourner. C'est en laissant voir l'éclatement des moyens de figuration de son objet que le metteur en scène parvient à engager une réflexion sur l'illusion.

La source cinématographique majeure de Lee Breuer, le dessin animé pose de véritables difficultés de transposition au théâtre. Il ne s'agit pas d'essayer de concurrencer une forme dont les possibilités techniques permettent la reproduction des traits animaliers, allant du plus parfait réalisme (d'ailleurs rarement utilisé dans la tradition américaine), à la déformation la plus grande. L'intérêt de la distorsion opérée dans la représentation de l'animal dans l'art du dessin animé, c'est qu'elle est à la fois perceptible dans un écart par rapport au réel, et en même temps propose une vision organique de son objet, conforme aux lois physiologiques. Le paradoxe de l'animal animé pourrait être ainsi résumé : plus la figuration de la bête est éloignée de la reproduction mimétique de la nature, plus elle apparaît vivante et douée d'âme. Le cinéaste et théoricien russe Sergei Eisenstein a exposé et tenté une explication de ce paradoxe, à partir du corpus des dessins animés de la première période des studios Disney.

L'organicité du dessin animé est fondée sur la possibilité de recréer la démarche physique de l'animal, de lui donner une voix –une âme- en accord avec une construction identitaire intimement liée à la forme visuelle. Ainsi, comme l'analyse EISENSTEIN (1991) dans son essai sur Disney, l'état psychologique (âme) se manifeste par une réaction physique (animation) : il y a par exemple élongation du cou de l'animal pour signaler la surprise,

étirement des jambes pour montrer la course effrénée ; tremblements des contours du dessin pour marquer la peur. L'intériorité et l'extériorité de l'animal trouvent un équivalent plastique unique, qui exprime l'une sans la dissocier de l'autre, phénomène qu'Eisenstein théorise sous le nom de « plasmatique ».

Mais l'animation dépasse le théâtre, qui a un pouvoir de suggestion inférieur : sur scène, il faut choisir entre une représentation mimétique de l'animal, et une vision abstraite. Seule la marionnette semble à même de s'imposer en scène et de concurrencer l'effet plastique virtuose du dessin animé – mais le marionnettiste est déjà plus proche de l'animateur que du comédien disposant de son seul corps pour faire exister une bête. C'est alors que Lee Breuer décide de se servir du théâtre pour révéler les dessous du dessin animé. Dans le premier spectacle de Mabou Mines *Red Horse Animation* (1970) les acteurs incarnent le cheval du titre et montrent en même temps le processus d'incarnation. En l'absence de costume évoquant le cheval, le seul outil possible au service du mimétisme reste le corps des acteurs. Groupés ils forment un cheval imaginaire avec leurs trois corps, avant de se séparer et de raconter des épisodes de la vie du cheval. Bien que les comédiens fassent écho à la vie du cheval comme s'ils jouaient le personnage, ils ne s'adressent jamais à la première personne. Ils accrochent les photos du cheval de Muybridge sur un pan du décor nu (découpage à intervalles fixes d'une course par l'utilisation de clichés). Lee Breuer réfléchit aux possibilités du jeu en général, mais il est certain que l'animal sert son discours avec davantage de clarté, mettant en évidence l'écart premier dans la communication entre le comédien et celui qu'il vise à représenter.

La fourmi de *The warrior ant* est représentée par une marionnette vêtue d'un costume traditionnel japonais, et animée par trois manipulateurs. La fourmi n'existe ici en tant que fourmi uniquement parce qu'elle est ainsi. Au début de la pièce, elle tue lors d'un combat au sabre une autre fourmi, elle aussi vêtue d'un costume similaire, mais identifiable cette fois-ci en tant que fourmi grâce à son casque sur lequel sont figurés son abdomen et ses pattes de fourmi. Les pattes sur le casque, réalisées en plastique souple, frémissent lors du combat, avant de s'immobiliser après la mort. Quant au ver luisant, il est représenté à l'aide d'une marionnette en mousse et plastique souple vert vif, au visage humanisé. Lui aussi est manipulé par plusieurs marionnettistes, repliant et dépliant son corps comme un accordéon. Le spectacle superpose ainsi plusieurs niveaux et solutions de représentation de l'animal. La représentation de la fourmi et du ver semble s'opposer à toute vraisemblance : les deux animaux dialoguent et partent à l'aventure, la fourmi chevauchant le corps du ver. C'est un personnage placé à l'écart sur scène qui dit les paroles des personnages représentés, et la séparation entre voix et corps est évidente.

Le collectif Mabou Mines et Lee Breuer interrogent depuis trente ans la question de la représentabilité de l'animal au théâtre, explorant les possibilités essentiellement scéniques, et exploitant les obstacles posés par la présence d'un corps au fonctionnement étranger, mais pas tout à fait.

Lee Breuer prend pour point de référence la forme du dessin animé, qui semble poser le plus grand nombre de difficultés de transposition scénique. Plutôt que de chercher à les combler, Lee Breuer les détourne, les fait éclater, et trouve une solution spécifiquement théâtrale à chaque problème. Battant l'animation sur son propre terrain, il propose une vision non pas perdante mais autre de l'animal, substituant à la plasmaticité du dessin animé, la discontinuité, la polyphonie, la variété formelle. Les recherches de Mabou Mines sur l'animal continuent à ce jour, offrant à chaque spectacle une solution de perception différente.

II – D – PAR L'UTILISATION D'ANIMAUX MÉCANIQUES

Selon MARTIN (2007) c'est au XVIIIème siècle que l'on observe le début de l'émergence d'automates sur scène fort des propos de Descartes « aucune différence entre les machines que font les artisans et les divers corps que la nature seule compose, sinon que les effets des machines ne dépendent que de l'agencement de certains tuyaux ». Ainsi selon lui la différence entre un animal véritable et un automate tient de la dextérité des mécaniciens. MORFOUACE DE BEAUMONT (1732) semble aussi aller dans ce sens, ainsi qu'il l'exprime dans Apologie des bêtes :

« Nous ne sommes point envieux
Que vos habiles Machinistes
Et vos plus excellents Artistes
Prêtent à leur Machine une langue et des yeux ;
Ils la feront parler ; mais jamais leur savoir
Ne fera qu'elle puisse entendre, apercevoir.
L'artifice peut bien l'exercer à la danse,
Avec grâce et justesse, en mesure, en cadence ;
Il lui peut encore assortir
Nos actions extérieures ;
Mais pour nos passions qui sont intérieures ;
Il ne pourra jamais les lui faire sentir.
Leur Machine, en un mot, n'est qu'artificielle ;
Et la nôtre, au contraire, est toute naturelle ;
Elle a, comme la vôtre, un principe pensant. »

En dépit de cet avertissement, les mécaniciens se lancent le défi de réaliser l'imitation la plus parfaite des animaux, en commençant par les simulations des mouvements les plus complexes. De ces tentatives on trouve quelques cas d'utilisation d'animaux mécaniques au théâtre. Mais l'expérience de leur exhibition est capitale, l'intérêt du public pour l'animal mécanique dépassant de loin celui pour la pièce dans laquelle il figure. Le plus célèbre est sans doute l'aspic inventé par Jacques de Vaucanson pour la tragédie *Cléopâtre* montée en 1750 car comme le raconte MARMONTEL (1819) lorsque l'actrice presse le serpent sur son sein, elle « imitait presque au naturel le mouvement d'un aspic vivant. Mais la surprise que causait ce petit chef d'œuvre de l'art faisait diversion au véritable intérêt du moment. J'ai préféré depuis un dénouement plus simple. » En effet le public, ne pouvant prendre au sérieux l'attaque de cet aspic automate, riait, ce qui était l'inverse de l'effet dramatique attendu. L'automate risque de déclencher avec l'étonnement et la curiosité, ou à cause de ceux-ci, une distanciation qui annule l'effet de théâtre. Il fait prendre aux spectateurs conscience des conventions scéniques. Ce qui provoque le plus fréquemment l'hilarité.

MARTIN (2007) rapporte que l'opéra a utilisé les animaux mécaniques largement plus que le théâtre. Mais les techniques utilisées de part et d'autre restent semblables. Les machines animées sont les partenaires directs des acteurs dans un rapport scénographique, qui confronte l'illusion vivante de la mécanique avec la réalité et la présence physique de l'acteur. Ainsi qu'en témoignent les exemples cités par CHANCEREL (1950) de la souris parcourant maladroitement le plateau dans les jambes des danseurs de *Pina Bausch* ou du vol d'oiseaux mécaniques qui s'abattaient sur scène dans *Massacre à Paris* au moment de la mort d'Henri III. L'intrusion du mécanique sous une forme animale et la proximité de ce jouet paradoxal avec le corps vivant de l'acteur provoquent sur scène un étrange malaise comme si l'objet

support du « jeu pour de bon », projeté dans l'univers du faire semblant artistique s'animaient soudain d'une vie inquiétante et incontrôlable.

III – L'HOMME INTERPRÉTANT L'ANIMAL

Dans de nombreuses pièces, les animaux ne peuvent être joués autrement que par de véritables acteurs. Ils sont en effet des personnages de théâtre à part entière auxquels la parole est donnée. Ainsi du chœur des *Oiseaux* d'Aristophane aux Peines de cœur d'une chatte anglaise de Balzac, une multitude d'animaux ont été incarnés par des acteurs. Le costume des acteurs évolue, selon les époques et les metteurs en scène, de simples accessoires symbolisant l'animal à la panoplie complète plus ou moins réaliste, parfois même parodique.

III – A - ACCESSOIRES ET COSTUMES

Les brochures indiquent parfois le nom du « machiniste », autrement dit du directeur technique, qui bien souvent a inventé les trucs qui permettent l'illusion et traduit en trois dimensions, à l'aide du bois et de la toile peinte, les intentions du décorateur. C'est justice, car la matérialisation de la fantaisie et du merveilleux est essentielle. Les décors et leur changement à vue, les costumes et leurs métamorphoses, les effets d'éclairage jouent un grand rôle dans l'illusion scénique. Directeur de théâtre et auteurs ne s'y trompent pas. Le rôle des costumiers est tout aussi important. Certains costumiers mettent leur talent exclusivement au service de ces mondes imaginaires comme Alfred Albert. Si les grandes institutions comme l'Opéra ou la Comédie-Française ont conservé tout au long de leur histoire leurs archives, en particulier leurs collections de maquettes, de décors et de costumes, et continuent à le faire, il n'en va pas de même pour les autres théâtres dont la vie fut plus difficile. Les costumes eux-mêmes ne sont conservés, à de rares exceptions près, que depuis le début du XXe siècle. Le Centre National du Costume de Scène de Moulins est la première institution, en Europe comme aux Etats-Unis, à voir le jour pour développer la conservation et l'étude de ce secteur de l'Art Théâtral.

III – A – 1 – LA MAISON HALLÉ : CÉLÈBRE FOURNISSEUR DES THÉÂTRES PARISIENS AU XVIII SIÈCLE

Au service de la scène, on rencontre des dynasties comme celle de la Maison Hallé, qui fabrique des cartonnages pour le théâtre pendant deux siècles. Cette maison fondée en 1750 est mentionnée dans « L'Almanach des Spectacles de Paris » de 1787, qui donne la liste des fournisseurs de l'Opéra : « Hallé, successeur du sieur Bignon, fabriquant de masques et de cabochons, rue de l'Arbre sec. » On lit encore à propos de la maison Hallé, dans la liste des fournisseurs de la Comédie Française cette fois « fabricant de masques, casques, cabochons et tout ce qui concerne le carton » Hallé est l'un des exposants de la section théâtrale de l'Exposition universelle de 1889, dans la rubrique « fournisseur des théâtres subventionnés ». Dans cette catégorie, l'entreprise reçoit une médaille d'argent d'après KAHANE (2006).

On retrouve même d'après CHANCEREL (1950) dans le registre des ventes au comptant de la Maison Hallé, célèbres fabricants de masques et cartonniers qui fournirent aux théâtres officiels et privés de 1750 à 1924, à plusieurs reprises des têtes de divers animaux en carton vendues à différents théâtres de Paris. Par exemple : « un cerf de grosseur naturelle, avec la tête élevée et garnie de ses bois » (Fourni par le Guay, marchand vannier, pour le ballet de Ninette à la cour) mention en date du 25 août 1778 dans les *Mémoires des Fournisseurs de l'Académie Royale de Musique* (Archives Opéra. Carton A, 42.)

Cependant, hormis l'exemple de la maison Hallé, les traces sont rares. Les cartonnages, les masques et les éléments d'accessoires ont pratiquement tous disparu du fait de leur fragilité comme en témoigne CHANCEREL (1950) à propos de l'autruche Adrienne : « Rien d'Adrienne ne subsiste plus aujourd'hui, pas même une mauvaise photo, et pourtant, nous conservons d'elle un vivant souvenir, un tantinet ému, peut-être précisément à cause de son aspect minable, tout –à-fait conforme à son personnage, d'ex-vedette tombée dans la débîne. » et de leur encombrement. Bien souvent les carcasses de carton, de toile enduite ou d'osier, se sont autodétruites au fin fond des magasins d'accessoires de théâtres où elles avaient été reléguées. De plus ces costumes, très typés, ne permettent pas le réemploi et ne sont donc d'aucune utilité à la fin de la série des représentations des spectacles. Ils sont le plus souvent mal documentés. Le cas de Chantecler est unique et le fonds de coupure de presse et de photographies conservé au département des Arts du Spectacle est magnifique. Par contre, les maquettes restent introuvables... jusqu'au jour où elles réapparaîtront chez des collectionneurs ou en vente publique. Les matériaux utilisés pour habiller les animaux à poils et à plumes sont extrêmement fragiles, rapidement usés et défraîchis sans qu'il existe de vrais remèdes aux outrages du temps. Pour réduire les dépenses, les ateliers achètent le plus souvent dans les commerces spécialisés, rue du Faubourg Poissonnière, des peaux de troisième catégorie, présentant quelques défauts qui n'apparaissent pas à la scène. À partir des années 1970 l'emploi de la fourrure synthétique se généralise pour des questions de coût et de facilité d'utilisation, la plume est souvent remplacée par des ersatz, comme les languettes découpées dans un textile, souvent du « cristal ». Ces matériaux de substitution sont plus légers, moins encombrants, moins étouffants, souvent lavables et plus faciles à conserver. Au fur et à mesure du temps, les matériaux « vivants » deviennent de plus en plus rares et chers. Parallèlement le respect de la vie animale s'impose tout comme celui de la biodiversité de la planète. Le travail de la fourrure comme celui de la plume est affaire de spécialistes. Si l'objet disparaît, fourreurs et plumassiers disparaissent aussi. Il ne reste aujourd'hui que très peu de plumassiers sur Paris. Ils utilisent maintenant essentiellement des plumes de coqs, de dîndes, de faisans et d'autruches, tous des animaux d'élevage. Selon KAHANE (2006) les carcassiers qui étaient le plus souvent leurs associés, subissent le même sort.

III – A – 2 – REPRÉSENTATION LIMITÉE À QUELQUES ATTRIBUTS

La représentation animale souvent la moins coûteuse consiste à représenter l'animal par un attribut. Ainsi les acteurs imitent les animaux et leur empruntent un attribut caractéristique. Cela peut consister en une queue tirebouchonnée pour un cochon, des cornes pour un taureau. Il peut s'agir aussi d'un symbole comme la couronne pour le lion, roi des animaux, le collier qui représente la servitude du chien et le différencie du loup. Le souci esthétique met au second plan le problème du réalisme. L'accessoire laisse toute latitude à l'acteur pour s'exprimer.

Déjà dans l'Antiquité, les animaux des chœurs d'Aristophane étaient représentés uniquement par quelques éléments suggérant les traits caractéristiques de l'animal à l'aide de masques et d'autres morceaux de costumes.

Mais qu'en est-il d'un attribut particulier, le masque animal ? Depuis l'Antiquité l'acteur jouant l'animal a souvent été vêtu comme un humain tout en portant des masques animaux, caricaturaux ou réalistes. Ce procédé a sans doute été largement utilisé au départ car il permet de facilement conceptualiser l'animal sur scène. Cependant de plus en plus, les metteurs en scène utilisent cette technique non plus uniquement à titre représentatif mais aussi comme objet de réflexion. Le masque n'est plus alors seulement décoratif, accessoire du

merveilleux prétexte à mettre en œuvre une esthétique animalière. Il modifie physiquement et psychiquement le comédien.

III – A – 3 - LE MASQUE

III – A – 3 – a – ÉVOLUTION DU MASQUE AU COURS DES SIÈCLES

Dans les années 20 qui voient un renouveau théâtral les masques sont à la mode. KAHANE (2006) indique que le mouvement Art et Action monte au Théâtre de la Renaissance une pièce de Georges Polti *Compère le Renard*, inspirée du fabliau médiéval. Créé par Louise Lara et Edouard Autant, rejoint par leur fils Claude, et par Akakia-Viala, le mouvement Art et Action s'attache de 1919 à 1933 au travail de recherches appliqué aux formes théâtrales et à l'invention de nouvelles formes scénographiques, notamment aux costumes à transformation et aux masques. Les masques, faits en carton, découpés et peints, sont extrêmement simples. Leur efficacité provient de la forme qui exagère tant soit peu les traits de l'animal et des très rares retouches de peintures ou d'éléments de décor : papier découpé, agrafes... Il semble que l'artiste se soit servi des seuls outils qui se trouvaient sur son bureau. Deux trous ronds découpés dans le carton permettent la vision du comédien. Les maquettes de costumes fourmillent d'allusions satiriques, elles servent une identification triple, animale, humaine et professionnelle. Le corbeau est un croque-mort, le Sanglier un préfet de police, l'Ours un boyard...

Enfin plus récemment, BOUVIER-CAVORET (2002) rapporte qu'une vision de l'homme surréaliste a été conçue par Matthias Langhoff pour la dernière image de son spectacle *L'île du salut* mis en scène en 1996 d'après les œuvres de Max Ernst. Les acteurs déambulent, sur lascène décorée telle une jungle, portant des masques d'animaux aux formes grotesques et inquiétantes, poussant des cris de bête jusqu'à ce que le dernier spectateur déserte la salle. Ainsi Matthias Langhoff écrira en dernière indication scénique «Noir, bien après que le dernier spectateur a quitté le théâtre.» comme le relate GANDILLOT (1996). Le but était de susciter le malaise pour marquer violemment les pulsions humaines d'un inconscient bestial et meurtrier.

Cependant l'une des performances plastiques les plus remarquables peut être attribuée à la réalisation des masques pour *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise* d'Alfredo Arias en 1977, où de véritables hybrides étaient présents sur scène comme le montre les photographies de CANDE (1977). Les masques d'animaux, tous réduits à la même échelle, dissimulaient parfaitement le visage des acteurs, tandis que le corps était parfaitement humain.

III – A – 3 – b – ÉTUDE DE LA MISE EN SCÈNE DE PEINES DE CŒUR D'UNE CHATTE ANGLAISE PAR ALFREDO ARIAS

Alfredo Arias désirait des masques pour la mise en scène de cette pièce car selon lui, ils libèrent en scène une charge magique irremplaçable. Selon ARIAS et PONS (2008) le masque s'impose comme une transition de l'homme vers l'animal et vice-versa. Il est en quelque sorte le ciment de l'assemblage entre deux entités vivantes, tout en inventant un monde nouveau.

Ces masques seront dessinés et réalisés par Rostislav Doboujinsky. C'est un spécialiste de l'élaboration de masques. Il invente des techniques artisanales en rupture avec celles du cartonnage et de la peluche utilisées précédemment. Sa nouvelle technique est une petite révolution que nous expose KAHANE (2006). Elle remplace le plâtre et le carton, le

papier mâché et les structures de fils métalliques, permet une parfaite vraisemblance associée à une grande légèreté. Les masques de peines de cœur ont été réalisés selon la technique du flocage, alors utilisée pour la fabrication de jouets d'enfants. Elle consiste à projeter des poils sur un masque très fin en thermoformage. Les moustaches sont faites avec des plumes de plume. Ces masques enferment totalement la tête des acteurs ; comme des casques. Ils sont sculptés à partir d'un moulage de la tête des comédiens. Les yeux des animaux ne correspondent pas aux yeux des acteurs, dont la vision s'exerce grâce à mille perforations, indécélables pour le spectateur. Enfin, ces masques sont articulés pour permettre l'émission de la voix, mais le son reste quelque peu déformé. Chaque soir de représentation, à la fin du spectacle des *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, les acteurs retirent leurs masques pour saluer et montrent au public leurs visages trempés de sueur.

III – A – 3 – c – ÉTUDE DE LA MISE EN SCÈNE DE *PEINES DE CŒUR D'UNE CHATTE FRANÇAISE* PAR ALFREDO ARIAS

Vingt ans après, ARIAS (1999) met en scène, en collaboration avec René de Cecatty, les *Peines de cœur d'une chatte française*, d'après une nouvelle écrite pour Grandville (que celui-ci illustrera) par P.J. Stahl (qui était en réalité le pseudonyme de l'éditeur Hetzel). Cette pièce a été créée et jouée pour la première fois en 2000. Pour cette production, les costumes sont cette fois conçus par Chloé Obolensky et les masques par Erhard Stiefel. Encore une fois le masque établira l'animal, tandis que les corps resteront entièrement humain; la condition sociale du personnage établie par les costumes d'époque du 19^{ème}.

Erhard Stiefel fait partie du très élitiste cercle des Maîtres d'art français, il fut nommé en 2000 par le Ministère de la Culture et de la Communication en tant que créateur de masque dans la catégorie « cuirs et peaux ». Ce grand spécialiste, créateur de masques depuis plus de 30 ans s'est formé à l'école des beaux-arts, mais aussi au Japon et à Bali. Compagnon de route d'Ariane Mnouchkine il sculptera les masques pour son Théâtre de soleil. Il travaille également pour Jean-Louis Barrault, dont on parlera dans le prochain paragraphe, il a aussi collaboré avec Zingaro, Tim Robbins etc. Mais il s'agira ici de sa première expérience en tant que créateur de tête d'animaux, ces masques devant envelopper la globalité de la tête de l'acteur et non pas seulement son visage.

Ces masques furent une transposition plastique des travaux de Grandville. Ainsi Erhard Stiefel se livre dans un entretien réalisé dans son atelier à la Cartoucherie de Vincennes par DESSIMOND (2011) le 23 décembre 2008.: « Je voulais faire une sorte d'hommage à Grandville. Je ne connaissais pas ses dessins. J'en avais vu peut-être deux ou trois fois, mais je ne les avais jamais regardés de près. J'ai cherché à lui être le plus fidèle possible parce que je me suis rendu compte qu'il a très bien étudié les types morphologiques de chaque animal sans chercher à les interpréter. Je me suis procuré des livres et des images, pour chercher et observer la morphologie de la tête de chaque animal. J'ai également observé les animaux vivants. » Les costumes restant également parfaitement fidèles à ceux représentés par Grandville.

La seule consigne donnée à E. Stiefel par A. Arias fut « Fais-moi des masques légers. » permettant, ainsi, aux acteurs de voir, chanter, respirer et entendre. En effet dans les *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, les masques bien que magnifiques étaient très lourds et difficilement supportables pour les acteurs. Or, le fait que la tête de l'acteur doit être entièrement recouverte par le masque, crée dans celui-ci une sorte de caisse de résonance insupportable pour l'acteur. E. Stiefel a ainsi fait des recherches pendant 6 mois pour assurer un maximum de confort aux comédiens où il testa différents types de matériaux. Ainsi, le cuir

trop hermétique fut éliminé, de même la résine accentuant la résonance à l'intérieur du masque fut, elle aussi, éliminée. Finalement il s'inspira des masques de Gigaku (Pratique spectaculaire pratiquée du Vème siècle au Xème) et les réalise à l'aide tissu travaillé puis peint et laqué. Ils enserrant moins la tête et laissent le cou libre. Selon KAHANE (2006) le masque de l'ours emprunte les traits de Doboujinsky (le créateur des masques de *Peines de cœur d'une chatte anglaise*), Erhard Stiefel lui rendant ainsi un hommage amical et humoristique. Erhard Stiefel confie dans l'entretien avec DESSIMOND (2011) que lorsque la jeune comédienne interprétant le personnage principal de la pièce, essaya pour la première fois son masque, elle s'exclama « Maintenant, on ne peut plus dire que je ne suis pas un chat ! ».

En 2005, Arias récidivera en présentant un spectacle pour jeune public, *La belle et les Bêtes*, fable musicale qui prend appui sur le conte de Charles Perrault et le film de Jean Cocteau. Là encore il travaille en collaboration avec René de Cecatty mais cette fois ils s'éloigneront du monde animal pour plonger dans celui de la monstruosité et de la fantasmagorie, substituant aux merveilleux princes de conte de fées, six princes disgraciés et disgracieux.

Pour ARIAS (2008) le masque n'est pas un accessoire ou un élément esthétique, mais un art : « Mettre un masque, ce n'est pas perdre sa tête, c'est en gagner une autre qu'on ne pourrait jamais avoir. Dès qu'on le pose sur son visage, tout change, on est plongé dans un rêve ou un cauchemar, c'est le degré de l'illusion le plus absolu »

III – A – 3 – d – SYMBOLISME DU MASQUE DANS LES PIÈCES MISES EN SCÈNE PAR J. –L BARRAULT

Le metteur en scène Jean-Louis Barrault a utilisé dans une dizaine de ses pièces la technique du masque, faisant de lui un novateur dans cette voie. Ses mises en scène firent beaucoup d'éclat à leur époque. Il y a une véritable réflexion de sa part dans l'utilisation de ces masques et cette mise en scène n'est pas choisie par simplicité.

BARRAULT (1970) explique qu'il a tout d'abord été sensibilisé à l'utilisation des masques lors de sa formation au théâtre de l'Atelier sous l'égide de Charles Dullin en 1931-1935. Cependant il n'utilisait alors le masque que comme exercice et pas encore sur scène. Cela lui permettra de développer ce qu'il nomme alors « le langage du corps » Dullin insiste, particulièrement en cours, sur le nécessaire développement de l'expression corporelle et engage ses élèves lors de travaux d'improvisation à « devenir des animaux » et à trouver « leur ressemblance avec les hommes et réciproquement ».

Enfin la rencontre avec le mime Etienne Decroux contribuera au développement du travail scénique de Barrault par l'association de l'art gestuel avec le port du masque. En effet selon lui ; le visage est « la partie la plus expressive de l'être, celle où l'âme se reflète », le port du masque l'oblige ainsi à travailler à rendre plus expressif le reste de son corps. L'expression corporelle doit contourner l'annihilation du reflet de l'âme, doit parvenir à exprimer la psychologie et toute la complexité des sentiments du personnage. Le corps aspire alors à devenir le visage de l'acteur.

Le masque qui était jusqu'alors seulement un moyen de figurer les animaux sur scène, entraîne alors avec lui toute une réflexion sur le jeu d'acteur et révolutionne celui-ci. C'est une vision toute nouvelle qui est maintenant développée, le masque passe de simple outil de travail à révélateur de performance théâtrale.

De plus Barrault refuse l'utilisation de masques préexistants et accorde une importance toute particulière à l'élaboration de ceux-ci en suivant minutieusement chaque étape de l'évolution de la naissance du masque-objet.

Plus qu'un simple déguisement, le masque est le médium d'apparition de l'animal sur scène. Tout comme le costume le masque aide l'acteur à entrer dans la psychologie de son personnage. Au théâtre « l'habit fait le moine déclare Barrault. L'apparence extérieure définit la personnalité. La rencontre de l'acteur avec cette nouvelle peau ne se fait pas sans appréhension. Comme Barrault l'explique ainsi : « ce personnage que depuis des semaines l'acteur recherche, croit trouver, laisse échapper, retrouve, maîtrise, martyrise, apprivoise, voilà qu'on lui apporte aujourd'hui son enveloppe extérieure. » Le masque aide l'acteur à sortir de sa condition humaine pour entrer dans le règne animal. Il lui permet à l'abri des regards, d'aller chercher au fond de lui-même des sentiments cachés, des instincts qui répondent à son animalité extérieure : « Le masque porte au dehors l'être profond et, en portant au dehors l'être profond, il part à la redécouverte de l'instinct. » Peu à peu, le masque contraint l'acteur à disparaître, à se désincarner pour faire apparaître l'autre. C'est ici qu'intervient la métamorphose au sens vrai du terme qui se traduit par le changement d'une forme en une autre, non seulement dans l'apparence mais aussi dans l'état, la nature et la structure même de l'être.

Le masque exige de nouvelles modalités de déplacement et de comportement de la part de l'acteur, qui appréhende alors son environnement différemment. BARRAULT (1955) expose le processus de mutation que subit l'acteur dans *Rhinocéros* où Jean se métamorphose en rhinocéros progressivement au cours de la pièce, procédé habituellement réalisé en coulisse : « Pour une colonne vertébrale humaine, quelle aventure que de devenir rhinocérique ! Quel changement dans la mécanique ! Plus question de regarder de côté avec le cou. De haut en bas peut-être, oui, pas trop...mais de côté ! Surtout pas par les cervicales...à la rigueur par les dernières lombaires ! Et les jambes devenant des pattes !...que de nouveaux problèmes ! Quel poids, subitement, à supporter. Et la respiration ! A la fois bruyante et difficile. Des vertèbres, des pattes, du souffle découle toute la psychologie de l'individu...Je veux dire : de l'animal ! »

Selon BARRAULT (1959) « porter le masque c'est choisir son double » Le théâtre se fait miroir zoomorphique. La pièce devient le moment de la dénonciation des travers humains.

Le rôle du personnage animal est d'emmener le spectateur « de l'autre côté des faux-semblants quotidiens » La transformation de l'homme en animal est souvent perçue comme une monstruosité. En effet dans les mythologies grecques et romaines la métamorphose est un châtiment. En choisissant l'animal comme double, Barrault cherche-t-il à démasquer la bestialité tapie en chaque être humain et, dans ce cas, à affirmer implicitement l'infériorité des animaux ? Ou bien veut-il dénoncer le manque d'humanité de ses semblables et par là glorifier le genre animal qui se révèle bien supérieur ? Dans *Rhinocéros*, la mutation en bête est vécue comme une malédiction. La foule déshumanisée se transforme en troupeau. Mais à l'opposé de cette vision pessimiste, les *Suites d'une course* nous content l'histoire de la rédemption d'un homme, permise par sa transformation en cheval. Les autres pièces montrent le voisinage des animaux et des hommes et les conséquences que cela engendre. Les oiseaux par exemple décrivent un univers aîlé peu à peu souillé par la corruption humaine. Les habitants de la ville aérienne perdent leur innocence par cette contamination. BARRAULT (1959) choisit donc clairement son camp : celui des animaux. Ce que confirme cette déclaration faite au sujet des improvisations effectuées pendant les cours de Dullin :

« J'aimais rendre aux animaux leur humanité et dénoncer, par contre l'animalité des hommes ».

L'animal de théâtre, par le surplus de nature donné par le masque, est donc souvent supérieur à l'homme, les hiérarchies s'inversent. Par son intermédiaire c'est une leçon sur eux-mêmes qui est donnée à voir aux spectateurs. Ce réquisitoire contre les travers humains est acceptable par l'assemblée parce qu'il passe par le prisme de l'animal. En définitive selon BOURGATTE M, DESSIMOND C, GAUTARD N et al. (2011) Jean-Louis Barrault attend de cette cérémonie théâtrale « la purification collective » qui n'est pas sans rappeler la catharsis antique.

III – A – 4 – COSTUME DE PELUCHE

Selon KAHANE (2006) « Pour faire la bête, il faut en avoir la peau. ». Des costumes les plus précis, où ne manque ni une plume ni un poil, à ceux où l'évocation animale se fait plus astucieuse, plus décalée, plus fantastique.

III – A – 4 – a - LES COSTUMES DE CHANTECLER

Peu d'œuvres présentent une distribution relevant uniquement du règne animal, sans qu'un humain arrive sur le devant de la scène. C'est le cas de Chantecler, exemple unique et référence obligée dans ce voyage au royaume des animaux. Tous les noms des machinistes et autres décorateurs sont cités dans le programme attestant l'importance que revêt leur prestation, ce qui est assez rare. Ces artisans sont les intendants de l'imaginaire. Dessinés par Alfredo Edel, les costumes ont été réalisés par Leveau sur les cartonnages de la maison Bérard. Superbes, très réalistes mais lourds et encombrants, ils gênent les déplacements des comédiens emprisonnés dans de lourdes carcasses. Les décors ont été commandés à trois artistes.

Selon G. Boyer d'après MANUEL (2003) l'un des nombreux problèmes rencontrés est celui de l'échelle à donner aux costumes et aux accessoires d'une part, costumes et décors d'autre part : « Mr. Rostand s'est plu à confier des paroles humaines aux animaux ; il évite ainsi la vulgarité du quelconque vêtement moderne, mais pour le metteur en scène la difficulté était considérable ; on en a triomphé avec un rare bonheur ; les costumes, qui sont superbes, n'ont rien dont on s'étonne par trop et les décors ainsi que les accessoires ont été mesurés de façon à ce que les proportions semblent gardées. » Ainsi les chaises mesurent 2,40m de haut et le potiron 1,75m. de diamètre.

Dans un article du journal Les Débats cité par MANUEL (2003) l'écrivain Henri de Régnier revient sur la gêne que plus d'un spectateur éprouve devant cette cour de ferme où animaux à plumes comme à poils semblent sortis des mains d'un taxidermiste « l'œuvre de M. Rostand est symbolique et il eût peut-être été préférable que les personnages y eussent moins l'air de bêtes « naturalisées » et eussent moins l'aspect de sortir de chez l'empaillleur. Tels qu'ils nous sont présentés, leur vue cause un certain malaise. Ils ont, je ne sais quoi, d'informe et de cauchemardesque, si j'en excepte Mme Simone et Galipaux qui semblent n'avoir jamais été autre chose que merle et faisane. Mais que Jean Coquelin est donc pénible à voir en chien Patou, et quelle silhouette fâcheuse nous montre donc M. Guïtry, en son attirail de chef sioux. »

D'après MANUEL (2003) dans les articles de presse, les descriptions des costumes sont, une fois n'est pas coutume, abondantes et détaillées. Trois types de costumes différents ont été mis au point selon les rôles. Les figurants portent un costume complet, semblable à

une carapace : la tête est couverte, les traits ne sont plus discernables, les bras sont emprisonnés. Pour les seconds rôles, le bas du visage est laissé libre, ce qui permet à l'acteur de garder l'usage de la parole. Pour les premiers rôles, l'ovale du visage est dégagé, l'expression des traits reste visible, la tête est couverte d'une coiffure.

Créatrice du rôle de la poule faisane, Madame Simone se remémore quelques années plus tard : « Ah ce plumage, quel ennui il nous avait causé ! Guitry ne voulait absolument pas croire que nous revêtirions ces costumes d'oiseaux : « Vous verrez – me disait-il pendant les répétitions, je jouerai en habit et vous, en robe du soir. » Pourtant Rostand parvint à le convaincre. Mais tous ces costumes, strictement dessinés d'après nature avaient été faits de plumes véritables [...] Une allumette jetée sur le plateau aurait transformé toute notre basse-cour en un horrible bal des Ardents. Aussi, par peur de l'incendie, fûmes-nous nombreux à jouer en dissimulant dans notre main un petit canif qui nous eût permis de nous débarrasser le plus vite possible de notre dangereuse parure. »

Cette production de la création Chantecler demeure un cas unique, non seulement dans l'histoire de l'œuvre mais aussi dans ses reprises, mais aussi dans l'histoire théâtrale du siècle.

III – A – 4 – b - LES COSTUMES DE *PEINES DE CŒURS D'UNE CHATTE ANGLAISE*

Pour les *Peines de cœur d'une chatte anglaise* en collaboration avec Christine Edzard, Doboujinsky met au point une technique de couture pour les costumes des animaux. Les volumes, poitrails, faux ventres, cuisses... sont rendus non plus par des formes rigides comme à l'accoutumée, faites de cartonnage ou de remplissage, mais par des volants de tulle cousus très serrés les uns à côté des autres sur un collant et taillés ensuite dans l'épaisseur aux dimensions voulues, comme du buis. La souplesse de l'ensemble rend les formes et les mouvements totalement vraisemblables. Ce système est inventé par Christine Edzard et Doboujinsky pour la réalisation des costumes d'un ballet produit par la télévision anglaise sur la série de contes de Beatrix Potter, « Pierre Lapin ». Il sera utilisé par de nombreux costumiers par la suite.

III – A – 4 – c – LE CAS PARTICULIER DES ÉQUIDÉS

Le cheval est, depuis bien longtemps, l'un des animaux les plus utilisés au théâtre ce qui reflète l'importance de cet animal dans l'histoire de l'homme. Le cheval peut être représenté de nombreuses manières, l'une des plus simples est le bâton terminé d'une tête de bois ou de carton que l'acteur chevauche.

Une autre technique est celle du cheval-jupon. Selon MARTIN (2007) c'était le type de costume utilisé par les Comédiens Français et les Comédiens Italiens au XVIIIème siècle. HÉRELLE (1925) donne une description précise d'un exemple-type de cheval-jupon : il s'agit d'un cheval composé d'une carcasse en osier, de bois léger ou de carton-pâte, figurant la tête et le corps d'un cheval, percée d'un trou dans lequel s'introduit le cavalier et fixée par des bretelles aux épaules du dit cavalier. Un jupon flottant de couleur vive, rappelant le caparaçon de jadis, cache les jambes du danseur et l'absence de jambes de l'animal. Sur les flancs du cheval feint, à la hauteur des hanches de l'homme, sont parfois fixées deux fausses jambes simulant celles du cavalier. Parfois encore selon CHANCEREL (1950) par exemple chez le *Hoda-Hoda* indien, la tête est indépendante du corps et le danseur peut changer son orientation au cours du jeu ou de la danse. Dans *Arlequin médecin volant*, les acteurs

portaient ainsi des chevaux en osier attachés par des bretelles, et recouverts d'un tissu imprimé. On trouve aussi de nombreux exemples dans la comédie italienne.

Dans un troisième type de représentation l'animal et le cavalier sont cette fois, des acteurs distincts. L'animal peut être joué par un seul acteur, comme c'était le cas dans les chœurs d'Aristophane où les chevaliers étaient joués par des acteurs chevauchant le dos d'autres acteurs, ceux-ci affublés d'une tête et d'une queue de cheval. L'animal peut être aussi par exemple, joué par deux acteurs. Selon MAYBON (1925) cette technique est très utilisée dans le théâtre japonais. Les acteurs interprétant les montures étant soit des débutants soit de médiocres acteurs. D'après CHANCEREL (1950) on les nomme Mano-Ashi (pieds de cheval) et quand les spectateurs sont mécontents d'un acteur ils le traitent ainsi.

III – A – 4 – d – INTÉRÊTS ET LIMITES DE L'UTILISATION DE CET ARTIFICE

Le costume, que les acteurs doivent se soumettre à revêtir, peut se révéler fort désagréable. Il est en effet parfois constitué d'une combinaison à capuche, constituant un ensemble chaud et étouffant – comme en témoigne ainsi Bouffé, acteur très populaire dans les théâtres du Boulevard, dans « Mes souvenirs » d'après BOUVIER CAVORET (2002) :

« On donnait alors à la porte Saint-Martin Jocko, où Mazurier était admirable, et produisait l'illusion au point de faire pleurer en jouant la scène de la mort de ce pauvre animal. La pièce que préparait la Gaîté était intitulée Sapajou, et contenait deux rôles de singes ; l'un de ces « personnages » devait être joué par le jeune Perrot, qui, quelques années plus tard, devint un de nos charmants danseurs [...], le second me fut distribué. Cette singerie en deux actes, mêlée de chant et de danse, obtint un énorme succès, grâce à Perrot qui s'y montra le digne émule de Mazurier. Elle fut donnée en plein mois de juin, juillet et août de l'année 1824, par une chaleur de 30 degrés. Nous étions tellement mouillés dans ces « costumes » de singes, qu'on se voyait forcés de nous dépouiller de nos peaux, comme des lapins, et de les exposer au soleil afin que nous puissions les remettre le lendemain. On fut même obligés d'en confectionner deux de rechange – ces peaux ne coûtaient pas moins de 250 francs la pièce. Il nous arriva plusieurs fois de jouer avec celles qui n'étaient pas sèches... »

Souvent l'acteur est très sensible aux conséquences scéniques de la métamorphose que le costumier impose à son physique. Il redoute que la défroque animale bride l'expression de son talent. Il craint surtout qu'elle rende le personnage grotesque. Ainsi pour la représentation de *Zémire et Azor* en 1771 de Marmontel comédie-ballet inspirée de *La Belle et la Bête* l'acteur poussa un cri d'effroi lorsqu'il vit son costume « Je fis un cri d'horreur, en protestant que ma pièce ne serait point jouée avec ce ridicule et monstrueux travestissement. » L'acteur, même dissimulé sous son costume de peluche, a à cœur de rester séduisant pour son public, même si son personnage est décrit comme repoussant dans le texte de la pièce. [MARTIN – 2007]

La reproduction convaincante d'animaux sur scène par des mannequins en osier, des peaux de bête, des poils ou des plumes collés, pose le problème de la fidélité et de la vraisemblance de l'imitation ou de la copie. Peut-on ou doit-on pousser l'exactitude jusqu'à abuser le spectateur comme l'exigerait un théâtre réaliste ? Quelle est la situation de l'acteur sous son costume ordinaire ? Lorsqu'il se coule dans la morphologie d'un personnage animal, il subit une double métamorphose. Il anime une enveloppe qui lui sert de projection, sans faire disparaître complètement l'acteur ou le comédien qui, sous la peau de bête, ne peut ni ne doit cacher son talent. Il reçoit donc en quelque sorte une forme, un masque généralisé, total

auquel il doit donner vie et signification. Le public est conscient d'une co-présence. La duplication révèle plus qu'elle ne dissimule la compétence de l'acteur. Il ne s'agit pas uniquement pour lui de l'application directe d'un mimétisme élémentaire. De plus, il ne peut être convaincant s'il fait l'économie d'une gestuelle où des attitudes somatiques et psychologiques de son modèle, seraient, elles, très conventionnelles. L'acteur doit donc doublement se mettre dans la peau de l'animal : d'abord s'en revêtir concrètement, puis le jouer et en adapter pour la scène les habitudes. Selon la destinée de la pièce, l'imitation animale sera caricaturale ou rigoureusement stylisée.

Cependant malgré l'handicap que peut représenter au premier abord l'utilisation des masques pour les acteurs, selon Arias cela peut permettre d'intensifier le jeu du comédien. Les artifices tels que les costumes et les masques ne sont rien sans le jeu de l'acteur, ils ne servent pas à le camoufler mais sont là au contraire pour sublimer la performance théâtrale du comédien. Ainsi Arias confiera à Pons (ARIAS et PONS (2008)) :

« Je n'avais jamais eu l'idée d'un théâtre de masques avant d'avoir lu ce texte. Quelle qu'elle soit, la technique utilisée est induite par la nécessité du sujet, et on peut obtenir d'un comédien n'ayant jamais travaillé le masque une expression magistrale, dans la mesure où il est porté par l'élan du propos.

Certes on peut dire que le masque révèle l'âme du comédien, qu'il se cache derrière pour mieux se dévoiler... C'est peut-être le cas mais c'est plutôt l'intensité qu'offre le masque à l'imaginaire qui m'a intéressé. Le masque ne résout rien en soi, si le sujet de la pièce est plombant, il n'apportera rien de plus. Le masque est au service de la narration. Je sais bien que dans la commedia dell'arte le masque construit l'Arlequin et les autres personnages, mais quand on a vu une fois ce type de spectacle, ça suffit ! J'en ai vu un, une fois, et j'ai été intoxiquée à vie... Il me semble que ce théâtre est figé dans un folklore bon teint, réducteur et anxiogène. »

III – A – 4 – e – TENTATIVE D'AMÉLIORATION DU COSTUME PAR JEAN FABRE

A maintes reprises Fabre a eu recours à la présence d'animaux vivants sur scène : les grenouilles qui détiennent le secret du prince dans *Le pouvoir des folies théâtrales* (1984), les carpes sur leur lit de mort en sel, dans *L'interview qui meurt* (1989), les mygales qui associent le désir à la mort dans *Elle était et elle est, même* (1991) et bien entendu le hibou, ce sage oiseau nocturne, ce messager de la mort qui est un personnage récurrent dans des pièces comme *Douces tentations* (1991) ou *L'Empereur de la perte* (1996).

La matière la plus dominante sur scène n'est pas le corps des acteurs, ni le texte ou les images filmées mais le costume animal. D'après VAN DEN DRIES (2005) dans la production *Perroquets et cobayes* (2002) le metteur en scène belge introduit un perroquet vivant accompagné par des exemplaires en peluche : un souris, un chien, un singe, une grenouille, un poussin et un mouton de la taille d'un homme. Des bêtes au format de l'homme qui, anatomiquement parlant, réfèrent encore à l'état animal, mais avec la peau duveteuse d'une peluche et la démarche d'un être humain.

VAN DEN DRIES (2005) explique que la majeure partie du temps et de l'attention pendant le processus de création ont été centrées sur les difficultés que présentent les costumes, causes de frictions dès les premiers jours. Il est vrai qu'ils entravent considérablement les acteurs. Les trous à la hauteur des yeux, trop petits, ont dû être agrandis, les attaches des têtes remplacées plusieurs fois. La structure intérieure gênait ou blessait les acteurs, ou bien encore n'était pas assez solide. Les peluches se sont également mises à sentir

mauvais sous l'effet de la transpiration et l'on a dû acheter des souffleries pour les aérer et les sécher. Dans l'atelier, trois personnes s'affairaient à temps plein pour créer ou modifier les costumes d'animaux. Au-delà de ces soucis d'ordre pratique, il faut constamment veiller à ce que le spectacle ne prenne pas les allures d'une production de Disney, d'une série télévision pour enfants ou d'une vulgaire animation. Conscient de ce risque, Fabre insiste sur une lisibilité sans équivoque pour ne pas porter atteinte à la dramaturgie.

Cependant Jean Fabre selon VAN DEN DRIES (2005) attachera énormément d'importance au confort de ses acteurs du moins dans la mesure du possible, n'hésitant pas à mettre les costumiers sous pression pour que les peluches répondent le plus possible aux exigences des acteurs. Il veut s'assurer que personne ne souffre de claustrophobie. Il aide chacun d'eux à trouver la meilleure technique pour tomber et se relever dans ces costumes assez lourds. Il donne des conseils de contrôle de la respiration. Les acteurs, de leur côté, se renseignent mutuellement sur la façon de se dégager au mieux de leur costume.

La scène la plus impressionnante est la scène finale de ce spectacle. C'est une scène marathon qui dure près de 20 minutes et qui consiste à courir sur place dans les costumes. A la fin de cette dernière, VAN DEN DRIES (2005) raconte que les acteurs se dégagent de leur costume complètement en nage et pour image finale, ils doivent essorer leurs T-shirt et boire la sueur qu'ils en extraient. Pour Fabre, cette scène peut être lue comme « une course contre la mort » ou comme « une course pour sauver sa peau ». Elle est l'image de l'homme dont les instincts prennent le dessus et dont l'intérieur du corps exsude tant au sens propre que figuré. Enfin, elle s'articule autour de la métamorphose puisque les acteurs finissent par se défaire de leur costume comme d'une peau, une exuvie, pour réapparaître sous la forme de mutants. Des êtres mi-hommes, mi-animaux qui boivent leurs propres sécrétions. Passés maîtres en l'art de survie, ils suivent leur propre cycle de vie et de mort.

Le plus grand défi de cette scène finale réside dans ces peluches. Elles gênent au plus haut point les acteurs qui y sont longuement confinés alors qu'ils fournissent des efforts physiques surhumains. L'air et la lumière n'y pénètrent pas suffisamment. Pesantes, contraignantes et dotées de pieds surdimensionnés, elles font de la course, une véritable gageure pour les danseurs, qui doivent cependant veiller en permanence à ne pas sortir de la zone qui leur est impartie afin de ne pas gêner leurs compagnons. Puis exténués, ils doivent encore parvenir à détacher leur tête de l'extérieur et à ouvrir leur costume. Cette scène est un vrai supplice. Une épreuve physique exténuante à laquelle s'ajoute la crainte de ne pas réussir à se libérer du costume en temps voulu et ne plus être synchrone. La scène est très longue et ce n'est qu'à la fin que vient la libération, le bonheur de pouvoir enfin tout lâcher.

Dans cette scène, le combat à livrer contre cette seconde peau dont les acteurs sont prisonniers mais qu'ils finiront par vaincre, est un long combat, à la vie et à la mort, qui est précisément l'enjeu de cette scène. À ce propos BOURGATTE M, DESSIMOND C, GAUTARD N et al. (2011) relatent les conseils de Jean Fabre donné à l'un de ses danseurs-acteurs pris de panique « Apprivoise ta peur. Tu dois être plus futé que la matière. Engage un dialogue avec ton costume. »

Cette maîtrise de la matière est essentielle pour Fabre, car elle préside à sa transformation, à son utilisation à d'autres fins, à son enrichissement.

III – B – QUAND LA MÉTAMORPHOSE S'OPÈRE SUR SCÈNE

En décembre 2004 James Thiérée présente son spectacle *La Veillée des Abysses* au Théâtre du Rond Point à Paris. Le spectateur est invité à plonger dans l'univers onirique de

l'artiste et découvre alors un monde d'une richesse étonnante, ceci est en partie dû aux costumes et à leur métamorphose : un bestiaire imaginaire créé par la costumière Victoria Thierrée.

Dans cette pièce les acteurs, rescapés d'une tempête, profiteront d'un moment de répit, assis autour d'une table, avant d'affronter de nouveau le vent. Mais la table se dresse soudainement à la verticale et se transforme en animal imaginaire. S'enchaîne ensuite une succession de scènes, sans paroles, où toute cohérence a disparu et où les objets et personnages se métamorphosent sans cesse.

Comme indiqué dans les documents d'information de THIÉRRÉE (2004) Victoria Chaplin-Thierrée est la costumière de cette pièce. Elle est la quatrième fille de Charlie Chaplin et sa rencontre avec le clown et poète Jean-Baptiste Thierrée la fera basculer dans le monde du cirque, ils créeront ensemble le Nouveau Cirque dans lequel elle sera tour à tour comédienne, funambule et costumière. Reine de la métamorphose, elle créera un bestiaire imaginaire. James Thierrée, son fils, développera un véritable talent pour la pantomime et créera son propre univers.

Dans *La Veillée des Abysses*, bestiaire et costumes seront mis au service du transformisme. Le comédien entrant en scène sous forme humaine se transformera sous les yeux des spectateurs en animal grâce à l'habileté de la costumière. Ainsi le corset d'une femme se transforme en tête de dragon. Cela suggérant le passage vers un monde extraordinaire. Ce bestiaire reste imaginaire, car l'animal n'est pas ici représenté de manière réaliste mais seulement suggéré par quelques éléments du costume et par le talent des comédiens.

Dans ce spectacle, où le corps est en permanence mis en jeu, Victoria Thierrée a dû s'affranchir des contraintes habituelles liées à la création des costumes. Elle a ainsi inventé une combinaison de velours vert très près du corps pour la contorsionniste qui se métamorphose en créature serpentine. Il était nécessaire que la comédienne ait une totale liberté de mouvements : le costume devait donc être souple et fabriqué dans une matière qui exclut les déchirures. En dehors du choix esthétique, il y a donc eu de véritables contraintes techniques pour que le costume puisse sans cesse s'adapter au jeu des comédiens. De la même manière, le jeu des métamorphoses, avec la transformation du personnage sur scène, exige que le costume soit malléable. Le comédien doit pouvoir effectuer le changement avec rapidité et sans l'aide d'une habilleuse. Le processus est donc simplifié au maximum : la plupart du temps, il s'agit juste de déplacer un élément : retourner une veste, défaire un scratch ou une pression.

Selon BOURGATTE et *al.* (2011), James Thierrée analyse la métamorphose comme « Un raccourci, un passage secret d'une forme à une autre. On s'adresse au spectateur dans les souterrains de son inconscient par association d'idées, de formes. »

III – C – PAR LE JEU DES ACTEURS

Quand le personnage de l'animal n'est plus seulement un figurant mais qu'il intervient dans l'action, il est évident que le costume ne suffit pas à lui seul à faire illusion, le talent de l'acteur est nécessaire. Même si ceux-ci se sentent parfois limités dans l'expression de leur art derrière leur costume de scène. Certains deviennent ainsi spécialistes dans l'interprétation des animaux, en témoigne le cas de l'Arlequin Francisque Moylin cité plus haut. Il inspirera d'ailleurs à Piron la farce de *L'Âne d'or*, où il interprétera le rôle de l'âne dans les représentations données à la Foire Saint-Laurent en 1725. L. CHANCEREL (1950) témoigne

de la difficulté de savoir imiter le bruit des animaux : « L'art de braire étant éminemment rare, quand nous avons représenté *Le Meunier, son Fils et l'Ane*, ainsi que *Pervenche*, après divers essais infructueux et grêles d'imitations vocales, nous nous sommes arrêtés à l'interprétation par le saxophone, dont l'instrumentiste peut tirer les effets les plus cocasses et les plus ressentis. »

Au-delà du cri des animaux il faut aussi savoir imiter leurs attitudes, leur démarche. Si le jeu de l'acteur est parfait, il devrait même pouvoir nous donner l'impression de la présence animale en s'affranchissant de tout déguisement. Cela faisait partie des exercices d'acteur des Comédiens Italiens comme le rapporte BOUVIER CAVORET (2002): ils interprétaient des animaux en étant masqués, mais il ne s'agissait pas là de masques animaliers mais des traditionnels masques de la Commedia dell'arte. En effet dans le théâtre de la Commedia tous les acteurs étaient masqués sauf les deux jeunes premiers qui eux, étaient fortement maquillés.

En 1912, Colette interpréta le rôle d'un chat dans la pantomime *la Chatte amoureuse*. COLETTE (1912) évoque dans la revue Fantasio son costume de chat de gouttière et nous livre un joli témoignage de la difficulté pour le comédien d'interpréter le rôle d'un animal : sa « figure rayée de chat : moustaches bleu-noir, paupières barrées d'un trait vertical » : « Ainsi, j'occupe le temps trop bref de ma retraite, avant de bondir, chatte de gouttière en maillot peint, sur la scène... Au sortir de ma nuit, la rampe m'aveugle ; mes oreilles couvertes et matelassées m'entendent à peine... J'imité pauvrement, mais qui peut l'imiter ? – la malice guetteuse, l'exigence caressante, l'électrique turbulence d'une chatte jalouse... Hélas ! il y a bien longtemps que je ne cours plus sur quatre pattes... Et, chaque fois que je quitte la scène, Chatte haletante courant sur deux pattes lourdes, sa queue de bourra ballant sur une croupe de femme, je rencontre sur le palier de ma loge, le Petit Chat de la concierge, le Petit Chat, le vrai Petit Chat qui m'attend là exprès, mince, vêtu de velours, rayé comme un serpent. »

Pourquoi ne pas présenter de vrais animaux sur scène lorsque cela est possible dans le déroulement de l'action ?

TROISIÈME PARTIE : L'ANIMAL SUR SCÈNE

I – PAR L'INTERMÉDIAIRE DE L'UTILISATION D'ANIMAUX MORTS

I – A – POUR FIGURER DES ANIMAUX VIVANTS

Des oiseaux empaillés sont utilisés dans quelques pièces dont la *Mouette* de Tchekhov. Cet artifice est surtout utilisé lorsque l'animal présent dans la pièce n'a pas besoin d'être animé, qu'il est plutôt présent en tant qu'élément du décor et que le metteur en scène est soucieux du réalisme du décor. D'ailleurs d'après LANGHOFF et ASLAN (2005) dans *Mademoiselle Julie*, mis en scène par Mathieu Langhoff, le réalisme produit par l'artifice utilisé est tel que la SPA s'inquiètera du massacre des oiseaux perpétré chaque soir.

I – B – POUR REPRÉSENTER DES ANIMAUX MORTS

La présence de cadavres d'animaux sur scène n'est pas anecdotique et a été observée plusieurs fois au XXème siècle. Ainsi dans les *Bouchers* mis en scène par Antoine de véritables morceaux de viandes seront utilisés au lieu des habituels quartiers de bœufs factices créant ainsi un impact fort sur l'assistance. D'après BARON (2007) ce procédé est utilisé dans de nombreuses pièces allemandes au XXème siècle. Un effet de surprise est ainsi créé pour les spectateurs. En effet ce sont des éléments de mise en scène relevant plutôt du domaine cinématographique où le réalisme de ces détails a son importance et où l'on ne saurait guère utiliser de faux morceaux de viande. Au moment où l'esthétique naturaliste de la « tranche de vie » s'accommodait assez bien du recours à des matériaux imitant le réel pour les scènes d'extérieur notamment, la présence de viandes sanglantes sur le plateau renvoyait brutalement le spectateur à la véritable force transgressive de la réalité exhibée dans l'espace de la fiction. Déplacés hors du circuit de consommation alimentaire qui justifie leur présence au regard, les quartiers de bœuf devenaient soudain un témoignage agressif de la violence que l'homme exerce sur l'animal et plus encore une preuve tangible de la mort de tout être vivant, mort qui demeure pour l'homme un scandale si radical que le théâtre occidental en a le plus souvent considéré la simple représentation comme tabou.

Le sang réel de l'animal mort qui, au beau milieu du spectacle de fiction qui nous divertit, s'égoutte et nous rappelle au souvenir de notre condition, nous relierait-il ainsi aux premiers rituels sacrificiels du théâtre grec ? Selon BOUVIER CAVORET (2002) il est certain, en tout cas, que c'est une filiation de cette sorte que cherche Matthias Langhoff lorsqu'il place sur le plateau au début de *Œdipe roi*, une dépouille de bouc vivant ruisselante du sang inutilement répandu pour expier les crimes des humains.

Matthias Langhoff, décidément grand expérimentateur des diverses modalités de présence animale sur scène que nous livre BOUVIER CAVORET (2002), utilisera de vrais poissons morts sur scène : d'abord avec Christine, la cuisinière dans *Mademoiselle Julie*, qui fait frire des poissons sur scène, mais aussi pour les caisses de poissons que tamponne la domestique de *l'Inspecteur général*. Les poissons dûment tamponnés glissent, tombent à terre, sont remis dans leur caisse et surtout dégagent dans la salle de spectacle une odeur tout aussi persistante que celle des oignons frits au bord du plateau. Cela est censé nous rappeler la nature très exacte des fonctions d'un bourgmestre chargé du contrôle sanitaire des produits vendus au marché aussi bien que du balayage des rues.



II – UTILISATION D’ANIMAUX VIVANTS

II – A – HISTORIQUE

Au XIX^{ème} siècle il s’agissait surtout d’animaux familiers tels que les chevaux des spectacles du Châtelet, le chien réclamé par Tchekhov dans *La Cerisaie*, le perroquet et le singe apparaissant brièvement dans *Robinson Crusoë*. Les animaux de rente tels que vaches, moutons, cochons n’étaient guère utilisés à l’époque, cependant leur présence semble s’être imposée depuis à travers le monde de la ferme. La compagnie contemporaine Théâtre Dromesko utilise d’ailleurs actuellement beaucoup d’animaux de rente dans la mise en scène de leurs spectacles actuels.

II – A – 1 – OISEAUX ET ANIMAUX DE BASSE-COUR

Après les poulets introduits sur scène par Antoine au début du XX^{ème} siècle, d’autres metteurs en scène ont utilisé des volailles vivantes. Dans *La Cité Cornu* Vladislav Zrnorko mettra des poulets en scène, une poule dressée intervient dans *Pan Théodor Mudstock*, dans les spectacles de Zingaro des oies seront parfois présentes aux côtés des chevaux, dans la Volière Dromesko il s’agira de dindons. Le marabout est même l’animal mascotte de la compagnie Théâtre Dromesko. La basse-cour en liberté a souvent picoré les plateaux des théâtres, suscitant parfois l’inquiétude des premiers rangs de spectateurs.

II – A – 2 – ÉQUIDÉS

L’utilisation d’animaux permet d’apporter du panache à la mise en scène. Les équidés tiennent une place prépondérante dans l’histoire du théâtre. Sans doute à la fois parce que leur présence sur scène est impressionnante mais c’est aussi le reflet de leur place dans la société. En effet jusqu’à l’apparition de l’automobile, l’homme était toujours accompagné d’ânes ou de chevaux.

II – A – 2 – a – L’ÂNE

L’âne est présent sur scène depuis le théâtre Antique, bien qu’essentiellement présent au moyen-âge dans les pastorales et célébration de la Nativité. Un vrai âne était plus souvent utilisé qu’un faux à cette époque comme en témoigne les dépenses faites pour la nourriture de l’âne et l’ânon, rapportées dans *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501* selon CHANCEREL (1950).

CHANCEREL (1950) rapporte qu’en 1920, Gémier et MM. Gaton Baty utilisèrent un âne véritable pour l’imitation des Pastorales provençales qu’ils donnèrent au Cirque d’Hiver. Dans la *Folie d’Eularia* (6 septembre 1970), d’après CHANCEREL (1950) Dominique note « Je viens, monté sur un âne avec un grand chapeau et un long manteau dont la queue est attachée à celle de l’âne. Je pleure en disant que mon maître est mort. Le Docteur me demande pourquoi l’âne est vêtu de deuil. Je réponds que c’est qu’il est parent de mon maître. ». CHANCEREL (1950) indique aussi qu’à la comédie française dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel, mis en scène en 1944, Dona Prouhèze monte debout sur une mule pour faire hommage de son soulier à la vierge Mais pour prévenir tout risque d’incident, l’auteur prudent précise « Don Balthazar tient la tête de la mule ».

II – A – 2 – b – LE CHEVAL

Selon MARTIN (2007) la présence du cheval dans les théâtres est plus tardive. Petit à petit les spectacles équestres de plein air s'introduisirent dans les théâtres. CHANCEREL (1950) indique selon les « Mémoires de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIème siècle » que dans *La Filis de Scire*, M. Pichou (Pastorale tirée de l'italien Bonarelli, en 1631) désire faire paraître un char tiré par deux chevaux. En 1764, selon CHANCEREL (1950), P-J Grosley dans la description minutieuse qu'il donne de l'Opéra de Naples, parle des chevaux fournis par les écuries du Roi qui tenaient un rôle important dans les grandes pièces à spectacles pleines de cavalcades et de combats qui s'y donnaient fréquemment...

En France, les vrais chevaux jouent un rôle important au XIX siècle dans le répertoire du Cirque Olympique des frères Fanconi, pantomimes équestres et véritables pièces historiques. Ainsi CHANCEREL (1950) indique que Wagner met en scène de vrais chevaux dans le *Crépuscule des Dieux* et dans la *Walkyrie*. Dans *Peer Gynt* d'Henryk IBSEN (1994), un cheval doit hennir à la réplique « La moitié de mon royaume pour un cheval ».

Selon les époques le cheval de Don Quichotte n'est pas représenté de la même façon. D'après GAUTIER (1967) lors de son adaptation au Ballet-Pantomime en 1841, le cheval est un cheval en bonne santé, marqué au charbon pour simuler les côtes saillantes. Deux ans plus tard, le Cirque Olympique adapte à son tour Don Quichotte mais cette fois la mise en scène est terrifiante. « Pour représenter Rossinante, il fallait un cheval décharné, fourbu [...] pour produire un effet plus certain, on avait soumis l'acteur quadrupède à un régime d'entraînement excessif ; on le faisait suer dans les ouvertures, on lui faisait prendre des boissons échauffantes, on le privait de sommeil, on réduisait sa nourriture au plus strict nécessaire [...] c'était le plus joli morceau d'anatomie qu'on pût voir, une merveille de diaphanéité. [...] il était tout juste assez vivant pour n'être pas mort. [...]Le garçon d'écurie, chargé de donner au pauvre animal sa maigre pitance, s'avisa, par excès de zèle pour la réussite de l'ouvrage, de retirer un grain d'avoine de la ration ordinaire. La balance entre la vie et la mort fut rompue par l'absence de ce seul grain, et Rossinante expira mélancoliquement au milieu d'une répétition... »

Les chevaux ont continué leur carrière théâtrale, tantôt sous la forme glorieuse du cheval blanc monté par le spectre du roi dans *Hamlet* de Patrice Chéreau, du fougueux cheval blanc de *Calamity Jane* dans la pièce mis en scène par Jean Luc Moreau en 2012, tantôt sous la forme moins flatteuse du percheron labourant longuement la terre au début du *Désir sous les ormes* d'O'Neill mis en scène par Matthias Langhoff comme le rapporte BOUVIER CAVORET (2002). Dans ce même spectacle où figuraient aussi des vaches à l'étable et des poules picorant le plateau, la relation passionnelle, viscérale, du vieux fermier à sa terre était d'emblée mise en évidence par l'image initiale du labour, jointe à l'odeur très forte de la terre et du blé mouillés. Capital vivant et compagnon de vie et de travail, l'animal de ferme devenait ainsi, dès la première scène, un élément clé de cet imaginaire rural que le metteur en scène allait s'efforcer de faire ressentir au public tout au long de la représentation.

II – A – 3 – LES COCHONS

Dans *Œdipe roi* de Matthias Langhoff, outre la dépouille du roi sacrifié, la présence animale était surtout assurée par une truie noire qui fouillait le sol de la cité thébaine rongée par la peste. BOUVIER CAVORET (2002) rapporte que le groin fouinant parmi les déchets accumulés sur le sol, entre les sacs de jute servant à transporter les cadavres des pestiférés, la

truie noire plus ou moins bien dressée faisait clairement voir en Thèbes une cité d'immondices.

D'après BOUVIER CAVORET (2002) à l'opposé de l'utilisation grotesque de l'espèce porcine initiée par Patrice Chéreau dans *Peer Gynt* où le roi des trolls, le visage revêtu d'un masque monstrueux surgissait chevauchant un cochon, les apparitions de Bibi la truie célèbrent inlassablement le règne du cochon dans cette vie rurale à laquelle Olivier Perrier consacre une grande partie de ses spectacles. Qu'ils évoquent la campagne profonde du siècle dernier ou une réalité plus récente, ses spectacles donnent souvent la vedette au cochon, ce pourvoyeur infatigable de viande qui pourrait bien devenir parfois, à force de se rendre indispensable, le premier maître de l'homme. C'est ainsi que dans *Utopia Ruralis*, les jeunes spectateurs voyant pour la première fois un spectacle d'Olivier Perrier, assistaient médusés à l'apparition de Bibi traversant le plateau pour venir s'installer confortablement sur le malheureux grabat où s'entassaient déjà des paysans et s'y prélasser seule, après les en avoir tous chassés. C'était encore Bibi qui donnait le signal de la scène finale en ouvrant pour ses vieux compagnons d'infortune la marche vers la mort. Devenu personnage à part entière de ces singuliers spectacles, l'animal se transforme dans ces fables rurales en un véritable partenaire de jeu. Rappel vivant et incontournable du monde qui nous nourrit et nous fait vivre, le cochon, projeté dans l'univers factice et divertissant du représenté, nous renvoie d'innombrables interrogations sur nous-mêmes, sur notre désir de jouissance, notre cruauté et notre faiblesse et jusqu'à notre désir de fuir le réel en nous assemblant pour écouter d'autres hommes mimer pour nous des histoires.

II – A – 4 – LES CHIENS ET CHATS

En revanche ces animaux firent une apparition plus tardive dans l'histoire du théâtre. On trouve peu de trace de leur présence scénique avant le XX^{ème} siècle. Cela vient sans doute de leur place dans la société au cours des époques. De plus le chat est un animal très difficile à dompter, comme on le verra ci-dessous, ce qui ne facilite pas son utilisation.

II – B – LES LIMITES DE LA PRÉSENCE D'UN ANIMAL SUR SCÈNE

À travers l'histoire du théâtre, il semble qu'à la fois acteurs, metteurs en scène et parfois même le public rencontrèrent de grandes difficultés à cohabiter au théâtre. En témoigne la pièce *L'Âne d'or* de Piron où ces difficultés furent théâtralisées. En effet dans la scène 4, où se trouve un formidable exemple du théâtre dans le théâtre, l'auteur joue sur l'illusion qui suppose que le spectateur assiste à une erreur de manipulation par les machinistes. Il devient le témoin de la confusion et de l'échange de propos acerbes que cet incident provoque sur le plateau. En effet au lieu de la pièce les *Amours attendus*, c'est un âne que le public voit apparaître. D'après MARTIN (2007) cette parodie des incidents dans les manipulations d'animaux sur scène, sans doute fréquents, exploite de façon grotesque la difficulté de ces mises en scène.

Il apparaît que seuls des animaux dont on peut contrôler précisément les actions, par un dressage minutieux ou par l'utilisation de barrières, ainsi que ceux placés dans des situations simplement décoratives, peuvent être facilement mis en scène. Malgré ces précautions les comédiens ne sont pas à l'abri de rencontrer divers soucis lors des représentations. En effet bien que dressés, les animaux peuvent se révéler imprévisibles, malpropres ou même voler la vedette aux acteurs.

II – B – 1 – L’ANIMAL « RÉEL » DANS LE THÉÂTRE « LIEU DE CONVENTION »

L’introduction de l’animal sur le plateau au XVIIIème siècle comporte plusieurs risques relatés par MARTIN (2007). L’animal provoque toujours par l’espace qu’il occupe et qu’il définit par son mouvement « un effet de réel » qui conteste à la fois le code sur lequel se base la vraisemblance dans son acceptation classique, mais aussi par l’excès de réalisme qui s’accommode mal de sa présence en tant qu’acteur actionné, donc involontaire.

Plusieurs metteurs en scène rejettent l’idée d’utiliser des animaux réels au nom d’une part de la technique mais surtout d’autre part au nom du goût. En effet selon ces metteurs en scène le désir du réalisme va à l’encontre de l’essence du théâtre où tout est justement feint. CHANCEREL (1950) écrit à propos des animaux, personnage de théâtre, « [...] j’entends les animaux « feints » et non les « vrais », la présence de ces derniers sur les plateaux étant pour d’évidentes raisons d’ordre esthétique et technique le plus souvent indésirables ».

Bien qu’il ait fixé des limites étroites à leur emploi sur scène, CHANCEREL (1950) en praticien du théâtre, avait déjà décelé l’importance que les animaux pouvaient occuper tant dans l’intrigue que dans la mise en scène.

II – B – 2 – L’ANIMAL : UN ÊTRE IMPRÉVISIBLE

La présence d’un animal sur scène entraîne en effet souvent une série de problèmes pratiques parfois difficiles à résoudre : des animaux mal dressés comme la truie d’*Œdipe roi* ou les chèvres trop agitées auxquelles il fallut renoncer pour le même spectacle, jusqu’aux animaux au contraire si « cabots » qu’ils détournent l’attention des spectateurs, tel le chat présent dans *El Sisisi* de Michel Deutsch, les partenaires animaux ne sont pas, au théâtre comme au cinéma, les plus faciles à gérer.

BOUVIER CAVORET (2002) rapporte que dans *Marouf Savetier du Caire*, poème des mille et une nuits mis en scène à l’opéra comique en 1914, l’âne tirant la charrue au dernier acte se mit à braire alors que le baryton se mettait à entonner son chant. CHANCEREL (1950) conte que dans *Véronique* mis en scène aux Bouffes-parisiens en 1898, l’âne, sans doute troublé par la voix puissante du ténor ou ennuyé par la longueur de la scène se mit à brouter le chapeau de la jeune première. Parfois même leur présence a pu provoquer des accidents : ce fut le cas à Lyon avec l’ours de *Parade* de Potocki mis en scène par Robert Gironès selon BOUVIER CAVORET (2002).

CHANCEREL (1950) rapporte selon « Le drame historique et passionnel » de J.-J. Weiss, que *Dans la Jeunesse du Roi Henri*, de Ponson du Terrail, René le Florentin monte un cheval mais celui-ci perd patience. « A chaque riposte, il tournait bride et rentrait dans la coulisse ; quand Guise entamait une tirade, le cheval se dressait sur ses jambes de derrière et retombait bruyamment sur ses deux pattes antérieures quand retombait René. Il fallut qu’à la fin Guise et René missent pied à terre pour continuer de dialoguer pour la joie, sans contredit, des galeries et du parterre. »

II – B – 3 – L’ANIMAL : UN ÊTRE NON ÉDUQUÉ

L’animal ne respecte pas toujours le décor et parfois même le détruit. Pour réduire les effets indésirables liés à son intrusion, il faut en effet limiter son espace de vie aux dimensions et aux conventions de la scène classique sans le détruire. Bien souvent le décor sera dépouillé pour se limiter au strict nécessaire. Il arrive ainsi souvent que les animaux broutent les

éléments disposés sur la scène. Dans *Œdipe roi* la première truie utilisée dut être remplacée lors de la tournée par une truie plus docile après qu'elle eut endommagé le décor.

Igor Dromesko confie à THIBAUDAT (2010) quelques anecdotes sur les coulisses de la « robe-cage » : « les oiseaux chiaient, les fientes tombaient sur les petits halogènes en bas de la cage, cela puait. Quand Lily chantait du Bartók, les gens derrière elle se pinçaient le nez. »

A propos du ballet offert au Roi par le Duc de Nemours, en 1626, intitulé *Les Nocces imaginaires de la Douairière de Bilbahaut*, l'abbé de MAROLLES (1755) écrit dans ses *Mémoires* :

« Il y eut de bonnes choses dans ce ballet, mais d'autres qui ne réussirent pas... comme d'y avoir amené un cheval sur lequel était monté le Sieur Marais, jouant le personnage du Grand Duc, au lieu de l'introduire seulement sur une machine représentant un cheval, ce qui est de bien meilleure grâce que de faire paraître ces choses-là au naturel... »

En effet selon un témoin d'après CHANCEREL (1950) le cheval effrayé par le bruit des applaudissements mêlés à la musique avait gâté la représentation.

Dans la représentation d'*Andromède* de Corneille faite à la Comédie Française en 1682 pour plus de magnificence c'est un cheval réel et non en carton qui est suspendu dans les airs. Selon CHANCEREL (1950) d'après les frères Parfaict de crainte que le cheval ainsi suspendu, ne soit pris d'une panique dont les conséquences auraient pu être aussi désagréables qu'incongrues, on avait pris toutes les précautions nécessaires, ainsi qu'en témoigne la note suivante, inscrite au registre de la Comédie Française au 22 Août 1682 : « Trois lavements à Pégase ».

II – B – 4 – LA DIFFICILE COHABITATION ENTRE L'ANIMAL ET L'ACTEUR

Elle peut être due à la peur que peuvent ressentir certains comédiens face à ces animaux qu'ils connaissent mal, qu'ils ne savent pas appréhender. Cela peut aussi venir du fait que parfois les animaux volent les applaudissements aux acteurs. Ainsi BOUVIER CAVORET (2002) rapporte que dans la mise en scène par Matthias Langhoff d'*Œdipe roi*, la truie initialement engagée faisait un tel raffut sur scène qu'elle volait parfois la vedette aux acteurs.

BARTABAS (2008) s'exprime ainsi sur le duo formé par l'acteur et l'animal :

« L'animal, lui vit le moment, il vit l'instant, il est toujours dans le moment présent. C'est pour ça qu'on dit souvent que les animaux sont des comédiens redoutables : un animal ne peut pas être mauvais comédien parce qu'il est toujours dans l'instant présent donc quand il est en train de faire quelque chose, il est forcément juste. C'est pour ça que les comédiens ont souvent un peu peur de jouer avec des enfants et des animaux »

À l'origine dans l'*Aiglon*, Edmond Rostand désirait mettre en scène un véritable cheval. Sacha GUITRY (1934) revient sur les raisons qui firent échouer ce projet :

« On amena sur scène l'animal demandé . C'était un grand diable de cheval bai [...] Mme Sarah Bernhardt observa de loin ce cheval, comme on observe un ennemi. Puis, courageusement, elle alla à lui. J'entends par là qu'elle en avait une peur

épouvantable et qu'elle cherchait, en vain d'ailleurs, à la dissimuler. Lorsqu'elle fut à un mètre de « la plus noble conquête que l'homme ait jamais faite », celle-ci, voulant lui témoigner probablement sa déférence, frappa très violemment le sol de son sabot. Mme Sarah fit un bond en arrière et dit :

- Qu'on emmène tout de suite ce cheval, il est vicieux et horriblement méchant ! Je ne veux plus le voir jamais, jamais, jamais !

Et elle ajouta :

- Qu'on en trouve un autre de n'importe quelle couleur, de n'importe quel âge, mais je veux que ce soit le cheval le plus doux qu'il y ait au monde.

Deux jours plus tard, le lad revint avec un autre cheval [...] il avait la tête entourée d'un vieux caleçon de laine. Pourquoi ? Nous allons le savoir. Le lad lui retira ce caleçon, découvrant un visage [...] dont la douceur extrême confinait à la stupidité. Mme Sarah se leva et fit deux pas prudents vers lui.

- Est-ce qu'il est doux au moins, celui-là ?
- Oh ! Madame, donnez-lui votre main, vous allez voir.
- Ma main ?... Mais jamais de la vie. Laissez-moi faire... et tenez-le bien.

Alors, le regardant bien en face, elle fit :

- Hou !

Le cheval en fut peut-être un peu surpris, mais il n'en laissa rien paraître.

- Nous allons faire une autre expérience, dit-elle. Apportez-moi le tonnerre.

[...] Le bruit était assourdissant mais le cheval ne broncha pas. Alors tranquilisée, heureuse, Mme Sarah eut une idée. Tendant sa main droite à Rostand, sa main gauche à mon père, elle dit :

- Donnons-nous tous la main !

[...] Elle nous conduisit tous à reculons jusqu'au fond de la scène et là, elle nous dit à voix basse [...]

- Nous allons tous courir sur lui en criant : Vive l'empereur !... Attention... une, deux, trois !...

Alors, il se produisit une chose qu'il est bien difficile de raconter [...] Imaginez ce que peut faire un animal qui a peur, et qui n'a pas l'usage de la parole. Il ne peut faire que du bruit [...] Il fit du bruit... Mme Sarah en fut très offusquée, elle dit :

- Nous allons le garder parce qu'il n'est pas méchant... mais c'est un cochon !

Mais Edmond Rostand fit remarquer à la tragédienne que ce n'est pas un cheval, mais deux chevaux qu'exigeait la situation : Flambeau ne pouvait pas ne pas partir à Paris, ni davantage monter en croupe derrière le Duc !...

« Madame Sarah » intima donc au lad l'ordre d'amener un second cheval le lendemain, étant bien entendu qu'il serait aussi doux que le premier.

- En ce cas, répondit le lad, j'en amènerai deux autres... Et il explique que ce cheval qui n'avait peur de rien avait peur des autres chevaux et que c'était justement pour qu'il ne les voie pas dans la rue qu'il lui enveloppait la tête »

Mme Sarah Bernhardt décida qu'il n'y aurait pas de chevaux, pendant toutes les représentations elle déclamera « j'empoigne la crinière ! Alea jacta est ! »

Ainsi il apparaît que l'animal sélectionné pour la scène doit être polyvalent et pouvoir s'adapter à toutes les situations ainsi qu'aux personnes avec qui il doit travailler. De plus dans le cas particulier où le comédien est amené à monter sur le dos d'un cheval ; il se peut que

celui-ci ne soit pas bon cavalier. Il faudra donc composer avec et trouver un cheval réceptif et docile.

Une phase de préparation apparaît alors nécessaire pour que comédiens et animaux apprennent à se connaître et à partager la scène. Dans la pièce *Calamity Jane*, de Jean-Noël Fenwick, mise en scène par Alain Sachs en 2012 au Théâtre de Paris, Tequila le cheval blanc, apparaît à plusieurs reprises dans le rôle de Satan, mené sur scène successivement par Clémentine Célarié et par Yvan le Bolloc'h. Ce résultat a demandé un travail de plusieurs semaines comme le confie Clémentine Célarié dans le journal Paris Match à AFFORTIT (2012) « Je connaissais un peu les chevaux. Un mois durant on est allés voir l'animal, l'appivoiser et s'habituer les uns aux autres. »

II – C – LES RAISONS DU CHOIX DE LA PRÉSENCE D'UN ANIMAL SUR SCÈNE

II – C – 1 - POUR ATTIRER LE PUBLIC

Le succès que remportent les pièces mettant en scène des animaux réels aussi ratés qu'elles puissent parfois être, témoigne de l'attrait du public pour la présence d'animaux dans les théâtres. Malheureusement l'animal n'est ainsi parfois qu'un prétexte et n'est pas toujours respecté en tant qu'animal. Cela donne parfois lieu à quelques dérives à des époques où le respect du bien être animal n'était pas encore soumis à des lois.

Dans la pièce *Andromède* écrite par Corneille, dans la scène III de l'acte III Persée paraît en l'air sur un cheval. A la création en janvier 1650 au petit-Bourbon, le cheval était en carton. Mais en juillet 1682, les Comédiens-Français voulurent monter *Andromède* avec « magnificence » et utilisèrent un vrai cheval, - « ce qui n'avait jamais été fait en France » précise Donneau de Visé dans son compte-rendu *Mercure Galant* (juillet 1682, p. 359) selon CHANCEREL (1950).

Les frères Parfaict (*Hist. Du Th. Fr.*, XII, p321) d'après CHANCEREL (1950) précisent : « une personne qui a vu la représentation nous a instruits de la façon dont on s'étoit pris pour faire marquer à ce cheval une ardeur guerrière. Un jeûne austère auquel on le réduisait lui donnait grand appétit ; et lorsqu'on le faisait paroître, un gagiste étoit dans une couilisse où il vannoit de l'avoine. Ce cheval, pressé par la faim, hennissoit, trépignoit des pieds, et répondoit ainsi parfaitement au dessein qu'on avoit... Ce jeu de théâtre du cheval contribua fort au succès qu'eut alors cette tragédie. Tout le monde s'empressoit de voir les mouvements singuliers de cet animal, qui remplissoit de mieux en mieux ses devoirs. »

Ce goût du réalisme dans la présentation du cheval fut réitéré comme en témoigne l'auteur anonyme des *Lettres sur l'Opéra* en 1781 d'après MARTIN (2006) : « Je me souviens du vol de Phaëton : rien n'était plus odieux que de voir les quatre chevaux du char planer au bout de leur corde et laisser pendre leurs seize jambes comme des guenilles. »

II – C – 2 – PAR SOUCI DE RÉALISME

Les mises en scènes de Matthias Langhoff et d'André Antoine illustrent parfaitement cette notion. Selon LANGHOFF et ASLAN (2005) et ANTOINE (1921) le monde animal vivant ou mort, agression visuelle ou olfactive, est bien là pour nous rappeler à la force de l'organique. Ce sens du réalisme, le plus repoussant parfois, auquel participe la présence animale est bien là pour nous rappeler de quel monde on parle et de quelle façon l'histoire qui nous est racontée, pourrait s'inscrire dans notre quotidien. Cette démarche qui est parfois

qualifiée par les critiques de « néonaturalisme », joue cependant surtout du heurt entre le réel et le fictif, dans un déplacement permanent des champs de perception.

D'après BOUVIER CAVORET (2002) c'est justement contre cette idée que certains metteurs en scène se sont insurgés. Puisque, selon eux, le théâtre ne doit pas être le jeu du réalisme mais doit laisser une part d'imagination. Selon ces mêmes personnes, lorsque l'on introduit une part de réalité dans une pièce qui est par essence une fiction alors on brise l'équilibre qui permet au spectateur d'accepter les conventions du théâtre.

II – C – 3 – COMMENT TIRER PARTIE DE LA PART D'IMPRÉVISIBILITÉ LIÉE À LA PRÉSENCE DE L'ANIMAL ?

Pour les partisans de la présence animale en scène, l'animal en chair et en os apporte d'une part un certain réalisme à la pièce mais surtout il constitue un formidable partenaire de scène. En étant par essence imprévisible, il casse nécessairement toute inflexibilité, l'acteur doit savoir composer et improviser en fonction de l'animal ; celui-ci crée ainsi parfois une part du spectacle. C'est pourquoi il n'existe pas de spectacle de la compagnie Dromesko sans la présence d'animaux. Pour eux, règne une seule règle d'or : celle de l'imprévisible. On ne dresse pas les animaux, Dromesko confie à ce sujet à THIBAUDAT (2010) :

« Il y a des animaux que l'on domestique et dresse comme le cheval – et là l'homme est le maître du monde -, d'autres qui n'en font qu'à leur tête comme les corbeaux de la Volière – et là l'homme démuni n'a qu'à bien se tenir. Et puis il y les animaux qui doivent faire des choses et les font si cela leur chante, telles les facéties de Charles le marabout mascotte, ou la chienne Paulette. Les animaux participent à cette part d'imprévu qui traverse tous les spectacles du Théâtre Dromesko. »

BARTABAS (2008) explique dans « La leçon de l'écuyer » que : « Travailler avec des chevaux c'est d'abord des contraintes. Et la contrainte, c'est ce qui fait la qualité du travail artistique. [...] Plus la contrainte est forte, plus l'œuvre a de valeur. Des idées c'est facile d'en avoir, ce qui est intéressant c'est d'arriver à les dire quels que soient les moyens. On peut faire du théâtre avec n'importe quel moyen, avec un bout de ficelle, l'important c'est son propos.

Selon Olivier Perrier dans un entretien avec Lauren CAILLON (2001) :

« Le jeu des animaux est à la fois imprévisible et prévisible. Le problème ce n'est pas de combattre ça, c'est au contraire de l'accueillir et de dire : le théâtre, c'est ce que l'animal est en train de faire.

Mais après, comment le comédien passe derrière ?

La question c'est comment accueillir, ce n'est que ça. Si dans la tête, tu te dis : attention, Bibi, elle sait ce qu'elle est, elle sait qu'à partir du moment où elle est sur le plateau, elle a tous les droits, elle sait qu'on n'ira pas la virer de là avec une fourche ou un bâton – même si quelquefois, on a été obligé de le faire – moi, je trouve ça passionnant.

Un comédien ne va pas tout d'un coup se mettre à improviser alors que l'animal peut faire n'importe quoi... Ce n'est pas la même règle pour tout le monde.

L'animal ne récite rien. Mais il peut faire du bruit. Bibi aimait beaucoup Dominique (comédienne dans La Valse des gounelles). Dominique était assise, elle était enceinte et Bibi arrivait vers elle, Dominique la caressait et là, l'autre... elle a pris la chaise... et l'a envoyée en l'air... Dominique a eu un fou rire... Le public a ri puis elle a repris son histoire. C'est bien, ça oblige à tenir ce paradoxe : être tout le temps dans la forme de ce qu'on a décidé de dessiner ensemble et, s'il y a un

projecteur qui tombe ou une réaction inattendue, prendre en charge l'événement. Tu ne peux pas ignorer la chute du projecteur. Fondamentalement l'animal sur le plateau oblige à garder cette espèce de souplesse nécessaire pour tenir une forme et accueillir du « hasard ». C'est un terrain sur lequel Brook a beaucoup travaillé. Le travail avec un animal au théâtre permet de mesurer l'écart entre une chose formalisée et le vivant qui vient tout bousculer, en espérant tout de même que la forme y résistera. Une fois, Bibi m'a foutu quand même un tiers du spectacle en l'air... elle avait compris un truc. Je la rentrais dans une caisse et je devais l'enfermer. Au dernier moment elle a reculé et tout cassé. Je n'arrivais pas à la mettre dans la caisse. C'est arrivé une fois. Après j'ai répété pour la maîtriser et pour éviter qu'elle ne refasse ça. »

Désormais Olivier Perrier a décidé à son grand regret d'arrêter les spectacles mettant en scène des animaux vivants car selon lui cela n'intéresse plus grand monde. Il y eu une centaine de représentations pour *Des siècles de paix*, une cinquantaine pour *La Valse des gounelles* et seulement une trentaine pour *Utopia*. Selon lui on est plus sur la question culturelle mais plutôt sur le style de vie, le bien vivre à la campagne, dans des petites fermes, en faisant des choses qui ne sont pas industrielles.

Certains metteurs en scène comme Langhoff ou Gironès (qui utilisa tour à tour singe, perroquet, puces, ours et même une éléphant dans *Orestie*) se sont fait une véritable spécialité des apparitions scéniques animales.

II – C – 4 – CRÉATION D'UN LIEN PARTICULIER ENTRE AUTEUR ET ANIMAUX

Ainsi certains metteurs en scène resteront fidèles à un seul animal vedette comme par exemple les célèbres truies d'Olivier Perrier toutes successivement prénommées Bibi qui ponctueront la plupart de ses spectacles. Olivier Perrier est un comédien et metteur en scène, co-directeur du Théâtre des Fédérés jusqu'en décembre 2002. Il a marqué le théâtre par ses spectacles avec « acteurs, bestiaux et musiciens » : *Les Mémoires d'un bonhomme* (avec vache et cheval de trait), *L'Engance* (avec cochon et cheval de trait), *Honte à l'humanité* (avec cochon), *La Sentence des pourceaux* (avec cochons, moutons et chevaux), *Les Trois chaleurs* (avec mouton et cheval) ; puis, à partir de 1990, par ses spectacles avec « gens de la campagne, intermittents du spectacle, bestiaux et musiciens » : *Des Siècles de paix*, *La Valse des gounelles*, *Utopia ruralis*, *Tempête sur le bonheur* et, *Près du sol*.

On retrouve ce même attachement aussi parfois entre les comédiens et les animaux avec pour exemples Bartabas et ses chevaux, Lili Dromesko et ses oiseaux, Colette et les chats etc. Ainsi Bartabas avait noué une relation particulière avec l'un de ses plus vieux compagnons de théâtre, son cheval Zingaro. GRÜND (2000) raconte que ce cheval aura joué une palette impressionnante de rôles. Mais avec le temps, l'animal vieillissant, le nombre de ses interventions dans chaque œuvre diminue, Bartabas économise son cheval et l'expose avec parcimonie. En 1999, la troupe part aux États-Unis. Zingaro, alors âgé de 17 ans, tombe malade et subit une intervention chirurgicale dont il ne se remettra pas. Dans toutes ses créations Bartabas s'est investi mais depuis la mort de son cheval il s'efface et n'entre en piste que pour une minute, à la fin de la représentation.

III – APPRENDRE AUX ANIMAUX À DEVENIR DES ACTEURS

Nous nous limiterons principalement dans cette étude aux conditions de dressage de trois animaux : le cheval, le chien, et le chat. La raison en est qu'ils constituent aujourd'hui

les animaux dressés les plus fréquemment demandés dans le milieu du théâtre. En effet de par la présence d'un public et l'absence sur les plateaux de théâtre du dresseur, on trouve plutôt des animaux domestiques que sauvages pour des raisons évidentes de sécurité. Tandis qu'au cinéma les animaux sauvages restent très utilisés. Pour chacun de ces animaux, l'approche est différente mais l'état d'esprit dans lequel la discipline doit être abordée demeure similaire. De plus chaque animal est différent et présente un caractère qui lui est propre. Ainsi, si le travail suit le même schéma, il faut tout de même savoir le nuancer selon l'animal avec lequel on travaille. Par ailleurs à chaque représentation, il faut veiller à ce que l'animal aille bien et ne soit pas stressé car cela perturberait sa performance scénique. En effet, même si les animaux sont habitués à travailler dans une certaine ambiance sonore, ils demeurent sensibles au bruit, à l'environnement et à l'état de concentration de leur dresseur et des acteurs.

III – A – LE TRAVAIL DEMANDÉ À L'ANIMAL

Les performances scéniques requises sont diverses. Certains metteurs en scène, comme pour le théâtre équestre de Zingaro, font de l'animal l'élément central de la pièce. Il leur est alors demandé un véritable travail scénique tout le long du spectacle. Selon GRÜND (2000) dans les *Cabarets équestres*, le cheval Zingaro doit jouer au méchant, au hargneux, au mordeur, et poursuivre ensuite Bartabas jusque dans les premiers rangs des spectateurs qu'il bouscule, provoquant des cris et des reculades. Il devient ensuite le maître du violon d'*Opéra équestre. Chimère* le révèle en magnifique seigneur s'ébrouant ou se mirant dans l'eau. *Éclipse* le montre en majesté autant qu'en effronterie. Dans la dernière scène de cette création il se roule sur le sable de la piste devant les humains médusés et assis sur son train arrière, il singe leur interrogation, leur désarroi et semble se moquer d'eux.

En revanche, dans les pièces de théâtre où les êtres humains assurent la plus grande partition du spectacle les animaux ont un nombre d'actions limité et doivent savoir surtout se déplacer d'un point x à un point y calmement et savoir rester immobiles pendant un certain laps de temps. Ces actions peuvent être compliquées en les faisant sauter d'une table, se frotter contre la jambe d'un comédien au passage etc. Ainsi dans *Calamity Jane* le cheval fait plusieurs entrées sur scène et reste immobile une dizaine de minutes avant de repartir tranquillement. Dans la pièce *Ciseau, papier, caillou* de Daniel Keene-Mise en scène Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, la chienne Catimini doit entrer sur scène, se rendre à un endroit précis et ne plus bouger pendant 25 minutes. « Savoir rester assis calmement demande plus de travail qu'il ne semble » (JOLIVET, 2012). Dans *La femme du Boulanger*, pièce écrite par Marcel Pagnol, le chat qui joue le rôle de Pomponnette au côté de Michel Galabru devait manger lentement et précautionneusement sa gamelle. [Frédérique Flaesch]

III – B – LES CRITÈRES POUR CHOISIR L'ANIMAL FUTUR ACTEUR

La plupart des dresseurs choisissent des animaux jeunes qu'ils élèvent eux-mêmes, qu'il s'agisse de chats, chiens, chevaux, oiseaux etc. Cela est d'autant plus important avec le chat pour lesquels le mieux semble de les manipuler tous les jours dès le post-sevrage. Les chats seront principalement choisis selon leur caractère docile étant donné que ce sont des animaux difficiles à dresser. En revanche, Bartabas sélectionne de préférence des chevaux destinés à l'abattoir. Michel Flaesch précise « je ne prends jamais d'animaux "extérieurs". Car si l'on ne connaît pas l'animal avec lequel on travaille, on ne fait rien de propre. » D'ailleurs Frédérique et Michel Flaesch ont fait le choix de conserver la descendance des animaux « doués » créant un élevage particulièrement consanguin leur permettant de fixer les qualités et les défauts de leurs lignées.

Souvent les dresseurs passent beaucoup de temps à attendre et à observer les gestes spontanés du répertoire comportemental des animaux. Lorsqu'ils décèlent un mouvement particulier qui leur paraît intéressant et exploitable, l'animal va être choisi, et le dresseur renforcera par le dressage ce geste entre autres apprentissages. C'est ainsi que Bartabas a choisi la plupart de ses chevaux. En effet, il achète ses chevaux sur de véritables coups de tête, la plupart sont des rescapés de l'abattoir qui ne doivent leur vie sauve qu'à un petit détail remarqué par Bartabas comme la capacité admirable de bouger les oreilles que possède le cheval nommé Micha Figua. Bartabas choisit ses animaux en écoutant son instinct et les laisse révéler leur véritable nature.

Certains animaux révèlent des aptitudes particulières pour être dressés, et cela très tôt. Ainsi chez le chat, on peut repérer dès l'âge de 2-3 mois s'il sera un bon « comédien ». Il faut pour cela que ce soit des animaux patients et capables de réaliser des exercices dans des environnements inconnus. Ces animaux semblent même avoir un ressenti particulier sur scène. Ainsi dans la pièce *Ciseau, papier, caillou*, la chienne Catimini est venue d'elle-même faire le salut avec les autres comédiens. (JOLIVET, 2012) Elle l'a fait à chaque fois, quatre-vingt-quatre fois, sans qu'on lui ait jamais appris ou même demandé. Les dresseurs s'accordent sur le fait que les meilleurs animaux semblent s'exécuter par « amour du jeu ». Mario Lurashi, dresseur pour chevaux, explique : « Mes chevaux jouent un rôle, comme les hommes. Ils ne se comportent pas de la même façon à la maison que sur un plateau. »

III – C - LES CONTRAINTES IMPOSÉES PAR LE THÉÂTRE

III – C – 1 – UN SPECTACLE EN DIRECT

Une des grandes différences entre le théâtre et le cinéma dans le travail avec les animaux c'est qu'au théâtre on ne peut pas couper, tricher, le dresseur ne peut être présent aux côtés de l'animal. Ainsi de nombreuses astuces utilisées face à la caméra ne peuvent être reprises sur un plateau de théâtre. L'animal doit vraiment être « calé » ; cela nécessite une plus longue préparation. Pour cela selon le spectacle, l'animal doit répéter pendant plusieurs semaines parfois jusqu'à six heures par jour pour être parfaitement en place. Ce travail est plus long lorsqu'il s'agit d'un chat plutôt que d'un chien ou d'un cheval. En effet, le changement de territoire nécessite un moment d'adaptation plus long qu'avec les autres animaux.

De plus les réactions du public confronté à la présence animale inhabituelle sur un plateau de théâtre peuvent perturber les performances scéniques de l'animal. C'est pourquoi au début de la représentation de *La femme du boulanger* de Marcel Pagnol mis en scène par Alain Sachs, un chat et une chatte faisant plusieurs apparitions pendant le spectacle, une annonce est faite au public lui demandant de ne pas trop se manifester lors du passage en scène des animaux. Les applaudissements et les rires peuvent aisément perturber l'animal.

III – C – 2 – LIÉES AU LIEU DU SPECTACLE

Un spectacle, qu'il soit en intérieur ou extérieur, impose des contraintes totalement différentes. Il faut tenir compte du confort de l'animal, de son lieu de couchage, de son alimentation et également de son mode de transport.

Le choix du lieu de la représentation est particulièrement important lorsqu'un cheval doit être présent sur scène. En effet celui-ci nécessite d'être logé dans un box en extérieur avant la représentation et il lui faut aussi une loge adaptée en coulisse en attendant son passage sur scène. Le régisseur doit donc prendre en compte qu'il faut un lieu spécifique

dédié au cheval-acteur. Ainsi pour *Calamity Jane* le cheval attendait l'heure de la représentation dans un box dans la caserne des sapeurs-pompiers située en face du Théâtre de Paris, et rejoignait sa véritable écurie chez Pascal MERCURI (2012) chaque soir. Lorsque la représentation commençait le cheval devait traverser la rue, entrer dans le théâtre par la grande porte, monter les escaliers et passer par une porte coupe feu pour arriver dans sa loge située à côté de la scène.

De plus il est parfois demandé à l'animal de partir en tournée, là encore cela influera le choix de l'animal pour la pièce. Le stress inhérent au perpétuel changement d'environnement et aux conditions de transport imposées, demande un travail d'adaptation supplémentaire de la part de l'animal.

III – C – 3 – LIÉES À LA FRÉQUENCE DES REPRÉSENTATIONS

Le nombre de représentations prévues doit être adapté au bien-être de l'animal et ne pas le fatiguer. En effet un nombre élevé de représentations peut créer un état de stress et de fatigue. Ainsi Mme CHAVANON (JOLIVET, 2012) a refusé une proposition qui lui était faite pour une pièce en raison du trop grand nombre de représentations prévues. Pour *Calamity Jane* le cheval devait travailler 6 jours sur 7, à raison de 1 spectacle par jour, sauf le samedi où il y avait 2 représentations. Il est ainsi nécessaire que l'animal ne soit ni gêné ni stressé par les transports quotidiens de son écurie à sa loge au théâtre. C'est ainsi selon MERCURI (2012) que le choix s'est porté sur le cheval Tequila pour cette pièce, car c'est un cheval très calme qui pouvait ainsi supporter le rythme imposé.

III – D – LE DRESSAGE

III – D – 1 – UN TRAVAIL QUI RÉCLAME DE LA PATIENCE

Apprendre aux animaux à être des acteurs, représente un travail de longue haleine, où la patience est le maître mot. Lorsque l'on travaille avec des animaux, il faut savoir être à l'écoute du signe du corps. C'est d'ailleurs en partie pourquoi il n'y a pas de texte, ou très peu, dans les spectacles de Bartabas mais uniquement des sons. Dès les débuts de l'aventure du théâtre Zingaro il avait inventé un langage basé sur des sons, le *skovatch*, pour privilégier ce rapport. « Je pense qu'on avait besoin de sortir des sons, pour moi ce n'est pas un théâtre de corps muets, mais la parole a souvent été pour moi un problème, dans le sens où elle restreignait déjà mon propos. » Lors d'un numéro de cirque, l'animal intervient toujours dans le même type d'environnement, avec la même musique, les mêmes gestes, etc. C'est une mécanisation. Alors qu'au théâtre et au cinéma, le chat doit s'adapter à des situations toujours nouvelles, avec des gens toujours différents et inconnus de lui. De plus selon BARTABAS (2008), l'apprentissage n'est jamais fini. Il ne faut pas se reposer sur les acquis mais répéter le travail initié chaque jour. Ainsi en témoigne Mario Luraschi, dresseur de chevaux, dans un entretien avec BECK (2012) : « Les récompenses des animaux sont méritées mais il faudrait aussi récompenser le dresseur qui lui est associé car un bon animal sans un bon dresseur n'est rien et inversement ! ». Selon BARTABAS (2008), dresser un cheval revient à élaborer un langage avec lui. Construire un dialogue peut prendre jusqu'à six ou sept ans, ce qui correspond au moment où l'on peut considérer donc le cheval à peu près dressé. Mais il faut ensuite établir la complicité avec le cavalier, nécessaire dans ses spectacles. Ce rapport à deux s'obtient sur six à dix ans. « À ce moment-là, on arrive à la notion de centaure qui pour moi est très concrète. C'est quelque chose d'assez grisant car le cheval devient une partie de vous-même. A cheval, je pense à un mouvement, et le cheval l'exécute. »

Pour les chiens, la constatation est la même comme le montre le propos d'Omar von Muller à BECK (2012) : "Le gens ne se rendent pas compte qu'il faut des centaines, voire des milliers d'heures pour dresser un chien". Omar von Muller est le dresseur du chien Uggie récompensé aux Colliers d'Or pour son rôle dans *The Artist*.

Cependant, le chat semble le plus compliqué de ces trois animaux à dresser. Michel Flaesch, conseiller animalier depuis plus de 30 ans, explique dans un entretien avec BECK (2012) : « Contrairement au chien, le chat ne se dresse pas. On ne peut pas lui donner d'ordres ! Il agit sur la motivation, il "joue". Avec lui, je n'utiliserai pas le terme de "travail". » [Propos recueilli sur son site internet] Frédérique Flaesch, sa compagne, conseillère technique animalier pour le cinéma, la télévision mais aussi le théâtre, ajoute : « Le chat est l'animal le plus difficile à gérer sur un plateau, car il est imprévisible. S'il en a marre, ça ne sert à rien de le contraindre ! Parallèlement, il n'a pas conscience de jouer la comédie. Pour réaliser ce qu'on lui demande, il doit juste être à l'aise, bien dans sa peau. » Le couple est à la tête d'un cheptel d'une quarantaine d'oiseaux, une quinzaine de chiens et chats mais aussi de nombreux rats et animaux de la ferme. Contrairement au chien, le chat n'est pas un animal qu'on dresse véritablement, il agit sur la motivation.

Concernant les chevaux, Bartabas répugne à faire des discours et à donner des explications sur son travail. Il confie cependant que l'un des points importants à connaître dans le dressage du cheval c'est qu'il s'agit d'un animal excessivement généreux. Il faut le savoir et le respecter. Selon BARTABAS (2008) un cheval peut se tuer pour son dresseur : « Il ne calcule pas son don. Et ça c'est très important, car l'aventure théâtrale est l'une des dernières aventures humaines, qui doit permettre une générosité totale. » De plus, les chevaux ont une mémoire auditive, ce dont se sert Bartabas dans son approche du dressage, ils apprennent ainsi à la note près ce qu'ils doivent faire. Bartabas s'attache alors chaque matin à effectuer le travail opposé pour conserver de la spontanéité et une certaine fraîcheur dans le spectacle.

III – D – 2 – UN TRAVAIL OÙ LE MAÎTRE MOT EST LE PLAISIR

Mélanie Poux, éducatrice d'animaux domestiques et sauvages pour les métiers de l'image, confie à BECK (2012) "les animaux sont de bons acteurs s'ils éprouvent du plaisir". En effet le plaisir n'est pas une contrainte. L'apprentissage doit être basé sur le jeu, sous forme de récompenses. Rien ne s'obtient jamais par la force, on peut jouer éventuellement sur la gourmandise en donnant une récompense pour renforcer les réponses demandées. Cette maxime est particulièrement vraie pour le dressage du chat auquel on ne peut rien imposer et où tout se joue uniquement sur l'affect.

D'après BARTABAS (2008) les contraintes du travail avec les chevaux concernent directement la manière de travailler. « La première approche est très difficile parce que vous travaillez avec un animal qui ne sait pas pourquoi il travaille. Le musicien ou le danseur sait pourquoi il fait ça. Donc il est prêt à accepter une certaine souffrance, en tout cas un effort. [...] C'est pourquoi vous devez vous substituer à lui en permanence, en tant que chorégraphe, vous devez vous mettre dans sa tête pour prévoir pour lui. [...] On dit toujours qu'à un cheval on propose, on n'impose pas. Et c'est lui qui dispose en fin de compte. [...] Le cheval va exécuter ce que vous lui demandez, mais en ajoutant au geste sa personnalité. Et je pense que c'est tout le sens de cet enseignement. »

III – D – 3 – SAVOIR S’ADAPTER AU RYTHME DE VIE DE L’ANIMAL

Cela se confronte directement à la contrainte liée au milieu du théâtre exposée plus haut, à savoir le nombre de répétitions nécessaires puis le nombre de représentations demandé. Ainsi que l’exprime BARTABAS [2008] comme pour nous, il faut aussi tenir compte de l’état psychologique et physique de l’animal.

"Pour un film, j'utilise plusieurs chevaux et les choisis en fonction des scènes. Les animaux n'ont pas les mêmes motivations que les hommes et ne peuvent travailler plusieurs heures d'affilée", raconte Mario Luraschi à BECK (2012).

III – D – 4 – CRÉER UNE COMPLICITÉ ENTRE L’HOMME ET L’ANIMAL

Au cinéma, les comédiens ne rencontrent parfois les animaux que vingt minutes avant la scène qui doit être tournée. Au contraire, au théâtre, une véritable relation entre l’animal et le comédien doit être créée. Ainsi pour les besoins de la pièce *Calamity Jane*, selon MERCURI (2012), Clémentine Célarié et Yvan Le Bolloc’h sont venus aux écuries et ont suivi une série de cours particuliers avec Pascal, pour s'habituer au cheval, faire connaissance avec, et progresser sur le côté "cavalier" . Ils ont ensuite pu répéter en toute sérénité au théâtre. Dans les spectacles du théâtre Zingaro chaque cavalier prépare lui-même son cheval avant la représentation, le brosse, le tresse, pour créer un échange avec son partenaire.

BARTABAS (2008) va même plus loin : « Ce que pense le cheval en entrant en piste, je n’en sais rien. Je peux vous dire qu’il ressent les énergies du public et que ça a été un de mes grands travaux depuis vingt ans, alors que l’on parle beaucoup du trac des comédiens qui les stimule, ce même trac est dramatique pour nous : tout mon travail avec la compagnie ce n’est que ça. D’ailleurs pour en juger, et c’est peut être plus intéressant que le spectacle, il suffit d’être à l’extérieur du chapiteau sans excitation, avec des gens calmes, posés, à qui j’apprends à ne pas avoir le trac. Pourquoi ? Si, un jour de première ou de générale, vous avez envie de trop donner – c’est souvent le cas – vous allez vous apercevoir que vous êtes particulièrement mauvais. Si, le jour où vous êtes fatigués, dans votre loge, ou vous en avez un peu marre, vous vous rendez compte que c’est ce jour là que vous êtes meilleur parce que, tout d’un coup, vous êtes dans l’instant présent, vous êtes relâchés, donc concentrés sur le moment précis. [...] Le cheval est comme un buvard il absorbe votre trop plein d’énergie. [...] Les chevaux perçoivent cette tension dans le public, et même, j’irai plus loin : ils savent très bien quand c’est la représentation ou la répétition. »

Tout cela permet parfois de donner naissance à de véritables acteurs ou en tout cas de donner le goût de la scène aux animaux, selon leurs dresseurs. Ainsi Matthias Langhoff explique dans un entretien avec Odette (LANGHOFF et ASLAN, 2005) que les animaux :

« sont eux-mêmes des danseurs innés, ils savent tenir un rôle et ils aident l’acteur à jouer. Dans *Le Désir sous les ormes*, O’Neill a décrit l’étroite union des hommes et des bêtes dans une ferme et il compare ses personnages à des bovins. J’avais installé deux vaches dans une étable, Eben venait se réfugier auprès d’elles dans son malheur. (Et ce n’était pas tellement incongru, deux bœufs avaient bien participé à la création des *Barbares* de Saint-Saëns à l’Opéra de Paris en 1091 !) Jean-Marc Stehlé conduisait la jument Aïda pour creuser un sillon dans un champ. Lors d’une répétition, il dit son monologue sans s’adresser comme d’habitude à sa jument, l’animal est entré en fureur : c’était un vrai partenaire qui exigeait qu’on joue avec lui. »

CONCLUSION

Depuis toujours, l'homme a été amené à vivre avec l'animal et, de cette proximité, est venu au fil du temps son besoin d'attribuer à différentes espèces des qualités qui reflètent et matérialisent ses propres complexes psychiques, ses pulsions et ses fantasmes. Les auteurs mettent en scène des animaux pour éveiller notre bienveillance par le rire, nous ramener à la nostalgie de l'enfance, nous faire rêver. D'autres, au contraire, se servent de la force du symbole profondément ancré en nous ou révèlent notre animalité. Certains traits de caractères humains associés à certains tempéraments sauvages suscitent une réflexion sur les liens positifs ou négatifs unissant l'homme et l'animal. En effet, le théâtre a pour but de nous divertir mais aussi de nous faire réfléchir.

Au travers des époques, les décors et les costumes ont énormément évolué. Le perfectionnement de la représentation animale a passionné les metteurs en scène, devenant parfois le médium de la transmission au public d'un message. Cependant, quel que soit le degré de technicité des machinistes et des costumiers c'est à l'acteur qu'il incombe de donner vie avec virtuosité aux animaux. Là encore, l'observation de ce jeu d'acteur permet d'analyser la perception que l'on a de l'animal.

La présence d'un animal véritable sur un plateau de théâtre permet d'apporter une charge émotionnelle forte et du panache à la mise en scène. Les animaux, autrefois figurants et alors aussi peu considérés qu'un quelconque objet, ont su démontrer qu'ils étaient capables d'endosser des rôles à la perfection. Cependant, on a pu voir aussi qu'il y avait beaucoup de limites à l'introduction de vrais animaux sur scène. Parce que leur prestation est toujours aléatoire et coûteuse, et surtout parce que la charge d'émotion est trop forte et que la présence d'un animal sur le plateau, quel qu'il soit, monopolise immédiatement et durablement l'attention du public au détriment des bipèdes. Tout directeur de théâtre le sait pour l'avoir vécu à ses dépens. Les costumiers n'en ont donc pas fini d'imaginer un bestiaire fantasmagorique.

BIBLIOGRAPHIE

- AFFORTIT MA (2012). Clémentine Célerié : Complètement à l'Ouest. Paris Match [en-ligne] 2012 [<http://www.parismatch.com/Culture-Match/Theatre/Actu/Celarie-et-Le-Bolloch-completement-a-l-ouest-374681>]. (consulté le 5 Mars 2012)
- ALATORRE S, ISELIN P, LAROQUE F (2009). « And that's true too » : new essays on "King Lear". Newcastle upon Tyne, Cambridge scholars, 253p.
- ANTOINE A (1921). Mes souvenirs sur le théâtre-libre. Paris, A. Fayard, 324p.
- ARIAS A (1999). Documents d'information « Peines de cœur d'une chatte française ». Bobigny, Maisons de la culture de Bobigny.
- ARIAS A, PONS H (2008). L'écriture retrouvée : entretiens avec Hervé Pons / Alfredo Arias. Paris, Éd. du Rocher, 191p.
- ARISTOPHANE (1997). Théâtre complet : textes présentés, établis et annotés par Pascal Thiery. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1359p.
- BARON P (2007). Le Théâtre libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers. Paris, l'Harmattan, 237p.
- BARTABAS, COCANO C (2010). Habiter Zingaro : le fort d'Aubervilliers. Arles, Actes Sud, 109p.
- BARTABAS, FLORAS M (2008). La leçon de l'écuyer / Bartabas ; adapté par Marion Floras. Avignon, Entre-vues, 45p.
- BARRAULT JL (1955). Collection des Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Barrault. Paris, R. Juilliard.
- BARRAULT JL (1959). Collection des Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Barrault. Paris, R. Juilliard.
- BARRAULT JL (1970). Collection des Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Barrault. Paris, R. Juilliard.
- BECK R (2012).* Césars et Oscars : Chiens, chats, chevaux, ours, loups... *In : L'Express*. [en-ligne], Février 2012. [<http://www.ledauphine.com/actualite/2012/02/23/chiens-chats-chevaux-ours-loups>] (consulté le 3 Mars 2012)
- BOURGATTE M, DESSIMOND C, GAUTARD N et al. (2011). L'homme en animal, sur scène et au cinéma. Nanterre, les Éditions du Jongleur, 131p.
- BOUVIER CAVORET A (2002). Bêtes de scène. Paris, Éd. Ophrys, 221p.

- CAILLON L (2001). Paroles d'acteurs : entretiens. Aubervilliers, Les petits cahiers de la communes, 68p.
- CANDE D. (1977). Peines de cœur d'une chatte anglaise : photographies. Paris, Daniel Cande, 4p.
- CHANCEREL L (1949). Les animaux au théâtre : premier cahier. Paris, Presse de l'Île de France, 95p.
- Compagnie Théâtre Dromesko. Site du Théâtre Dromesko [en-ligne] [<http://www.dromesko.net/fr/>], (consulté le 10 Janvier 2012).
- COLETTE (1925). Dialogue de bêtes. Paris, Baudinière, 184p.
- COLETTE (1912).* Mes impressions de chatte dans la « Revue de Ba-Ta-Clan ». In : *Conte des mille et un matins* [en-ligne], Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2009. [http://www.ebooksgratuits.com/pdf/colette_contes_mille_matins.pdf] (consulté le 20 février 2012)
- CORBEL-MORANA C (2012). Le bestiaire d'Aristophane. Paris, les Belles lettres, 350p.
- DUPUIS M (2011). Interview de Frédérique et Michel Flaesh. *Atout Chat*, n°314
- EISENSTEIN S (1991). Walt Disney. Strasbourg, Circé, 127p.
- FRANCK M (2004). Fables Jean de la Fontaine : d'après le spectacle de Robert Wilson à la Comédie Française. Arles, Actes Sud, 88p.
- GANDILLOT T (1996).* Une soirée de pénitence. In : *L'Express* [en-ligne]. [http://www.lexpress.fr/informations/une-soiree-de-penitence_618963.html] (consulté le 10 février 2012)
- GAUTIER T (1967). Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans : extrait des œuvres complètes. Paris, Gallimard, p96.
- GUITRY S (1934). Si j'ai bonne mémoire. Paris, Éd. Excelsior, p150.
- GRÜND F (2000). La ballade de Zingaro. Paris, Éd. du Chêne, 181p.
- HÉRELLE G (1925). Études sur le théâtre basque, Tome II. Paris, Éd. Honoré Champion, 200p.
- HÖFELE A (2011). Stage, stake, and scaffold : humans and animals in Shakespeare's theatre. Oxford, Oxford university press, 315p.
- IBSEN H (1994). Peer Gynt, traduction et édition de Régis Boyer. Paris, Flammarion, 339p.
- IONESCO E (1975). Rhinocéros. Paris, Gallimard, Collection Folio, 246p.
- IONESCO E (1978). Entretien avec Jean-Louis BARRAULT. In : BARRAULT. Cahiers Renaud-Barrault n°97. Paris, R.Julliard.

- JOLIVET E (2012). Entretien téléphonique avec Valérie Chavanon. Texte non publié.
- JONES-DAVIES M (2012). Lecture critique. *In* : MORVAN F. Le roi Lear. Besançon, Les solitaires intempestifs.
- KAHANE M, PINASA D (2006). Bêtes de scène. Paris, Éd. du Mécène, 144p.
- KAMYABI MASK A (1990). Qui sont les rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugène Ionesco ?. Paris, A. Kamyabi-Mask, 269p.
- LA FONTAINE J (1995). Les Fables : présentées par Main-Marie Bassy. Manchecourt, GF Flammarion, 538p.
- LANGHOFF M, ASLAN O (2005). Matthias Langhoff / Introduction et entretien par Odette Aslan. Mayenne, Impression Floch, 69p.
- LEYDA J (1988). Eisenstein on Disney. Londres, Methuen, p57.
- MANUEL C (2003). Edmond Rostand : écrivain imaginaire : essai. Anglet, Atlantica, 157p.
- MARMONTEL J.-F (1819). Œuvres de Mamontel – Tome Premier. Paris, chez A. Belin, 785p.
- MAROLLES M de (1755). Mémoires de Michel de Marolles, abbé de Villeloin. Paris, Jean-Luc Nyon, , p133.
- MARRANCA B (1996). The theatre of images. London, The Johns Hopkins university press, 168p.
- MARTIN I (2007). L'animal sur les planches au XVIIIe siècle. Paris, H. Champion, 318p.
- MAYBON A (1925). Le théâtre japonais. Paris, H. Laurens, 144p.
- MERCURI (2012). Les écuries Mercuri [en-ligne].
[<https://www.facebook.com/pages/Ecuries-Mercuri/284536521616300?sk=notes>] (consulté le 24 Mars 2012)
- MORFOUACE DE BEAUMONT G (1732). Apologie des bestes, ou leurs connaissance et raisonnement prouvés contre le système des philosophes cartésiens, qui prétendent que les brutes ne sont que des machines automates. Paris, chez Prault père, 200p.
- NANSOUTY M (1909). Les Trucs du Théâtre, du Cirque et de la Foire. Paris, Armand colin, pp42-43.
- POUPEL (2007). Zingaro. Paris, Éd Chêne, 128p.
- ROCHEFORT (1825). Jocko, ou le singe du Brésil, drame en 2 actes, à grand spectacle. 3^{ème} Éd, Paris, chez Quoy Libraire, 28p.
- ROSTAND E (1989). Cyrano de Bergerac ; L' Aiglon ; Chantecler. Paris, France loisirs, 998p.

ROSTAND E (1910). Chantecler. Documents iconographiques : coupures de presse, cartes postales, iconographies.

THIBAUDAT J.-P (2010). Dromesko Souvenirs d'Igor - Baraquement d'utilité publique Saint-Jacques-de-la-Lande. Arles, Actes Sud, 119p.

THIÉRRÉE (2004). La veillée des abysses. Documents d'information (prospectus, coupures de presse)

TOWSEN J (1978). Clowns : A panoramic history of fools and jesters - Medieval mimes - jongleurs and menestrels - Pueblo Indian delight makers and Cheyenne contraries - Harlequins and pierrots - Theatrical buffoons and zanies - Circus tramps, whitefaces and augustes. New York, Hawthorn books, 400p.

SHAKESPEARE W (2006). Complete works : the RSC Shakespeare. Basingstoke, Macmillan, 2485p.

VAN DEN DRIES L (2005). Observations sur un processus de création. Paris, l'Arche, 468p.

LA PLACE DE L'ANIMAL AU THÉÂTRE

NOM et Prénom : JOLIVET Elina

Résumé

L'animal est présent dans les œuvres théâtrales depuis l'Antiquité. La manière dont il est introduit dans les pièces de théâtre et dont il est représenté sur scène a fortement évolué depuis, témoignant de l'évolution de la perception de l'animal par l'homme.

La première partie de cette étude retrace à travers les époques la nature de la présence de l'animal dans les textes et ce qu'elle véhicule.

La deuxième partie s'attache à explorer les diverses manières que possèdent les metteurs en scène, les costumiers, les machinistes et les comédiens pour représenter de manière fictive l'animal.

Le troisième axe expose les intérêts et les limites de l'introduction d'un animal véritable en scène, ainsi que la manière de procéder pour réussir à apprendre aux animaux à se comporter comme de véritables comédiens.

Mots clés : ART ANIMALIER, THÉÂTRE, RELATION HOMME ANIMAL, HISTOIRE, SYMBOLISME ANIMALIER, DRESSAGE

Jury :

Président : Pr.

Directeur : Dr. Mailhac

Assesseur : Pr. Courreau

THE PLACE OF ANIMAL AT THE THEATRE

SURNAME : JOLIVET

Given name : Elina

Summary

Animals are present in the theatrical works since antiquity. The way they are introduced into the plays and how they are represented on stage has changed considerably since then, showing the perception's evolution of the animal by the human.

The first part of this study traces through times the nature of the animal's presence in the texts and what it conveys.

The second part seeks to explore the various ways that have directors, costume designers, stagehands and actors, to represent the animals.

The third axis describes the interests and limits in using a very real animal on stage, as well as the process employed to teach to the animals how to behave like real actors.



Keywords : ANIMAL ART, THEATRE, ANIMAL RIGHTS RELATED, HISTORY, ANIMAL SYMBOLISM, DRESSAGE

Jury :

President : Pr.

Director : Dr. Mailhac

Assessor : Pr. Courreau

