Fabula / Les Colloques
Littérature et zoomorphie satirique (XVIe-XXIe siècles)

Enjeux théâtraux des dramaturgies animales : *Chantecler* (1910) d'Edmond Rostand, *La Pyramide !* (1975) de Copi et *Das Reich der Tiere* (2007) de Roland Schimmelpfennig

Theatrical issues in animal dramaturgies: Edmond Rostand's *Chantecler* (1910), Copi's *La Pyramide !* (1975) and Roland Schimmelpfennig's *Das Reich der Tiere* (2007)

Romain Bionda

Pour citer cet article

Romain Bionda, « Enjeux théâtraux des dramaturgies animales : *Chantecler* (1910) d'Edmond Rostand, *La Pyramide !* (1975) de Copi et *Das Reich der Tiere* (2007) de Roland Schimmelpfennig », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et zoomorphie satirique (XVIe-XXIe siècles) », URL : https://www.fabula.org/colloques/document14532.php, article mis en ligne le 21 Août 2025, consulté le 10 Novembre 2026

Ce document a été généré automatiquement le 10 Novembre 2026

Enjeux théâtraux des dramaturgies animales : *Chantecler* (1910) d'Edmond Rostand, *La Pyramide !* (1975) de Copi et *Das Reich der Tiere* (2007) de Roland Schimmelpfennig

Theatrical issues in animal dramaturgies: Edmond Rostand's *Chantecler* (1910), Copi's *La Pyramide !* (1975) and Roland Schimmelpfennig's *Das Reich der Tiere* (2007)

Romain Bionda

Se souvient-on que le théâtre européen est, de longue date, un haut lieu de zoomorphie ? Ce petit rappel n'est peut-être pas inutile, à l'heure où de nombreux artistes tentent de défaire le théâtre de sa propension à l'anthropocentrisme ou, autrement dit, de sa centration sur les figures et les intrigues humaines. Au théâtre, celle-ci est réputée plus nette que dans d'autres arts et même doublement définitoire au XX^e^ siècle. En effet, le théâtre serait d'une part, surtout si on le compare à la littérature ou au cinéma, un art caractérisé par son rapport au « présent » et à la « présence[1] » des acteurs et actrices (Gouhier, [1943] 2002, p. 14). Par comparaison avec la danse, le cirque ou le music-hall, le théâtre serait d'autre part le lieu d'épanouissement du « drame » qui, dans son « absolu », consisterait dans la « reproduction des rapports interhumains » et « ne connaît[rait] que ce qui voit le jour dans cette sphère[2] » (Szondi, [1956] 2006, p. 14)[3].

1 « L'"imitation" d'un homme en train d'agir ne peut être qu'une représentation, c'est-à-dire une action rendue présente. / Dans représentation, il y a *présence* et *présent* : ce double rapport à l'existence et au temps constitue l'essence du théâtre. / Rapport à l'existence : celui qui entre en scène n'est pas le représentant d'une personnalité, le délégué d'un absent : il représente un personnage, transformant une ombre en réalité. L'ambassadeur n'est pas le souverain dont il est le représentant : il lui prête sa voix. L'acteur est l'empereur qu'il représente : il lui prête son être. / Rapport au temps : toute existence est actuelle, toute présence réelle est réalité présente ; celui qui entre en scène et celui qui est assis dans la salle sont contemporains : ils vivent en même temps, sinon dans le même temps » (Gouhier, [1943] 2002, p. 14-15). Cette double relation s'est imposée dans les premières décennies du xxe siècle comme caractérisant le théâtre : « La présence immédiate de l'acteur au spectateur et leur interaction, auxquelles [Arthur] Pougin n'avait fait aucune allusion quarante ans plus tôt [dans son *Dictionnaire* paru en 1885], s'imposent désormais comme LA qualité distinctive du spectacle théâtral et semblent bien garantir sa supériorité ontologique face aux performances "reproduites" » (Larrue, 2008, p. 18).

2 « *Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges* » ; « *nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet* » (Szondi, [1956] 1970, p. 15).

3 Autrement dit, la représentation de scènes dites « dramatiques » (aux sens générique et modal de scènes intrigantes et mimétiques) caractériserait le théâtre parlé comme art distinct des autres pratiques scéniques. Sur les définitions artistique, générique et modale du « dramatique », je me permets de renvoyer à un précédent article (Bionda, 2018).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Les développements contemporains du théâtre entrent en tension avec cette double orientation, mais ne la font pas disparaître. D'une part, les nouvelles formes de spectacle (intégrant la diffusion sur écran de scènes filmées ou l'interaction avec des robots ou l'IA) continuent la plupart du temps à compter sur la présence effective d'artistes. Les activités comme les balades ou les jeux scénarisés sans comédien ou comédienne proposent quant à elles aux membres du public d'endosser un certain rôle (d'observateur ou d'acteur), par le biais duquel ceux-ci éprouvent leur propre « présence » ou « coprésence » concrète et, souvent, un mode de relation ou d'intervention possible dans un groupe donné ou dans la société en général. D'autre part, les « rapports interhumains » font toujours l'objet (certes non exclusif) de très nombreuses pièces, même si ces dernières ont trouvé bien d'autres moyens que leur « reproduction » scénique pour en donner une représentation – même si le théâtre actuel, pour le dire autrement, n'est plus toujours « dramatique » aux sens générique (intrigant) ou modal (mimétique) du terme[4]. On me pardonnera je l'espère les généralités qui précèdent, qui visent moins à rendre compte avec finesse de l'histoire et de l'historiographie du théâtre européen des XX^{e} et XXI^{e} siècles qu'à expliquer sommairement, à très gros traits, pourquoi le théâtre a pu et peut encore apparaître, à bien des égards, comme un art de l'humain par excellence.

Or, cette élection du théâtre pour les figures et les intrigues humaines ne signifie pas que cet art doive être toujours compris comme affirmant la sécession humaine du monde naturel et des autres espèces qui le peuplent. En témoignent justement les très nombreuses pièces qui mettent en scène des personnages d'animaux. On aurait tort de toutes les ranger dans le rayon des fictions faussement animalières, sous le prétexte que l'animalité de leurs personnages fonctionne souvent comme une allégorie ou une satire de certains traits individuels ou collectifs humains. Certes, tel renard peut figurer la ruse, telle poule le commérage, telle pie le vol ; telle ferme peut imager une société organisée par des rapports de travail, telle jungle un monde soumis à la loi du plus fort. Sur le papier, une truite, un lézard ou un phasme peut d'ailleurs parler et mener une vie en tous points humaine : son identité spécifique apparente passe ainsi au second plan, dans la mesure où sa psyché et sa corporalité présentent des traits anthropomorphes. Mais sur la scène, la relation se complexifie souvent dans l'autre sens, puisqu'on y trouve régulièrement des humains zoomorphisés : les comédiennes et comédiens jouant le rôle d'une truite, d'un lézard ou d'un phasme peuvent apparaître costumés et grimés en animaux ou en adopter les mouvements (par analogie corporelle), voire le phrasé (onomatopées, rythme, etc.). Si la zoomorphie scénique met en évidence, en creux, les différences corporelles aussi bien que cognitives et sociales entre humains et

4 Sur les sens possibles du terme « dramatique », voir la note précédente.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

autres animaux, elle se révèle également associative, à des niveaux distincts : parfois en termes dramaturgiques, lorsque la fiction en tant que représentée apparente l'expérience, l'agentivité ou le point de vue imaginaires d'un animal autre qu'humain aux nôtres ; parfois en termes performatifs, lorsqu'elle parvient à suggérer des points communs entre la corporalité humaine des comédiennes et comédiens et celle d'un autre animal, ou lorsqu'elle invite, très diversement, à interroger cette corporalité humaine dans son animalité propre. Ces pièces proposent d'un côté, explicitement, une allégorie ou une satire de caractéristiques ou de comportements humains. Elles attestent de l'autre côté, implicitement, la reconnaissance d'une comparabilité des humains avec certains autres animaux qui n'est pas uniquement distinctive. Celle-ci peut se déployer au moment de la performance scénique, alors que le texte ne travaille pas particulièrement dans cette direction.

J'aimerais en tout cas y réfléchir à la faveur d'œuvres théâtrales très différentes, mais qu'il me semble intéressant et productif de considérer ensemble : *Chantecler* (1910) d'Edmond Rostand, *La Pyramide !* (1975) de Copi et *Das Reich der Tiere* (2007, trad. *Le Royaume des animaux*, 2020) de Roland Schimmelpfennig. Ces trois pièces ont pour point commun d'avoir été mises en scène en faisant jouer les rôles d'animaux par des comédiennes et comédiens (et non par des marionnettes ou par le biais d'autres artifices). Cela permettra de s'interroger sur la tension qui s'installe dans la représentation de personnages d'animaux anthropomorphisés (dans la fiction) par des humains zoomorphisés (sur scène) – ou, en d'autres termes, de considérer certains des enjeux théâtraux des dramaturgies animales. Pour ce faire, je présenterai l'un après l'autre les textes de ces trois pièces, en signalant le rôle qu'y jouent les animaux et quelques interprétations que l'on peut en faire, notamment sur le plan de l'allégorie ou de la satire. Chacune de ces trois analyses se prolongera par l'examen de la création scénique des pièces, pour réfléchir aux enjeux proprement théâtraux de la zoomorphie. En conclusion, il me tiendra à cœur d'évoquer ce que ces trois pièces peuvent nous permettre de dire de notre rapport théâtral, et sans doute plus largement culturel, aux autres animaux.

Chantecler : entre symbole et réalisme

Chantecler d'Edmond Rostand a été créé en février 1910 au théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris. En quatre actes, la pièce raconte l'histoire de Chantecler, un coq intimement convaincu que son chant « fait lever le soleil » (II, 3 ; [1910] 2018, p. 171). Sous le charme de la Faisane, il lui révèle ce « secret » (p. 167). Cette confidence est surprise et moquée par le Merle (II, 5), qui profite de l'occasion pour avertir Chantecler d'un « [g]rand complot contre lui » (I, 8 ; p. 129), ourdi par les animaux

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

nocturnes avec la complicité de « [q]uelques oiseaux du jour » (p. 131). Lors d'une prochaine « réception » chez la Pintade (I, 4 ; p. 98), explique le Merle, Chantecler sera défié par Le Pile Blanc, un coq de combat muni de « rasoirs » qui servent à « égorger ses ennemis à terre » (II, 1 ; p. 155). Loin d'éviter la confrontation, Chantecler se présente chez la Pintade. Il décide de dire à tout le monde qu'il « rallume les cieux » (III, 5 ; p. 257) chaque matin, ce qui déclenche l'hilarité générale. Prêt à « mourir sous les rires » (p. 257), Chantecler affronte Le Pile Blanc, qui prend le dessus. Survient alors un Épervier menaçant. Seul Chantecler reste « *debout au milieu d'un tas de plumes ébouriffées et tremblantes* » (p. 263). Le chien Patou résume la situation :

> Patou. — On ne compte pas quand sa grande ombre passe,
> Sur les Coqs étrangers pour chasser le Rapace ! (p. 263)

Ragaillardi, Chantecler reprend le combat contre Le Pile Blanc, qui se blesse. Après avoir dit ses quatre vérités aux membres de la basse-cour, Chantecler part dans la forêt avec la Faisane. Amoureux, ils rencontrent un rossignol au chant merveilleux, soudainement tué par un chasseur. Chantecler s'emporte : « Les brutes ! » (IV, 6 ; p. 321). Le coq sanglote. Il s'interpose entre le cadavre et le chien Patou qui vient « le chercher » sur ordre du « braconnier » (IV, 7 ; p. 322), mais qui s'avoue « *honteux* » :

> Patou. — […] La race méchante
> Aime lancer du plomb dans un arbre qui chante ! (IV, 7 ; p. 322)

Si l'on met de côté sa dimension pathétique[5], ce passage où les humains sont blâmés fait écho à d'autres du même type, comme lorsque les voix de deux oiseaux se plaignent de « l'homme injuste » qui les « paye de l'avoir entouré de chansons » (et « d'avoir disputé son pain aux charançons ») en leur « jetant des pierres » et en déployant « quelque filet » pour piéger leur « famille » (IV, 1 ; p. 281). *Chantecler* paraît poser le voisinage paisible des humains et des animaux comme un idéal compromis. Une certaine collaboration entre espèces semble même prônée : invoquant saint François, les oiseaux demandent pardon d'avoir « dégarni deux ou trois groseillers », tout en rappelant qu'ils « combattron[t] les chardons et les nielles » et que leurs « excellents petits yeux » leur permettent de voir « les ennemis invisibles des hommes » ; leurs « bons petits outils de corne », semblables à « des sécateurs et des échenilloirs », les font « jardiniers » (p. 281). Par ailleurs, certains humains offrent leur protection aux animaux dont ils prennent soin. Chantecler vante ainsi les avantages de la vie de ferme à la Faisane :

> La Faisane, *à Chantecler, en regardant autour d'elle*. — Vous vivez là tranquille et sans rien craindre ?

[5] Chantecler « *s'écrie, dans un sanglot :* / Tué !… quand il n'avait chanté que cinq minutes ! / *Une ou deux plumes voltigent lentement* » (IV, 6 ; p. 321).

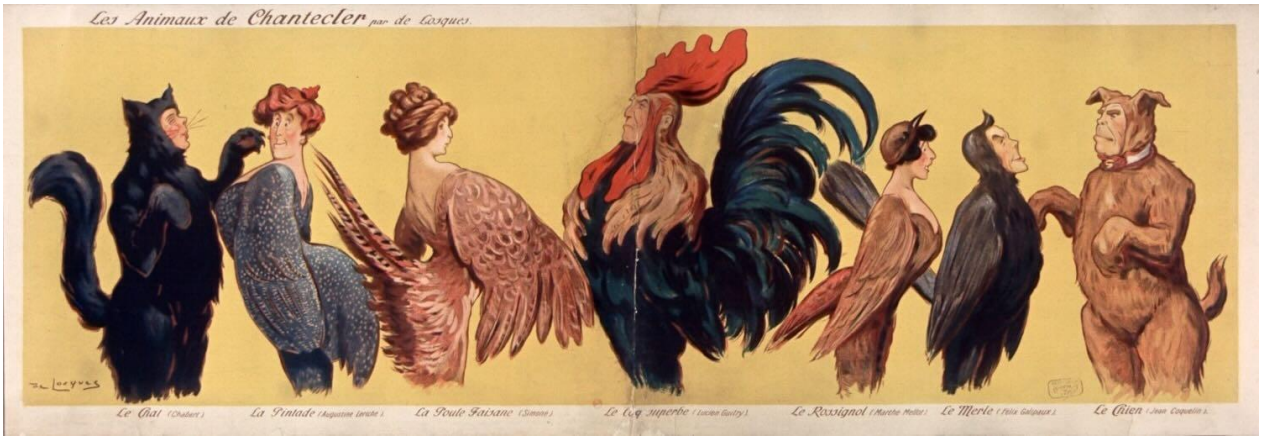
© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Chantecler.— Rien.
> Car le propriétaire est un végétarien.
> C'est un homme étonnant. Il adore les bêtes.
> Il leur donne des noms qu'il prend dans les poètes :
> Ça, c'est l'âne, Midas ; ça, la génisse, Io. (I, 6 ; p. 115)

Contrairement à la « forêt du Braconnier » (IV, 7 ; p. 330) où meurt le Rossignol, donc, la ferme de Chantecler n'est pas celle d'un prédateur.

À plusieurs égards, la mort du Rossignol précipite le dénouement de la pièce. Occupé à pleurer l'oiseau, puis à protéger son cadavre, Chantecler ne voit pas le soleil poindre, si bien qu'il ne chante pas et qu'il finit par constater « que le jour peut se lever sans » lui (IV, 7 ; p. 324). À la douleur du coq s'ajoute alors une vraie désillusion. Celle-ci était attendue par sa compagne : par espoir que Chantecler la préfère à « un ciel auquel on n'est pas nécessaire » (p. 326), la Faisane lui avait caché les premiers rayons du soleil avec ses ailes. L'effet produit n'est toutefois pas celui escompté, puisque le coq la quitte pour reprendre son « métier » (p. 327) auprès de sa « vieille paysanne » (p. 330), qui consiste à réveiller les dormeurs et dormeuses en leur donnant du courage[6]. Furieuse, la Faisane souhaite la mort de Chantecler. À l'approche d'un « Braconnier » le mettant en danger, elle décide toutefois de protéger le coq en attirant l'attention de « cet assassin aux guêtres de basane » (IV, 8 ; p. 332) sur elle – ce qui, dit-elle, correspond à son propre « métier » (p. 333). Finalement prise au piège d'un « *filet, les ailes ouvertes, la gorge haletante, écrasée par terre, sentant le géant qui approche, elle attend* » (p. 336), tandis que Chantecler est « [s]auvé » (p. 335) – non par la Faisane, mais parce que le chasseur a manifestement raté sa cible.

Le personnel de *Chanteclerc* forme, sur un mode notamment satirique, une société animée par la moquerie, l'orgueil, la bêtise et d'autres traits que le Merle, le Paon, la Pintade et d'autres personnages figurent à leur manière.



6 « Chantecler, *qui déjà s'éloigne à travers les broussailles.* — Je t'adore [la Faisane] ! / Mais je servirais mal l'œuvre qui me reprend / Près de quelqu'un pour qui quelque chose est plus grand ! » (IV, 7 ; p. 331).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Daniel de Losques, *Les Animaux de Chantecler* : Le Chat (Chabert), La Pintade (Augustine Leriche), La Poule Faisane (Simone), Le Coq superbe (Lucien Guitry), Le Rossignol (Marthe Mellot), Le Merle (Félix Galipaux) et Le Chien (Jean Coquelin), lithographie en couleur, 40 x 120 cm, 1910. Image disponible sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9005237k.

Pour Claude Benoit Morinière, « chaque volaille répond bien dans la pièce à son interprétation symbolique » (2023, p. 264). Au-delà de celle-ci, les relations des humains avec certains animaux déterminent en partie leur caractère dans la pièce. Par exemple, le chien Patou se montre d'une fidélité à toute épreuve et le Pigeon est un « facteur » accomplissant son « service aux Postes de l'Espace » (*Chantecler*, I, 2 ; p. 57-58). Des analogies linguistiques servent également à organiser la représentation de certains personnages : les crapauds se comportent comme des « crapules » (IV, 5 ; p. 312). Quoique plus complexe que la plupart des autres personnages de la pièce, Chantecler n'échappe pas à cette logique allégorique ou analogique. Dans cette « fantaisie symbolique » (Richardot, 1927, p. 625), on ne peut pas s'empêcher d'identifier, en 1910, une dimension patriotique dans le combat que le personnage éponyme livre contre le coq étranger[7], ainsi qu'une portée morale dans le dénouement de la pièce, qui fonctionne dès lors à la manière d'une fable : outre sa bravoure, qui est le revers positif de la médaille de son orgueil et de sa naïveté, Chantecler est un honnête travailleur. Il est sans doute aussi un poète appliqué – même s'il est peu formé[8] et moins doué que le Rossignol, explicitement qualifié de « petit André Chénier » par le coq (*Chantecler*, IV, 6 ; p. 321). Chantecler trouve un sens à ce qui pourrait en paraître dépourvu et donne l'exemple : « tout artisan d'une haute tâche doit la poursuivre, même s'il la trouve inutile » (Richardot, 1927, p. 626) ; il convient de se dévouer à ses « devoirs souverains » (p. 627)[9]. En passant, Chantecler réaffirme sa fidélité à sa ferme, malgré les charmes de la Faisane et la liberté que lui offrirait la vie en forêt.

L'animalité des personnages et les interprétations de la pièce qu'elle peut engager ou nourrir ne doivent pas faire oublier que *Chantecler* donne prise à la création d'un

7 « […] la foule des snobs fête ces coqs burlesques [qui défilent chez la Pintade] moins parce qu'ils sont étranges que parce qu'ils sont étrangers. Rostand se fait ainsi le héraut de la France traditionnelle. Il accepte le titre de poète national et en assume aussitôt les devoirs » (Richardot, 1927, p. 632).

8 Cela va avec un certain sentiment de liberté. Après sa conversation avec des poulets et des coqs, chez la Pintade, à propos des techniques du chant, Chantecler est perdu : « *Pris d'une angoisse.* Je suis embrouillé d'écoles et de règles ! / Leur vol décomposé ferait tomber les aigles, / Et… *Il essaie un dernier chant qui avorte en un son rauque :* Coc… je ne peux plus chanter, moi dont la loi / Fut d'ignorer comment, mais de savoir pourquoi ! » (III, 6 ; p. 268).

9 « Quel est le thème fondamental de la pièce ? Un homme a voué toute sa vie à une grande tâche bienfaisante, persuadé qu'il contribuait puissamment au progrès de l'humanité. Un jour, il s'aperçoit qu'il s'est fait illusion, que ses efforts sont vains. Que va-t-il faire ? Continuer quand même » (Richardot, 1927, p. 628). « Il faut garder sa foi et ses enthousiasmes, envers et contre tous, malgré les crapauds qui coassent et qui bavent, malgré les cris sinistres des oiseaux de nuit. Il faut avoir l'esprit de persévérance, accepter le devoir et l'accomplir avec le courage résigné, mépriser les conventions du mauvais goût et du respect humain » (Duquesnel, 1910, p. 2). Pour Philippe Bulinge, « *Chantecler* est […] la condamnation de tout comportement qui vise à être autre chose que ce pourquoi l'on a été fait et, dans le même mouvement, une invitation adressée à chacun de trouver sa place » ([2006] 2018, p. 39).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

spectacle. Cette relation à la scène est d'ailleurs inscrite au seuil du texte, dans la mesure où un « Prélude » montre un Directeur qui alpague son « chef machiniste » avant de préciser au public :

> Entre la scène et vous nous avons fait descendre
> L'invisible rideau d'un verre grossissant. (*Chantecler*, « Prélude » ; p. 48) [10]

Comme le rappelle Philippe Bulinge, le décor avait en effet été « créé à l'échelle du coq » ([2016] 2018, p. 29).

> Il fallait donc que tous les objets, "les accessoires", au milieu desquels évoluent le coq, et à sa suite, le troupeau caquetant d'une basse-cour, fussent agrandis cinq fois. (Basset, 1910, n.p.).

Le Merle (Félix Galipaux), Chantecler (Lucien Guitry), Patou (Jean Coquelin) et La Faisane (Pauline Benda, dite Mme Simone), dans *Chantecler* d'Edmond Rostand, Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1910.
Photographie : Larcher. Image issue de *Comœdia illustré*, n° 10, 19 février 1910, p. 19, accessible sur RetroNews : https://www.retronews.fr/reader/85672d37-de9a-4681-9f04-b6f0f51a6ebb/19. Toute réutilisation de ce document doit s'inscrire dans les conditions d'abonnement prévues par le site RetroNews.

Dans le livre, le prélude rappelle qu'il s'agit bien de théâtre et suscite peut-être, chez les lecteurs et lectrices, une imagination scénique[11], ensuite remotivée par le texte didascalique au début et à la fin de chaque acte : « Le décor » ; « *Le rideau*

10 Comme Anne Simon me l'a fait remarquer, l'image du verre grossissant évoque un « effet loupe » typique de la satire.

11 Sur cette imagination scénique des lecteurs et lectrices, je me permets de renvoyer à un précédent article (Bionda, 2019).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

tombe » (*Chantecler*, *passim*)[12]. La sophistication de l'écriture et la régulière thématisation du langage parlé par les animaux[13] peuvent attirer l'attention sur la textualité de la pièce et justifier sa lecture comme littérature[14], mais n'empêchent pas que cette œuvre a été pensée d'emblée comme du théâtre :

> Les quelques brouillons de *Chantecler* qui nous sont parvenus [...] mêlent sur les mêmes pages répliques et croquis des décors et costumes. (Bulinge, [2016] 2018, p. 27)

Les décors et costumes comptent d'ailleurs beaucoup dans la mémoire que l'on a conservée de la pièce.

Il est très difficile de commenter l'effet de ce décor et de ces costumes sur le public d'alors. Lorsqu'elles sont réussies – lorsqu'elles ne provoquent ni dépit ni malaise –, les performances zoomorphes peuvent amuser, par le décalage qu'elles proposent, ou susciter l'admiration, par le savoir-faire qu'elles attestent. Ces effets scéniques informent l'interprétation des spectateurs et spectatrices quant à la portée poétique ou politique de la zoomorphie dans la fiction représentée. Or, on passe parfois de l'amusement à l'admiration durant la même séance – selon ma propre expérience du moins, devant des spectacles aussi différents que la comédie musicale *The Lion King* (1997) ou que les créations de la Compagnie du Singe Debout[15]. À l'échelle d'un spectacle entier, la tension entre l'animal représenté et sa représentation humaine mobilise souvent, d'ailleurs, les mécanismes habituels de l'illusion théâtrale et de sa dénégation. Dans les spectacles amateurs de la célèbre Compagnie des Comédiens routiers, par exemple, le « comédien » qui jouait un âne devait « se tenir courbé, les mains appuyées sur de courts bâtons à béquille terminés en forme de sabots dissimulés dans les jambes de devant de l'animal », avant de redonner toute la place à sa propre corporalité : à la fin de « la pantomime burlesque d'après la fable de La Fontaine, *Le Meunier, son Fils et l'Ane* [1941] », l'âne « debout sur ses jambes de

12 Sur l'usage des didascalies par Edmond Rostand, voir Benoît Barut (2018).

13 Le fait que les animaux parlent dans la pièce est thématisé de façon plus ou moins ironique, par exemple lorsque Chantecler prête sa voix à plusieurs objets : « Le Paon, *aux animaux qui restent un peu effrayés*. — Mais, pauvres fous ! / L'Objet ne parle pas ! / Chantecler. — L'Homme dit ça de nous ! » (III, 4 ; p. 242). Le texte accueille aussi bien les cris de différents animaux – « Coucou ! » ; « Cocorico ! » (IV, 8 ; p. 335) – que des jeux de mots à leur propos : « Pour répondre au canard : "Ça t'en bouche un coin-coin !" » (I, 4 ; p. 86). La langue des animaux est aussi l'occasion de jouer avec les références culturelles, par exemple lorsqu'il est question du « langage des oiseaux » : « La Faisane. — [...] Les oiseaux, pour prier, parlent en vers français ; / Mais ils ont, pour parler entre eux dans les cépées, / Un patois cristallin fait d'onomatopées. / Chantecler. — Ils parlent japonais. / [...] / Le Pivert. — Japonais ? / Chantecler. — Oui / Les uns disent : "Tio ! tio !" et les autres "Tzoui ! tzoui !" / Le Pivert. — Les oiseaux parlent grec depuis Aristophane ! / [...] / Sachez, jeune profane, / Que le cri du traquet rieur "Oui-ouis-tra-tra", / Est la corruption du mot *Lysistrata* ! » (IV, 2 ; p. 287-288). Sur la question des « imaginaires zoolinguistiques » mis en œuvre dans les fictions, voir Sophie Milcent-Lawson (2020).

14 Sur la lecture *comme littérature* des textes dramatiques et ses implications, ainsi que sur ses rapports avec la lecture *comme théâtre* de ces mêmes textes, je me permets de renvoyer à un précédent article (Bionda, 2024b).

15 Sur le travail de cette compagnie, voir les articles d'Anne Simon (2019) et d'Ariane Martinez (2023).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

derrière, […] fait une petite gigue entre le Meunier et le Fils » et est ainsi « toujours sûr de déchaîner les rires » (Chancerel, 1949, p. 15).

Yves Joly dans *Le Meunier, son fils et l'âne*, Toulouse, juin 1941. Image issue de Léon Chancerel, *Les Animaux au théâtre : premier cahier*, Paris, Presses de l'Île de France, 1949, p. 13.

Sans verser dans des farces aussi explicites, on ne peut pas exclure que *Chantecler* échappe totalement à cette dynamique, notamment dans des mises en scène plus récentes. Il reste que les nombreux éléments humoristiques de la pièce – des jeux

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de langage au comique de situation[16], qui tire parti de la satire de certains traits ou comportements risibles – agrémentent un propos général qui s'avère plutôt sérieux et moral. En termes d'esthétique scénique, la production originale comptait sur un effet d'émerveillement, semble-t-il, comme le signalent les moyens financiers et techniques très conséquents qui ont été investis dans la création du spectacle. L'objectif, sur ce point, paraît avoir été atteint : la presse illustrée en rend abondamment compte, avec une focalisation particulière sur les « costumes », qui « sont évidemment ce qui suscite le plus grand intérêt, après la pièce elle-même » (Schneider, 1910, p. 4).

16 Sur le comique d'Edmond Rostand, voir notamment Bertrand Degott (2015).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Romuald Joubé dans le rôle de Chantecler, en 1910, au théâtre de la Porte Saint-Martin. Photographie Atelier Nadar. Disponible en ligne : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb468755419.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La publicité dont profite la production n'empêche pas la polarisation des critiques. Remarquant que la pièce « nous a transporté dans le domaine du symbole et de la satire », l'écrivain Henri de Régnier déplore par exemple :

> Aussi je m'étonne un peu qu'il [Rostand] ait tenu à donner à une pièce toute de fantaisie comme est la sienne, un cadre, pour ainsi dire réaliste. Qu'importait que les acteurs de Chantecler ressemblassent si exactement aux animaux qu'ils représentent ? L'œuvre de M. Rostand est symbolique et il eut 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'empailleur. 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 M. Galipaux qui semblent vraiment n'avoir jamais été autre chose que merle et faisane. Mais que M. Jean Coquelin est donc pénible à voir en chien Patou et quelle silhouette fâcheuse nous montre donc M. Guitry, en son attirail de chef Sioux[17] ! (1910, p. 2)

Dans cette critique, l'adjectif « naturalisées » a bien sûr une charge polémique. En comparant le travail « réaliste » des costumiers à celui des taxidermistes, Henri de Régnier ne dit pas seulement que certains costumes sont déplaisants, mais laisse aussi entendre que la mise en scène naturaliste (cette fois au sens esthétique du terme) détourne l'attention de la portée « symbolique » de la pièce, et qu'à cet égard elle ne lui rend pas justice. Pour la déployer, il semble qu'une mise en scène moins « réaliste », plus symboliste (pour reprendre les termes de l'alternative entérinée par l'historiographie), aurait été souhaitable.

La question s'était à vrai dire posée de choisir entre des costumes illusionnistes, entièrement animaliers, ou qui laisseraient au moins voir les visages humains des comédiennes et comédiens. L'intérêt d'Edmond Rostand pour la zoologie est établi. Son fils Jean Rostand explique que le dramaturge « avait tenu à se renseigner de la façon la plus complète sur ces volatiles qu'il avait choisis pour en faire les héros de son œuvre » : l'auteur « avait fait venir des Établissements Deyrolle toute une collection d'oiseaux empaillés » et « avait groupé dans un vaste poulailler toutes les races de coqs qui s'empressent au "garden party" de la pintade » (1963, p. 34). Le dramaturge aurait poussé pour que les costumes de *Chantecler* soient « les plus proches visuellement des animaux qu'ils imiteront », pour « des déplacements et des attitudes les plus proches possible de la réalité » (Bulinge, [2016] 2018, p. 28). Un compromis semble avoir été trouvé entre ce souhait et les enjeux propres au théâtre : les coqs et les poules présenteraient une face humaine apparente, tandis que les hiboux et d'autres personnages secondaires se montreraient masqués ou peints[18].

17 Lucien Guitry jouait le personnage de Chantecler, avant d'être remplacé par Romuald Joubé (voir l'image ci-dessus).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La Pintade (Augustine Leriche), Le Dindon (M. Harment), Le Canard (M. Suarez) et Le Merle (Félix Galipaux), dans *Chantecler*. Photographies : Bert, © Larcher. Images issues de *Comœdia illustré*, n° 10, 19 février 1910,

18 « Au lieu d'un casque, les coqs et les poules de *Chantecler* portent la coiffure spéciale de leur race. La figure de l'acteur ou de l'actrice se voit donc sous cette sorte de heaume que forment le bec, la tête et la crête. / Mais lorsqu'il s'agit, par exemple, d'un jars, d'un hibou, d'un grand ou d'un petit-duc, la tête de l'interprète est entièrement cachée, ou bien se laisse entrevoir à peine par un minuscule vasistas percé dans le cou ; ce vasistas est quelquefois muni d'un grillage ; il arrive aussi que la figure de l'artiste est peinte de la couleur du cou de l'oiseau » (Schneider, 1910, p. 4).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

p. 280, 283, 275 et 276, et accessibles sur RetroNews : https://www.retronews.fr/reader/85672d37-de9a-4681-9f04-b6f0f51a6ebb/1. Toute réutilisation de ces documents doit s'inscrire dans les conditions d'abonnement prévues par le site RetroNews.

La décision présentait bien sûr des enjeux à l'endroit du confort des artistes. « Avec cette sacrée queue qu'on ballade [*sic*] dans le dos, et ces ailes qui vous emprisonnent les bras, impossible de se détendre une seconde pendant les actes ! » (Davin de Champclos, 1910, p. 5), aurait déclaré Lucien Guitry. Il en va aussi des capacités d'expression des interprètes. « Un comédien jouant sans gestes, était-ce possible ? », reporte Serge Basset dans *L'Illustration* (1910, n.p.). On gagne aussi à se demander dans quelles conditions le public peut s'en passer. L'empathie corporelle des spectateurs et spectatrices avec les humains évoluant sur scène s'avère importante pour le plaisir pris au théâtre, notamment parce qu'elle sert la compréhension des émotions des personnages et des rapports non verbaux que ceux-ci entretiennent entre eux, et parce qu'elle améliore à ce titre l'identification des enjeux de l'intrigue. Cela concerne également les traits faciaux : « dissimuler le visage de l'interprète, n'était-ce point perdre le bénéfice de ses jeux de physionomie ? » (Basset, 1910, n.p.). Il s'avère plutôt rare, de fait, que l'on prive les comédiennes et comédiens de leur visage et de leur corps tout à la fois : l'utilisation d'un masque donne généralement lieu au développement d'une gestuelle suggestive ; l'inhibition des gestes ou de certains membres encourage l'expressivité faciale ou vocale. Le fait de montrer le visage de certains artistes célèbres, susceptibles d'attirer les foules, a par ailleurs une valeur publicitaire non négligeable.

Le Royaume des animaux : (re)devenir animal

Cent ans plus tard – le saut est bien sûr énorme, mais n'ayons crainte –, ces enjeux de l'incarnation illusionniste d'animaux autres qu'humains fournissent à *Das Reich der Tiere* (trad. *Le Royaume des animaux*) de Roland Schimmelpfennig l'un de ses ressorts comiques. *Le Royaume des animaux* montre en effet une troupe jouant depuis plusieurs années une pièce intitulée « *Au royaume des animaux* [19] » (II, 3 ; [2007] 2020, p. 45), dans laquelle les comédiennes et comédiens sont déguisés en animaux de la savane. Lorsque la production prévoit d'arrêter la pièce, les interprètes se rendent compte, douloureusement, que leurs visages ne sont ni connus du public ni même reconnus par leurs employeurs et employeuses[20] : plus

19 « *Im Reich der Tiere* » (Schimmelpfennig, 2007, p. 133).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

personne ne sait qui ils sont et leur avenir professionnel s'en trouve menacé. Certains espèrent être engagés dans une prochaine production intitulée « *Le Jardin des choses* [21] » (p. 49), une pantomime à quatre rôles seulement (contre cinq et quelques figurants pour *Au royaume des animaux*) : un œuf au plat, un pain à toaster, un moulin à poivre et une bouteille de ketchup.

Le Royaume des animaux est construit sur le principe d'une alternance : quelques scènes se déroulant en coulisses, puis une montrant le spectacle *Au royaume des animaux*, et ainsi de suite. La première scène installe l'amitié teintée de rivalité entre Peter et Frankie. Tout en se maquillant en lion pour le premier et en zèbre pour le second, ils discutent de leur avenir professionnel : Peter le lion ne veut pas jouer dans *Le Jardin des choses*, mais estime que Frankie le zèbre « en [a] besoin, de l'œuf. Ou de la bouteille de ketchup[22] » (I, 1 ; p. 11). Il s'en explique ainsi :

> Peter. — […] Personne ne sait plus de quoi tu as l'air. Toi, pas le zèbre. Le zèbre, tout le monde le connaît. Personne ne se souvient plus que tu existes[23]. (p. 12)

Dans la pièce qu'ils jouent tous les soirs, le lion et le zèbre sont les deux protagonistes principaux : « le zèbre était roi au royaume des animaux », mais le lion « exigea la couronne[24] » (I, 4.2 ; p. 17). Après s'être aidés mutuellement à traverser un fleuve pour échapper à un incendie (le zèbre accepte de porter le lion sur son dos), puis à vaincre un crocodile (juché sur le dos du zèbre, le lion tue le reptile d'un coup de patte), les deux animaux s'opposent : pourchassé par le lion sur une montagne, « le zèbre, grimpant de plus en plus haut, trébucha, perdit l'équilibre, tomba dans une profonde gorge et mourut[25] » (I, 18 ; p. 34).

> Le Lion. — Le lion quant à lui s'égara […]. Quand enfin il réussit à rentrer chez lui, il avait changé […].
> Car même s'il ne voulait pas l'admettre et n'en disait mot à personne, la vérité c'est qu'il avait souvent l'impression de voir courir devant lui, tout près, quasiment atteignable d'un bon, le fantôme du zèbre, qu'il devait suivre sans jamais pouvoir le rattraper[26]. (p. 34)

---

20 « Elle ne m'a pas reconnue. […] / Et qu'avez-vous fait ces dernières années, elle m'a demandé. / […] / Mais enfin vous me connaissez, vous connaissez mon contrat – vous savez bien ce que j'ai fait ces dernières années, la genette, voilà ce que j'ai fait ces dernières années. [*Sie hat mich nicht erkannt.* […] / *Was haben Sie denn die letzten Jahre gemacht, hat sie mich gefragt. /* […] */ Aber Sie kennen mich doch, Sie kennen doch meinen Vertrag – Sie wissen doch, was ich in den vergangenen Jahren gemacht habe, die Ginsterkatze, das habe ich in den vergangenen Jahren gemacht*] » (I, 3 ; 2007, p. 97 ; trad. 2020, p. 15-16).

21 « *Garten der Dinge* » (2007, p. 136).

22 « *Du brauchst das Ei. Oder die Ketchupflasche* » (2007, p. 93).

23 « *Kein Mensch weiß überhaupt noch, wie du aussiehst. Du, nicht das Zebra. Das Zebra kennt jeder. Kein Mensch erinnert sich noch daran, daß es dich überhaupt gibt* » (2007, p. 93). La graphie avec l'eszett est bien celle utilisée par l'auteur. C'est également le cas pour d'autres termes : *Fluß*, *Mißhandlung*, *mußte*, etc.

24 « […] *war das Zebra König im Reich der Tiere* » ; « *forderte* […] *die Krone* » (2007, p. 99).

25 « […] *und so kam es, daß das Zebra, immer höher steigend, fehltrat, den Halt verlor, in eine tiefe Schlucht stürzte und starb* » (2007, p. 121).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Cette parabole du lion et du zèbre double l'intrigue principale, en lui conférant une dimension allégorique. Dans le spectacle joué par Peter et Frankie, le lion devient roi à la place du zèbre. Dans la troupe, Peter finit par décrocher le rôle d'œuf au plat qu'il réservait à Frankie et dont il disait ne pas vouloir au début, mais qu'il se tient finalement prêt à jouer « si Frankie n'est pas dans le coup[27] » (II, 4 ; p. 50). Frankie parvient quant à lui à se faire engager à New York pour jouer dans une publicité où il doit « porter une femme pour traverser une flaque[28] » (III, 3 ; p. 59) – cette fois sans y rencontrer de crocodile. Le spot publicitaire passe à la télévision et exerce une manière de hantise sur Dirk, le comédien qui joue le Marabout (l'oiseau) et qui s'apprête à jouer la bouteille de ketchup[29].

La disparition de Frankie n'a pas que des effets sur Peter ou Dirk. Elle contrarie d'une part les projets de la troupe, désormais dans l'impossibilité de réaliser un nouveau spectacle à partir d'une « idée » de Peter et Frankie sur « deux comédiens sans travail [qui] se déguisent en femmes[30] » de ménage (I, 9 ; p. 26). Elle dérègle d'autre part l'écosystème fictionnel représenté dans *Au royaume des animaux*, qui perd sa logique interne : une fois Frankie parti, la pièce est jouée sans le zèbre. Cette décision pour le moins inattendue se justifierait par le fait que les représentations d'*Au royaume des animaux* cessent bientôt. « Un nouveau zèbre, ça ne vaut plus la peine », explique Dirk (III, 3 ; p. 60)[31]. Il n'empêche que ce choix occasionne des modifications plutôt incongrues de l'histoire représentée :

26 « *Der Löwe. — Der Löwe aber verirrte sich* […]. *Als er dann aber schließlich nach Hause gefunden hatte, war er verändert* […]. */ Denn auch wenn er es nicht wahrhaben wollte und niemandem ein Wort davon erzählte, so war es doch so, daß er oft zu sehen meinte, wie dicht vor ihm, fast mit einem Satz erreichbar, der Geist des Zebras lief, dem er dann folgen mußte, ohne ihn je einholen zu können* » (2007, p. 121).

27 « […] *wenn Frankie nicht mitmacht* » (2007, p. 137).

28 « […] *trägt* […] *eine Frau über eine Pfütze* » (2007, p. 148).

29 « Dirk. — J'ai allumé la télévision et je connaissais tout le monde – que des vieilles connaissances ou des amis ou des amis d'amis. […] / Un train fantôme. / Ensuite : publicité. Et l'homme de la publicité je le connais aussi. […]. / Frankie. / Et je change de chaîne : aussi de la publicité, quelle coïncidence, le même spot, Frankie. Et je rechange de chaîne : partout de la publicité, et encore le spot, Frankie, sur trois programmes en même temps [*Dirk. — Ich habe den Fernseher angemacht, und ich kannte alle – alles alte Bekannte oder Freunde von Freunden. […] / Eine Geisterbahn. / Dann: Werbung. Und den Mann in der Werbung kenne ich auch. […] / Frankie. / Und ich schalte weiter: auch Werbung, was für ein Zufall, derselbe Spot, Frankie. Und ich schalte weiter: überall Werbung, und wieder der Spot, Frankie, auf drei Kanälen gleichzeitig*] » (III, 5.1 ; 2007, p. 151 ; trad. 2020, p. 61).

30 « *Idee* » ; « *Also verkleiden sich die beiden arbeitslosen Schauspieler als Frauen* » (2007, p. 110).

31 On aurait pu imaginer que le départ de Frankie conduise à l'arrêt prématuré des représentations ou à la suppression d'un personnage moins central que le zèbre pour permettre une redistribution interne des rôles. Or, Peter et Dirk ne se demandent pas comment remplacer Frankie, mais comment remplacer le zèbre : « Peter. — […] Et qui va faire dorénavant ce que le zèbre faisait ? / Dirk. — Moi. / […] / Peter. — Mais tu n'es pas un zèbre. Tu es un oiseau, le zèbre est important, comment le lion va-t-il traverser le fleuve – / Dirk. — Avec moi – / […] / Peter. — Mais tu es beaucoup trop – comment le marabout et le lion pourraient, je veux dire, le marabout ne peut pas remplacer le zèbre, personne ne va y croire – [*Peter. — […] Und wer macht von nun an, was bisher das Zebra gemacht hat? / Dirk. — Ich. / […] / Peter. — Aber du bist kein Zebra. Du bist ein Vogel, das Zebra ist wichtig, wie soll der Löwe über den Fluß kommen – / Dirk. — Mit mir – / […] / Peter. — Aber du bist viel zu – wie soll der Marabu den Löwen, ich meine, der Marabu kann doch nicht das Zebra ersetzen, das glaubt keiner* –] » (III, 3 ; 2007, p. 149 ; trad. 2020, p. 60-61).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Musique brève.
Le marabout porte le lion pour traverser le fleuve.
Un crocodile s'approche et ouvre grand sa gueule [32]. (III, 4 ; p. 61)

Même si Peter est convaincu que « Frankie ne sait rien faire », cette scène de traversée paraît montrer que « sans Frankie rien ne marche[33] » (III, 5.2 ; p. 65).

La pièce a été notamment interprétée par la critique à l'aune des mauvaises conditions professionnelles des artistes de la scène en Allemagne, qu'elle peut paraître dénoncer : « il semble presque que l'on veuille montrer au public du Deutsches Theater [de Berlin] la vraie ampleur du désastre[34] » (Hoch, 2007, n.p. ; ma traduction). La dissimulation des artistes dans des costumes d'animaux, puis d'objets et d'aliments dans *Le Jardin des choses* – que l'un des personnage suggère de renommer « La maltraitance » ou « Le supplice[35] » (*Le Royaume des animaux*, I, 3 ; p. 14) –, a par ailleurs l'air de vouloir dire quelque chose de la déshumanisation à l'œuvre dans une certaine industrie du spectacle, bien au-delà du monde germanophone. Régulièrement interrogé sur la portée critique de ses œuvres, Roland Schimmelpfennig avoue cependant des « difficultés avec le terme » de « théâtre politique[36] » (Schimmelpfennig, Carstensen et Emmerling, 2007, p. 230 ; ma trad.). Lorsqu'on l'invite à donner son avis sur la possibilité d'un fonctionnement « plus social » du monde du théâtre, le dramaturge recentre son propos sur l'« agressivité » entre collègues ou sur la « brutalité » de l'organisation « clairement hiérarchisée » du théâtre en général, y compris « dans des modèles alternatifs », ainsi que sur l'impossibilité de garantir le même « succès[37] » à tout le monde (p. 241-242).

32 « *Kurze Musik. / Der Marabu trägt den Löwen durch den Fluß. / Ein Krokodil kommt näher und reißt den Rachen auf* » (2007, p. 150).

33 « *Frankie kann nichts* » ; « *Ohne Frankie geht nichts* » (2007, p. 154).

34 « […] *fast scheint es, als wolle man am Deutschen Theater dem Publikum* […] *das wahre Ausmaß des Desasters zeigen*. »

35 « *Die Mißhandlung* » ; « *Die Folter* » (2007, p. 96).

36 « *Politisches Theater: Ich habe Schwierigkeiten mit dem Begriff*. »

37 « [Uwe B. Carstensen et Friederike Emmerling. —] *Quelles situations vous inspirent ? /* [Roland Schimmelpfennig. —] Il existe des situations de départ pour chaque pièce. Pour *Le Royaume des animaux*, c'était une situation à Londres, dans la cantine du Royal Court Theatre. Deux personnes du monde du théâtre parlaient d'un collègue apparemment accoutré d'un costume d'animal depuis des années. […] À l'époque, le costume d'animal ne m'avait pas du tout intéressé ; ce qui m'intéressait, c'était uniquement la façon dont les deux personnes parlaient de l'homme absent. Agressivement. */ Vous parlez de l'agressivité du théâtre ? /* Le théâtre est agressif. Le théâtre est une entreprise clairement hiérarchisée. Même dans des modèles alternatifs. Le théâtre est toujours brutal. */ Croyez-vous que le théâtre pourrait fonctionner d'une manière plus sociale ? /* Il y a des acteurs et actrices qui ont du succès ; il y a des acteurs et actrices qui en ont moins. Le théâtre fonctionne au succès. Et c'est pourquoi, dans le monde du théâtre, des gens restent sur le carreau. [Welche Situationen inspirieren Sie? */ Es gibt für jedes Stück Initialsituationen. Bei* Das Reich der Tiere *war das eine Situation in London in der Kantine des Royal Court Theatre. Zwei Theaterleute redeten über einen Kollegen, der scheinbar seit Jahren in einem Tierkostüm steckte.* […] *Mich hat damals das Tierkostüm noch gar nicht interessiert, mich interessierte nur, wie die beiden über den Abwesenden redeten. Aggressiv. /* Sie sprechen von der Aggressivität des Theaters? */ Theater ist aggressiv. Theater ist ein klar hierarchischer Betrieb. Auch in alternativen Modellen. Theater ist immer brutal*. / Glauben Sie, daß das Theater sozialer funktionieren könnte? */ Es gibt erfolgreiche Schauspieler, es gibt weniger erfolgreiche Schauspieler. Theater funktioniert über Erfolg. Und deshalb bleiben im Theaterbetrieb Leute auf der Strecke.*] »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans la pièce, la souffrance est d'une part psychologique, notamment liée au besoin de reconnaissance des comédiennes et comédiens par leurs employeurs et employeuses, leurs pairs et le public – ce que leurs costumes ne favorisent pas. Elle est d'autre part physique. Dirk s'est par exemple créé un « trou dans la peau » sur la nuque, « plein de pus », à force de « coll[er] les plumes » et de « les arrach[er] » au même « endroit », « depuis des années[38] » (*Le Royaume des animaux*, I, 10 ; p. 28). En signalant la gêne professionnelle, sociale et corporelle des personnages, ces costumes remplissent plusieurs fonctions dramaturgiques : ils sont loin de ressortir uniquement à une circonstance amusante ou de trouver leur seule justification dans la volonté d'agrémenter le spectacle au point de vue esthétique[39]. D'ailleurs, la signification de ces costumes d'animaux dépasse leur fonction référentielle, étant donné que ceux-ci « sont de pures inventions[40] » (p. 8) :

> Personne ne marche ou ne joue à quatre pattes.
> Une transition fluide de l'homme à la créature fabuleuse ou à l'animal – comme chez certains dieux égyptiens ou aztèques[41]. (p. 8)

C'est ici le processus de la métamorphose en lui-même qui intéresse. Comme la pièce raconte l'histoire d'interprètes humains jouant des animaux, il convient de les montrer comme tels. Tout en laissant ouverte la possibilité que Peter et Frankie « *se mettent éventuellement sur la tête des masques très expressifs en bois, en paille ou en papier* » lorsqu'ils se préparent à entrer en scène, le texte didascalique recommande de ne pas « *dissimuler leurs visages* [42] » (I, 1 ; p. 9) – instruction qui entre en tension avec ce que l'on comprend de l'intrigue, qui suggère que les artistes ne sont plus reconnaissables dès lors qu'ils ont enfilé leurs costumes (on les imagine donc recouverts de plusieurs couches de maquillage).

Pour la création de la pièce en 2007 au Deutsches Theater de Berlin, dans une mise en scène de Jürgen Gosch et une scénographie de Johannes Schütz, la comédienne jouant l'antilope porte toutefois un masque[43]. Cela étant, celui-ci n'est pas très sophistiqué et le reste du costume ne vise pas le réalisme animalier. Les autres animaux sont du même acabit : quelques plumes colorées et éparses pour le marabout, une perruque et une peau peinturlurée pour le lion, de la peinture

38 « *Loch in der Haut* » ; « *vereitert* » ; « *Die Federn werden aufgeklebt und wieder abgerissen.* […] *Die Stelle ist seit Jahren entzündet* – » (2007, p. 111).

39 « *La qualité et l'originalité des* […] *modèles de costumes d'animaux* […]*, malgré leur simplicité, sont séduisantes*. [Die Qualität und Originalität beider (und aller folgenden) Tier-Kostümentwürfe bei gleichzeitiger Einfachheit sind bestechend] » (I, 1 ; 2007, p. 91 ; trad. 2020, p. 9).

40 « *Die Tierkostüme sind freie Erfindungen* » (2007, p. 89).

41 « *Niemand geht oder spielt auf vier Beinen. / Ein fließender Übergang von Mensch zu Fabelwesen oder Tier – wie bei manchen ägyptischen oder aztekischen Göttern* » (2007, p. 89).

42 « […] setzen sich möglicherweise zusätzlich ausdrucksstarke Masken aus Holz, Stroh oder Papier auf den Kopf, ohne damit aber das Gesicht zu verschließen » (2007, p. 91).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

également pour la genette et le zèbre. Les deux comédiens jouant le lion et le zèbre sont nus. La peinture marque la transformation en animal sans dissimuler l'anatomie humaine.

Le zèbre (Falk Rockstroh), le lion (Ernst Stötzner), le marabout (Wolfgang Michael), l'antilope (Dörte Lyssewski) et la genette (Kathrin Wehlisch), dans *Das Reich der Tiere* de Roland Schimmelpfennig, mise en scène Jürgen Gosch, scénographie Johannes Schütz, Berlin, Deutsches Theater, 2007. Photographie : © Matthias Horn, avec son aimable autorisation.

Pour Stefan Tigges, qui analyse ce spectacle en détail, les « premières séquences » de la pièce, qui montrent très longuement la manière dont les personnages se déguisent, « suscitent une expérience temporelle très subjective dont l'étendue et l'intensité extrêmes empêchent toute illusion de jeu et attirent l'attention sur les processus scéniques » ; elles signalent « une forme théâtrale ouverte qui [...] refuse systématiquement le jeu dramatique[44] » (2011, p. 106 ; ma trad.)[45]. Si la fiction

43 Le texte n'en dit rien, sinon qu'elle est « *grande, élancée, avec de longues cornes aériennes* [groß, schlank, mit sich hoch aufschwingenden Hörnern] » (I, 2 ; 2007, p. 94, trad. 2020, p. 12). Dans la presse, Esther Slevogt trouve que ce costume donne l'impression que l'antilope est « plus nue que les autres, parce qu'on se demande constamment s'il s'agit d'une intention de la mise en scène ou si la comédienne ne voulait simplement pas prendre part à la grande bourbe [de peinture] [*damit nackter wirkt, als all die anderen, weil man sich ständig fragt, ob das Regieabsicht ist oder die Schauspielerin bei der großen Matscherei einfach nicht mitmachen wollte*] » (2007, n.p.).

44 « *In den ersten Sequenzen, die durch ihre spezifische Zeitästhetik beim Publikum eine äußerst subjektive Zeiterfahrung hervorrufen, die in ihrer extremen Ausdehnung und Intensität eine Spielillusion erst gar nicht aufkommen lässt und die Aufmerksamkeit auf die Bühnenprozesse lenkt, zeigt sich, dass hier eine auffällig offene Theaterform intendiert wird, die sich viel Zeit nimmt und ein dramatisches Spiel(en) konsequent verweigert*. »

45 L'article de 2011 est repris avec quelques modifications dans un ouvrage ultérieur (Tigges, 2021).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

animale représentée prend corps par la suite, la scène de l'incendie, qui montre « les comédiens courir en panique à travers l'espace », est de celles où, par la simplicité des moyens utilisés, « l'illusion du jeu est brisée » et « l'attention est attirée sur la production comme sur le déploiement des *situations de jeu* [46] » (p. 109). Il en va de même lorsque les corps peinturlurés des personnages, « suite à des contacts avec les murs ou le sol, laissent des empreintes de couleur et perdent de la couleur », ou lorsqu'« en se touchant, les corps transpirants s'échangent des couleurs[47] » (p. 110). Selon Stefan Tigges toujours :

> Jürgen Gosch et Johannes Schütz motivent avec leurs comédiennes et comédiens la dialectique du corps [*Körperdialektik*] déjà réfléchie par Schimmelpfennig – la (re)présentation de la représentation du corps [*Körper*] –, en dévoilant – pour reprendre les termes de Helmuth Plessner – le dialogue entre le fait d'« être un corps » [*Leib-Sein*] et celui d'« avoir un corps » [*Körper-Haben*], en mettant l'accent sur le niveau corporel phénoménal [*leiblich-phänomenale Ebene*] dans ses processus de constitution et en questionnant ainsi, de manière ludique, les aspects (relatifs à l'image et à l'espace du corps [*körperbildliche und -räumliche*]) de la transformation et de l'incarnation[48]. (p. 111)

Concrètement, l'attention est replacée sur la corporalité humaine, ainsi que sur le processus de représentation et, plus généralement, de signification dans lequel ces corps sont engagés – processus qui ne paraît jamais accompli.

La configuration est différente à la fin de la pièce. Dans le texte de Roland Schimmelpfennig, les interprètes se changent sur la scène en objets et aliments et jouent *Le Jardin des choses* après un noir. Dans la mise en scène de Jürgen Gosch et Johannes Schütz, ils sortent de scène et y reviennent dans leur nouvel accoutrement, en proposant « une dernière transformation collective […] qui n'est ici pas claire pour les spectateurs[49] » (Tigges, 2011, p. 112). Ces costumes sont

46 « *Laufen die Schauspieler in Panik durch den Raum um schließlich über den rettenden Fluss überzusetzen, so erinnern diese Szenen durch ihre spielerisch-naive Darstellung an ein erwachsenes Kinderspiel, das deswegen so frei und grenzenlos erscheint, da die Spielillusion durch das bewusste Offenlegen der Theatermittel bzw. durch das Vertrauen auf die scheinbar begrenzten* reinen *darstellerischen Mittel gebrochen und die Aufmerksamkeit auf die Herstellung sowie die Entfaltung der* Spielsituationen *gelenkt wird*. »

47 « […] *indem die Schauspieler durch Kontakte mit den Wänden oder dem Boden Farbabbdrücke* [*sic*] *hinterlassen und Farbe verlieren, die schwitzenden Körper durch Berührungen untereinander Farben austauschen* […]. »

48 « *Jürgen Gosch und Johannes Schütz motivieren gemeinsam mit ihren Schauspielern die bereits von Schimmelpfennig reflektierte Körperdialektik (die (Re-)präsentation der Repräsentation des Körpers), indem sie – mit Helmuth Plessner gesprochen – den Dialog zwischen dem "Leib-Sein" und dem "Körper-Haben" offen legen, dabei die leiblich-phänomenale Ebene in ihren Konstitutionsprozessen betonen und damit (körperbildliche und -räumliche) Aspekte der Verwandlung sowie Verkörperung spielerisch hinterfragen*. » En ce qui concerne la « relation du corps phénoménal et du corps sémiotique [*die Relation des "phänomenalen Leibs" und des "semiotischen Körpers"*], Stefan Tigges renvoie à Erika Fischer-Lichte, « Theatralität als kulturelles Modell », dans Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum et Mathias Warstat (dir.), *Theatralität als Modell in der Kulturwissenschaften*, Tubingue et Bâle, A. Francke, 2004, p. 7-26, ici p. 20.

49 « […] *kommt es im Schlussbild zu einer letzten kollektiven Verwandlung, die hier nicht einsichtig für die Zuschauer ist*. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« *beaucoup plus réalistes* [50] » que ceux des animaux (*Le Royaume des animaux*, III, 5.2 ; p. 65).

La bouteille de ketchup (Wolfgang Michael), le moulin à poivre (Kathrin Wehlisch), l'œuf au plat (Ernst Stötzner) et le toast (Dörte Lyssewski), dans *Das Reich der Tiere* de Roland Schimmelpfennig, mise en scène Jürgen Gosch, scénographie Johannes Schütz, Berlin, Deutsches Theater, 2007. Photographie : © Matthias Horn, avec son aimable autorisation.

On pourrait estimer que ces costumes feraient écran entre les rôles et leurs interprètes. Les corps de ces derniers continuent cependant de se signaler par le biais des bras et jambes nus qui en dépassent. Par ailleurs, la scène finale esquisse un mouvement en quelque sorte inverse à celui du début (où les comédiens se costumaient lentement), dans la mesure où les « choses » sont progressivement dégradées :

> L'œuf au plat et le pain à toaster se frottent l'un contre l'autre. L'œuf s'abîme un peu. Le toast aussi se défait lentement.
> […]
> Le moulin à poivre a trouvé une manière de torturer la bouteille de ketchup. La bouteille de ketchup commence alors à perdre un liquide rouge.
> Le toast et l'œuf au plat sont dans un état épouvantable et s'écartent l'un de l'autre.
> […]
> L'œuf au plat s'abandonne, se dévore peut-être lui-même.
> La bouteille de ketchup maltraite le moulin à poivre, perd à vue d'œil un liquide rouge, épais[51]. (III, 6 ; p. 66)

50 *« […] viel eindeutiger ».*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

On peut imaginer que sous les objets et aliments représentés, les corps des interprètes se révèlent diversement. À cet égard, la scène est susceptible de réaffirmer d'une autre manière la « dialectique du corps » signalée ci-dessus. Cependant, la situation des comédiennes et comédiens déguisés non plus en animaux, mais en objets et en aliments, et cette fois avec des visages vraiment dissimulés pour trois d'entre eux (dans la mise en scène), apparaît sans doute plus nettement comme la métaphore grotesque d'une aliénation subie au travail par des employés dont les compétences sont notamment instrumentalisées et probablement sous-exploitées par leur hiérarchie.

La Pyramide : autodérision et transgression

Les deux exemples de *Chantecler* et du *Royaume des animaux* permettent de montrer que l'analyse de la portée allégorique ou satirique des dramaturgies animales gagne à considérer les enjeux théâtraux de la mise en scène. L'humanité des personnages d'animaux est diversement figurée dans leur représentation scénique par des comédiennes et comédiens, que celle-ci soit plutôt illusionniste (*Chantecler*) ou plutôt autoréférentielle (*Das Reich der Tiere*). De fait, cette représentation est informée et réalisée par des corps humains. En même temps, les corps des interprètes jouant des animaux travaillent nos imaginaires en suggérant des analogies, voire des correspondances avec le corps d'autres espèces, ou attirent notre attention sur leur propre animalité.

Un troisième exemple nous convaincra encore de l'intérêt d'une prise en compte des enjeux théâtraux des dramaturgies animales : *La Pyramide !* de Copi, dont la portée satirique, difficile à fixer en lisant le texte, s'éclaire en considérant sa première mise en scène. Comme nous le verrons, cette pièce installe l'animalité du protagoniste principal – un rat – au cœur d'une logique ludique d'improvisation, également entée sur le principe du faire semblant, qui échappe en partie aux dynamiques présentées plus haut.

La Pyramide ! de Copi a été jouée en novembre 1975 au théâtre Le Palace, à Paris, dans une mise en scène de l'auteur[52]. La pièce raconte en deux actes l'histoire d'« un vulgaire rat » ([1975] 2018, p. 241) dans une pyramide du « royaume inca » (p. 254). Celle-ci est habitée par une reine et sa fille qui, affamées et héritières d'une

51 « *Das Spiegelei und das Toastbrot reiben sich aneinander. Das Ei geht etwas kaputt. Auch der Toast löst sich langsam auf. /* […] / *Die Pfeffermühle hat einen Weg gefunden, die Ketchupflasche zu foltern. Dabei beginnt die Ketchupflasche, rote Flüssigkeit zu verlieren. / Toast und Spiegelei sind in einem furchtbaren Zustand und lassen voneinander ab. /* […] / *Das Spiegelei gibt sich auf, frißt sich vielleicht selbst. / Die Ketchupflasche mißhandelt die Pfeffermühle, verliert dabei zusehends rote, dicke Flüssigkeit* » (2007, p. 155-156).

52 Dans son analyse de la pièce, Isabelle Barbéris (2014) signale que la première a eu lieu à Bruxelles, avec une équipe en partie différente (p. 96).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

lignée de femmes « insatiables » (p. 272), ont dévoré tout ce qu'elles pouvaient. Il faut dire que le royaume s'avère désertique et que les ressources s'y font très rares : après avoir « sacrifié le dernier mouton » (p. 246), la reine et sa fille sont contraintes de se rabattre sur « des racines garnies aux vers de terre qui poussent avec » (p. 247) ou de se livrer au cannibalisme. Elles mangent aussi bien leur peuple, ce qui affecte leur popularité[53], que des membres de la famille royale[54]. Dans ce contexte, l'arrivée du rat leur apparaît comme une aubaine : la reine et la princesse, avec l'aide d'un jésuite qui se trouve être le mari de la première et le père de la seconde, prennent le rat pour cible, le tuent et le mangent. Ce meurtre collectif est probablement perpétré sous l'emprise des « champignons hallucinogènes » (p. 284) qu'un vendeur d'eau, arrivé à la fin du premier acte, propose à la famille royale.

Au second acte, le rat revient sous la forme d'un fantôme. Or, lorsque la princesse décide de le fouetter avec la queue qu'elle a récupérée sur son cadavre et qu'elle utilise comme une « cravache » (p. 294), tout le monde constate que le rat « est toujours vivant » (p. 295). « Nous avons mangé la momie de la grande déesse Poulouloulasse notre ancêtre à sa place » (p. 295), réalise alors la princesse. Le jésuite en appelle au meurtre du rat, mais le vendeur d'eau survient à nouveau, pour sauver le rongeur une seconde fois :

> Vendeur d'eau (*entre*). — HALTE ! […] SI CE SOIR DE JUILLET NOUS NOUS SOMMES PERMIS DE VOUS TROMPER EN VOUS FAISANT PASSER MOMIE POUR RAT, MA REINE, C'EST QUE NOUS AVIONS NOS RAISONS D'AINSI AGIR ! (p. 296)

Les majuscules ci-dessus ne sont pas une exception : tout le texte se présente de cette façon, ce qui produit une impression constante de saturation (à des fins de lisibilité, je ne maintiens les majuscules que dans les citations détachées). Cet effet de lecture n'est pas sans lien avec la manière dont le dialogue se développe sur le mode de la frénésie et dont la pièce progresse par coups de théâtre successifs. Le vendeur d'eau révèle en effet qu'il n'est pas « Chrysanthème, le vendeur d'eau homosexuel », mais le « vice-roi » « du gouverneur conquistador Enriquez de Buenos Aires » (p. 296). Le rat serait quant à lui son « adjoint » et un agent du « service d'intelligence espagnol » (p. 296). Les deux collègues expliquent à la reine qu'ils sont en mission pour déjouer « un vaste complot » :

> Vendeur d'eau. — VOTRE FILLE S'APPRÊTAIT À VOUS DÉTRÔNER POUR METTRE LA VACHE SACRÉE À VOTRE PLACE ET ELLE SERAIT DEVENUE SON PREMIER MINISTRE ! (p. 296)

53 « Reine. — NOUS AVONS MANGÉ TROP DE GENS. ILS SE PLAIGNENT » (p. 248).

54 La fille rappelle par exemple à la mère : « nous avons bien mangé ton père » (p. 249). Elle la menace à plusieurs reprises : « si nous continuons comme ça il va falloir qu'un jour je te tue pour manger quelque chose » (p. 267).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Après cette révélation, la reine condamne la princesse à mort et demande au vendeur d'eau de « décapiter cette infidèle » : « servez-la-nous pour fêter la réussite de votre mission » (p. 296). Puis arrive la vache sacrée, qui « travers[e] le cœur du vice gouverneur d'une grosse cornade » (p. 297). Avant d'expirer, le vendeur d'eau se confesse. « Le rat et moi nous ne sommes pas des vrais conquistadors », avoue-t-il, mais « deux chercheurs de pétrole » (p. 297). Apprenant le prix de « l'or noir » (p. 297), le jésuite ordonne à la princesse de « rempli[r] une vessie de pétrole » et propose de « tent[er] la traversée du désert » (p. 298). La reine s'enthousiasme à l'idée de « vendre la vessie de pétrole », d'amasser une « fortune » et d'acquérir « une pyramide plus grande dans un pays plus riche » (p. 299). La vache sacrée se joint à eux. « La pyramide s'illumine » (p. 299) et tout semble s'arranger pour la famille royale[55], qui sort de la pyramide tandis qu'un touriste y entre. On comprend alors que le rat travaille comme « gardien de musée » (p. 302). Dans un long monologue final, il déclare qu'« entre deux tours touristiques autour de la pyramide [il] imagine la vie de ceux qui l'ont habitée autrefois » (p. 302). Il explique : « Je me sens ainsi le propriétaire d'un passé qui, autrement, ne me dirait pas grand-chose » (p. 302).

Récapitulons. Le rat s'imagine : d'abord rat de bibliothèque, littéralement, puisqu'il se présente à la reine comme l'ancien « bibliothécaire de [son] père, le grand cacique Patorouzou » (p. 242), puis agent secret, et enfin chercheur de pétrole. Au début et peut-être à nouveau à la fin, le rat « occupe le rôle du "civilisé"[56] » (D'Altilia, 2023, p. 58 ; ma trad.). On pourrait donc croire qu'il personnifie les petites gens lettrées, en l'occurrence livrées à la voracité des élites politiques qui les considèrent comme des « parasites » (*La Pyramide !*, p. 254) dont la vie peut être marchandée. La reine propose par exemple d'« échange[r] la vie du rat contre le couteau et le canif » (p. 264). Lorsque le jésuite « exige le rat » (p. 280), ce dernier rappelle des valeurs *a priori* partagées :

> Rat. — MAIS C'EST INHUMAIN [de manger les autres], OH MA REINE !
> Reine. — D'ABORD, VOUS N'ÊTES PAS UN HUMAIN, VOUS AUSSI VOUS AVEZ BIEN MANGÉ POUR RESTER EN VIE. LA VIE, ÇA SE MANGE. COMME LE RESTE, D'AILLEURS.
> Rat. — JE ME PLAINDRAI AU MINISTÈRE DE LA LITTÉRATURE, DONT JE SUIS MEMBRE ! VOUS ME PRENEZ POUR UN SIMPLE RAT TANDIS QUE J'AI FAIT CARRIÈRE ! (p. 256)

55 « Miracle », s'exclament le jésuite, puis la princesse : la reine et le jésuite, auparavant aveugles, « retrouv[ent] la vue » et la famille royale « récup[ère] l'estime du peuple », qui leur offre « un lapin et une tortue verte comme cadeau d'adieu » (p. 299). « Tant mieux ! Nous les mangerons en chemin ! » (p. 300), se réjouit la reine, qui préconise par ailleurs d'emporter « le cadavre » du vendeur d'eau « pour le manger en chemin » (p. 301), lui aussi.

56 « *La Rata es la que ocupa el rol de "civilizado"* ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Comme on le constate, le rat ne se pose pas en résistant politique face à l'oppression ou en modèle de culture et de raison face à la barbarie, mais clame son importance. Si la pièce dénonce la cruauté des élites politiques, elle n'érige pas pour autant le peuple en modèle de vertu ou de clairvoyance. Les habitants du royaume se livrent non seulement au cannibalisme – les gens « se mangent même entre eux » (p. 255) –, mais ont encore mis la main sur la vache sacrée : le jésuite la leur a « échangée […] contre leurs âmes » (p. 280) avec la complicité de la princesse, qui a « une commission sur les âmes » (p. 281).

Cela ne signifie pas que l'engagement politique serait absent de la pièce. Il est par exemple signalé que « les Espagnols […] ont tout volé » aux Incas « pour construire l'Argentine » (p. 244). Par ailleurs, si l'on excepte la faible punition finale du rat (dont l'innocence est pourtant loin de s'imposer), que la famille royale décide d'abandonner dans la pyramide[57], la pièce prend la forme d'une manière de fable morale, étant donné le sort réservé d'une part au faux vendeur d'eau – qui tire profit de la sécheresse non pas en apaisant la soif du peuple, mais en cherchant du pétrole[58] –, d'autre part à la reine, à la princesse, au jésuite et à la vache sacrée :

> Rat. — […] LA REINE DÉESSE INCA TAC TOC S'ENTERRA DANS LE DÉSERT EN COMPAGNIE DE SA FILLE PALALALO ET DE SES INTIMES CHERCHANT À REVENDRE UNE VESSIE D'OR NOIR […], MAIS, TENAILLÉS PAR LA SOIE [*sic*, probablement la soif] LA VACHE ÉPUISÉE DE SON LAIT, ILS BURENT DE LEUR NOIRE VESSIE ET ILS MOURURENT EMPOISONNÉS […]. UNE AUTRE LÉGENDE VEUT QU'ILS S'ENTRE-MANGÈRENT. (p. 302)

Moins de trois ans après la publication du rapport Meadows (1972) et du premier Sommet de la Terre à Stockholm (1972), cette tirade ultime du rat n'évoque pas seulement les « légendes » anciennes, mais aussi les inquiétudes contemporaines quant à la survie dans un monde naturel qui devient hostile d'une nouvelle manière. C'est également ainsi que l'on peut lire cette réplique de la reine qui, par sa longueur et par sa dimension narrative – avec un usage frappant du passé simple et une rupture étonnante au futur simple –, contraste fortement avec le reste du dialogue :

> Reine. — […] MON ANCÊTRE LA REINE PILILILI FIT PLEUVOIR SES LARMES SUR NOTRE TERRE, ET D'UNE DES GRAINES DE NOTRE TERRE SORTIT LE PREMIER

57 « Rat. — ET MOI ? / Reine. — VOUS, LE RAT ? N'ÉTAIT-IL PAS MORT ? / Vache sacrée. — LUI ? / Princesse. — C'EST LE FANTÔME DE SON FANTÔME. / Jésuite. — SA CHAIR EST DEVENUE IMMANGEABLE ! ABANDONNONS-LE ICI ! / Princesse. — IL N'A QU'À MENDIER LES RESTES DU PEUPLE ! / […] Rat. — PALALALO, JE T'AIME ! VAS-TU M'ABANDONNER SEUL ICI ? / Princesse. — OUI. JE SUIS LES MIENS » (p. 300-301).

58 La reine explique que le pétrole est la conséquence d'une sécheresse : « Lorsque l'océan se retira de la cordillère des Andes nombreux furent les poissons qui périrent faute d'oxygène ! […] Faute de sépulture ils pourrirent sous le soleil accablant et le jus de leur pourriture est devenu cet or noir que les Espagnols appellent *olio di petra* [*sic*], mais qui est en réalité de la pourriture des poissons de mes ancêtres ! » (p. 298).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> POISSON. MAIS SA FILLE PALALALA CHASSA LES POISSONS […] FINALEMENT LES POISSONS ACCEPTÈRENT DE REVENIR SI JE FAISAIS LE SACRIFICE DE MA FILLE. À CE MOMENT-LÀ JE PLEURERAI TANT DE LARMES QUE […] LA MER SE REFERA SUR LA TERRE INCA ET LES POISSONS REVIENDRONT VIVRE JOYEUX AVEC NOUS ! ET C'EST TRÈS BON, CROYEZ-MOI ! J'EN AI MANGÉ UN DANS MA JEUNESSE ! (p. 275)

La présence ou l'absence de poissons ne représente aux yeux de la reine aucune valeur en soi : la vie joyeuse que ces animaux partageraient avec les humains paraît une projection unilatérale du plaisir (gustatif) d'une prédatrice sur ses proies. La reine l'affirme très directement : « mon lien avec le monde est le pouvoir » (p. 248). La satisfaction de ses besoins et de ses désirs semble sa seule motivation, qui justifie l'ensemble de ses actions et sa manière de comprendre le monde. Cela peut d'ailleurs expliquer sa mauvaise gestion des ressources naturelles, qui conduit à la famine. La reine est ainsi prête à manger la vache sacrée, qui est pourtant la dernière vache du royaume[59], ou à « l'échanger contre du caviar » (p. 275).

Malgré l'extinction massive des animaux marins[60] et la sécheresse qui prive également les humains d'eau potable, la reine ne parvient pas à modifier son logiciel. La mort des Aztèques, ses « cousins », dans un « cataclysme » (p. 258), n'y change rien. La reine n'assimile d'ailleurs pas la situation de son pays à une véritable catastrophe :

> Reine. — UN CATACLYSME ? POURVU QUE ÇA N'ARRIVE PAS CHEZ NOUS ! (p. 258)

Cela étant dit, le contenu de la pièce gagne à être directement rapproché des procédés dramaturgiques mis en œuvre. Le rapport égoïste de la reine au monde offre en effet l'occasion de renversements constants d'alliance avec sa fille ou son mari (également égoïstes) pour l'accaparement du pouvoir, des richesses ou des ressources naturelles. Le rat n'est pas la seule cible de leurs conspirations – il tente d'ailleurs d'en profiter en s'alliant à la reine ou au jésuite contre les autres membres de la famille royale. Ces retournements de situation ajoutent à la série des révélations déjà signalées, qui font notamment passer le rat du statut de proie animale à celui de prédateur économique. Leur nombre et leur fréquence installent une surprise quasi permanente – au point que la notion de surprise perd une partie de sa pertinence pour en parler –, et interroge à vrai dire la consistance de la fiction représentée.

Il faut sans doute mettre en lien cette dynamique avec le fait que l'histoire de la pyramide est explicitement désignée, à la fin de la pièce, comme la production imaginaire d'un rat qui s'ennuie et qui cherche à « supporter [s]on désarroi devant

59 « Reine. — ÇA NE FAIT RIEN ! C'EST PEUT-ÊTRE LA DERNIÈRE VACHE DE MA VIE MAIS JE VEUX MANGER UNE VACHE ! » (p. 247).

60 « Reine. — […] NOMBREUX FURENT LES POISSONS QUI PÉRIRENT FAUTE D'OXYGÈNE ! NOTRE TERRE FUT PARSEMÉE DE CADAVRES DE TURBOTS, REQUINS, LOTTES, SOLES ET AUTRES ESPÈCES ! » (p. 298).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la monotonie de [s]on existence » (p. 302). De ce point de vue, *La Pyramide !* peut être interprétée comme parlant avant tout du rôle et du fonctionnement de l'imagination. À ce titre, il n'est pas indifférent que le rat s'affirme poète : l'animal aurait « fait carrière » en ayant « publié un volume de vers » (p. 256). Son livre ne contient en réalité qu'« une seule phrase » au demeurant peu poétique, à savoir : « les jésuites sont des femmes » (p. 270). Au-delà de l'effet de surprise et de la portée humoristique de l'épisode, il importe de voir que cet heptasyllabe ou octosyllabe relance l'action, non seulement en participant au développement du dialogue, comme toute réplique, mais encore, à un autre niveau, en formulant une nouvelle possibilité narrative. Prenant acte du fait que le vers du rat serait un « poème vrai » (p. 270), la reine déclare en effet, à propos de son mari le jésuite :

> Reine. — IL EST UNE FEMME ? MAIS ALORS IL EST LA MÈRE DE MA FILLE ! ILS VONT S'ALLIER ENTRE ELLES POUR ME DÉTRÔNER ! (p. 270)

Plus tard, entrant en possession de l'« unique exemplaire » du livre du rat, le jésuite s'exclame :

> Jésuite. — ÇA ME DONNE UNE IDÉE ! J'AI UN DOCUMENT ! JE SUIS LA PROPRIÉTAIRE DE LA MOITIÉ DE LA PYRAMIDE ! NOUS SOMMES SŒURS !
> Reine. — MAIS JE SUIS L'AÎNÉE ! JE VAIS VOUS SACRIFIER À LA LUNE ! (p. 282)

On peut reconnaître dans ces extraits un principe ludique : comme dans les exercices d'improvisation où il est interdit de dire « non », la proposition du rat et celle du jésuite sont acceptées par la reine au titre de nouvelles réalités. Celles-ci ne supplantent pas les anciennes, mais s'y ajoutent, ce qui permet au jésuite d'être tantôt un homme dont la « religion » ne l'autorise à faire des « alliances qu'entre hommes » (p. 268), tantôt une femme, admise par les autres comme telle. Par effet de superposition, il devient alors la mère de sa fille.

Dans le texte, l'identité animale ou humaine du rat entre dans cette logique de labilité identitaire[61] : de même que la reine Tac Ta Boum Tac Toc s'appelle aussi Pépita, que la princesse Palalale s'appelle également Palalalo ou encore Palalalou – qui est également le prénom du père de la reine –, le rat est tantôt un « rongeur » (p. 284) qui peut se déplacer « dans les étagères », tantôt un être parlant « la même langue » que les humains – à savoir « l'indien » –, et disposant d'un corps qui lui permet de remplir les fonctions de bibliothécaire et de « petit rat », c'est-à-dire de « mousse » dans « la caravelle du signore Christophoro Colombo » (p. 242). La frontière entre les humains et les autres animaux n'est affirmée que pour être transgressée. Le rat et le jésuite, qui ont le même nom de famille – Sanchez –, pourraient d'ailleurs être parents, s'ils n'étaient pas originaires d'endroits différents :

61 Dans sa thèse, Henry F. Vásquez Sáenz s'intéresse à la manière dont « Copi transgress[e] les frontières [*Copi transgredirá las fronteras*] » (2020, p. 338) du genre et même des espèces.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Rat. — NOUS NE SOMMES PAS COUSINS, MON PÈRE. VOUS ÊTES DE BELLAO ET MOI DE SOLEAD. (p. 296)

De même, rien n'empêcherait la reine et le rat de procréer :

> Rat. — […] RÉFLÉCHISSEZ, LE JÉSUITE VOUS A DONNÉ UNE SEULE FILLE EN CINQ ANS DE MARIAGE. MOI, D'UN SEUL COUP, JE VOUS DONNERAIS CINQ RATS ! (p. 271)

Dans *La Pyramide !*, l'identité spécifique du rat s'avère aussi indécidable que les personnages sont indécis à son sujet : le jésuite affirme que « c'est un rat ! » (p. 260), puis, en s'adressant au rat qui déclare n'être « qu'un rat », que « ce n'est pas certain. Il reste à prouver que vous [le rat] n'avez pas d'âme » (p. 263). Cet échange fait bien sûr écho à la question raciste de la hiérarchie des âmes humaines, que la culture populaire du XX^e^ siècle a associée à la colonisation de l'Amérique du Sud par l'Espagne. Mais comme je l'ai déjà signalé, la pièce est loin d'ériger le rat en allégorie univoque des peuples vaincus et opprimés. Même si le rat est celui que tout le monde abandonne à la fin, même s'il est celui qui hante au propre et au figuré la pyramide (en jouant le fantôme ou en imaginant l'histoire de ses anciens propriétaires), la pièce est loin de le présenter uniquement comme « le fantôme éternel qui ronge la conscience des peuples dominateurs[62] » (Godard, 1975, n.p.). En effet, le rat se déclare au service de l'Espagne avant d'avouer qu'il cherche du pétrole ; auparavant, il avait aussi expliqué s'être offert « des vacances en Cadillac dans l'Empire inca » (*La Pyramide !*, p. 276) « par nostalgie des peuples primitifs » (p. 277).

Le sens allégorique ou satirique du rat, que la succession des contre-propositions met constamment à mal, trouve en définitive son ancrage le plus fort dans la figure de Copi, qui le joue sur scène en 1975 et qui lui confère, par ce biais, une identité au moins théâtrale. Le rat fonctionne ainsi, sur le mode de l'autodérision, comme une satire de l'auteur, qui est d'ailleurs loin de disparaître sous son maquillage[63]. Copi, à l'instar de ce « petit rat » qui a traversé l'Atlantique (dans l'autre sens[64]), se sert de sa « sensibilité spéciale » (p. 302) pour imaginer – en rat de bibliothèque, en membre

62 « Avec un chapeau de paille claire, des collants noirs, une veste noire trop large prolongée d'une queue qu'il mordille sans cesse, une bizarre moustache attristant sa bouche aux dents noircies, il est un rat hallucinant, une sorte de Schveik latino-américain, le fantôme éternel qui ronge la conscience des peuples dominateurs, vibrion vivace planté dans la tête des autres comme un remords ou un regret, comme une brûlure douloureuse et douce […]. »

63 Les rats abondent dans l'œuvre de Copi, par exemple dans *La Cité des rats* (1979), récit composé de lettres écrites par un rongeur, ou dans sa pièce *Le Frigo* (1984), sous l'espèce d'une marionnette manipulée par les personnages, tous interprétés par Copi sur scène – duo que l'on retrouve dans un spot publicitaire de l'eau Perrier (1984), disponible sur YouTube (1:03-1:05) : https://www.youtube.com/watch?v=MVBXwnaNlTM. Sur la marionnette et son lien avec le rat chez Copi, voir Isabelle Barbéris (2014, p. 123-124).

64 Copi est né à Buenos Aires. Sur son parcours et ses liens culturels avec l'Amérique latine et la France, voir la première partie d'un article de Lionel Souquet (2020).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

du « Ministère de la littérature » et en gardien de musée qui s'ennuie – l'histoire survoltée de la pyramide.

Les indécisions fictionnelles, les surprises en cascade et l'allure d'improvisation généralisée du texte offrent par ailleurs l'occasion d'investir pleinement la dimension ludique de la performance théâtrale, dans laquelle la pièce semble trouver sa logique. Comme le montre une brève vidéo disponible sur Internet[65], sur scène les comédiennes et comédiens de *La Pyramide !* sont énergiques, dansent, chantent. La performance de ces « acteurs en pleine forme » donne à la critique Colette Godard l'impression de les voir « flotter au hasard, sans lien, sans idée directrice » (1975, n.p.). Si l'on a le texte en tête en regardant la vidéo, on s'aperçoit que Myriam Mézières, qui joue la princesse au premier acte, et Hilcia d'Aubeterre, qui joue la reine, s'échangent leur rôle au deuxième acte. Cette interversion est confirmée par Colette Godard. Elle ajoute sans doute à l'effet de contingence du représenté, qui cède au caractère ludique de la représentation. Dans la vidéo, Myriam Mézières déclare : « Les personnages des pièces de Copi sont des personnages asexués ou bisexués. Enfin, si vous voulez, un homme comme une femme peuvent les jouer » (2:51-3:00). La séquence suivante montre la vache sacrée, représentée par un comédien portant des boucles d'oreille et un haut décolleté pour femme, le dos et les jambes dénudés, en talons, et traînant derrière lui l'arrière-train, monté sur roulettes, d'une vache en carton ou papier mâché.

Il convient de remarquer que le déguisement en vache sacrée s'avère ici bien moins subversif que le travestissement en femme qui, en reprenant certains codes de l'expression du genre féminin, les expose comme tels. Pour le dire simplement, cette représentation scénique d'un animal par un humain n'introduit aucun « trouble dans l'espèce », si l'on ose jouer avec le titre du fameux essai de Judith Butler ([1990] 2005). C'est d'autant moins le cas qu'au préalable, dans le spectacle, la présence scénique (imprévue par le texte) d'un chat vivant réaffirme, sans confusion possible, la distinction entre les humains et les autres animaux. De ce point de vue, la présence du chat peut sembler entrer en tension avec l'hésitation que le texte organise à propos de l'identité animale ou humaine du rat. Or, ce brouillage fictionnel des identités, dans *La Pyramide !*, est aussi – et peut-être surtout – un jeu avec le principe de la représentation théâtrale. En racontant l'histoire d'un rat qui est également un humain, le texte de la pièce anticipe, si l'on veut, le fait qu'un comédien prêtera ses traits à l'animal lorsque la pièce sera jouée – ou rappelle que le rat était joué par Copi, si le lecteur ou la lectrice engage ce que l'on peut nommer une lecture comme théâtre au passé[66]. Pour Copi, il s'agit probablement d'exploiter

65 Disponible sur le compte YouTube de Philippe Vallois : https://www.youtube.com/watch?v=ik4zMKKba9E. Une mention à la fin de la vidéo indique : « filmé par Philippe Vallois pour le magazine France Panorama ».

66 Pour une typologie des lectures comme théâtre, ou lectures scéniques, je me permets de renvoyer à un précédent article (Bionda, 2024a).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dans l'écriture le plaisir du jeu théâtral et du faire semblant. Sur scène, le chat fait précisément voir par contraste, en un sens, ce jeu de faire semblant.

J'aimerais encore ajouter quelque chose à propos de ce chat, qui n'est pas sans rapport avec ce qui précède, mais qui oblige à un petit détour par des photographies du spectacle. On peut voir ci-dessous Myriam Mézières qui manipule l'animal et qui fait notamment mine de lui manger la patte (on aperçoit une partie de cette interaction dans la vidéo signalée précédemment).

La princesse (Myriam Mézières) et un chat noir, dans *La Pyramide !* de Copi, mise en scène de l'auteur, Paris, Théâtre Le Palace, 1975. Photographie : © Agence Marée-Breyer. Disponible sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b106044720/f14.item.

Dans *Le Monde*, Colette Godard qualifiait le chat de « désabusé » (1975, n.p.) – terme qui, au-delà de la lucidité ou du découragement qu'il peut signifier, met aussi à distance, dans son signifiant, un « abus » signalé en creux. On imagine ce chat entraîné à ce type d'acrobaties publiques[67], mais on peut légitimement s'interroger sur le plaisir qu'il en retire. Sur un plan rapide de la vidéo prémentionnée (2:07-2:09), on peut voir que l'animal était équipé d'un harnais rouge durant la scène du banc. Une photographie de l'arrière-scène le montre couché sur un coussin, où il semble attaché : une façon, sans doute, de s'assurer qu'il ne faussera pas compagnie à ses maîtres.

67 Je n'ai identifié ni le chat ni son maître. Je n'ai donc pas d'information quant à son degré de familiarité avec les membres de la troupe, avec les infrastructures théâtrales ou avec les conditions des représentations (lumière, bruit, durée, présence d'un public, etc.).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Un chat noir, dans *La Pyramide !* de Copi, mise en scène de l'auteur, Paris, Théâtre Le Palace, 1975. Photographie : © Agence Marée-Breyer. Disponible sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b106044720/f11.item.

La présence du chat et l'intérêt, voire la vigilance qu'elle éveille dans le public ne sont pas sans effet sur l'appréhension du spectacle. Le chat attire déjà une partie de l'attention si l'on choisit de penser qu'il participe à la performance sans en être dérangé le moins du monde ou qu'il en retire du plaisir. Si l'on juge que le chat subit de la maltraitance ou si l'on se demande ce qu'il en est vraiment, le « dérangement », voire le « scandale[68] » (Köhring, 2016, p. 248 ; ma trad.) dont sa présence est porteuse peuvent s'imposer avec insistance. Dans tous les cas, le chat est susceptible d'orienter l'attention de certains spectateurs et spectatrices sur l'espace et le temps de la performance scénique (la comédienne tenant un chat), plutôt que sur le représenté (la princesse qui tient un chat) ou que sur le processus de représentation (la comédienne jouant la princesse qui tient un chat, en tenant un vrai chat sur scène)[69]. On peut même cesser totalement de considérer la fiction représentée. Cet aspect doit être mis en lien avec l'esthétique performative, précisément, de ce type de spectacle, qui joue volontiers avec les mécanismes de la représentation théâtrale et le principe du faire semblant.

68 « *Störung* » ; « *Skandal* » ; « *Skandalon* ».

69 On note généralement que les animaux vivants sur scène « transforment la relation du théâtre à la représentation [*transform theatre's relationship with representation*] » (Orozco, 2013, p. 3).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Cela étant dit, la présence du chat ne se justifie pas uniquement en termes d'esthétique théâtrale. Sa participation et sa manipulation apparemment contraintes proposent en effet une manière d'allégorie concrète des relations de pouvoir qui, sous d'autres formes, sont au cœur de *La Pyramide !* tout en étant déjouées dans le dialogue (notamment par les renversements successifs d'alliance entre les personnages) : le chat leur donne du corps, si l'on veut. Cette hypothèse se fonde aussi sur le deuxième costume de la reine.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Myriam Mézières (la reine), Andrew More (le jésuite) et Copi (le rat), dans *La Pyramide !* de Copi, mise en scène de l'auteur, Paris, Théâtre Le Palace, 1975. Photographie : © Agence Marée-Breyer. Disponible sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b106044720/f8.item.

La coiffe surmontée d'un chat factice que Myriam Mézières porte au second acte, lorsqu'elle joue la reine, semble faire écho au vrai chat qu'elle portait dans ses bras à l'acte précédent, lorsqu'elle jouait la princesse. Les deux chats étant de couleur différente, on ne peut pas en déduire que le chat vivant du premier acte aurait été tué (dans la fiction), puis empaillé et fixé sur la coiffe du second acte. D'ailleurs, le chat vivant paraît toujours sur scène : outre que l'on croit l'apercevoir à la fin de la vidéo (3:15), on devine sur d'autres photographies qu'il se cache des projecteurs derrière un pied du banc (on voit une masse noire liée par une laisse au coussin).

Copi (le rat), un chat noir (derrière le banc), Myriam Mézières (la reine), Andrew More (le jésuite) et Hilcia d'Aubeterre (la princesse) dans *La Pyramide !* de Copi, mise en scène de l'auteur, Paris, Théâtre Le Palace, 1975. Photographie : © Agence Marée-Breyer. Disponible sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b106044720/f8.item.

Il n'est cependant pas interdit d'imaginer que le (vrai) chat court le danger (fictionnel) de finir comme son (faux) congénère – scénario imaginaire qui fait écho à l'histoire imaginée du rat que les habitants de la pyramide croient, au début de ce même second acte, avoir tué et mangé, et dont la queue a été transformée en un objet (une cravache).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Ce qui importe ici, c'est que ce lien entre les deux chats se développe sur le plan de la fiction représentée (le danger existe dans la fiction), mais qu'il se nourrit de la charge attentionnelle et émotionnelle générée dans le public sur le plan de la performance (par la vue du vrai chat)[70]. Pour le dire autrement, la présence du chat vivant informe l'interprétation de la fiction représentée et peut susciter des émotions qui accompagnent, voire engagent l'attention du public. Ce ne sont sans doute pas les mêmes émotions, ou pas avec la même intensité ou le même relief, que provoquent les menaces adressées au rat durant tout le premier acte, y compris au moment de son (faux) meurtre. De fait, les sanglots du fantôme du rat et sa silhouette au début du second acte – il « porte des chaînes et […] fait sans cesse le tour de la pyramide enveloppé d'un drap blanc » (p. 287) – signalent le caractère factice et burlesque de la scène. Il en va autrement de la situation du (vrai) chat.

On peut se demander dans quelle mesure la présence du chat peut agir sur notre interprétation de la satire que Copi semble proposer de lui-même, non plus seulement en tant qu'individu et que poète, mais aussi en tant que metteur en scène. Autrement dit, l'utilisation de cet animal sur scène ajoute-t-elle une dimension supplémentaire au développement narratif de la fiction représentée, qui fait rapidement passer le rat du statut de victime inoffensive à celui de possible complice, par opportunisme, du jésuite ou de la reine, puis à celui de chercheur interlope de pétrole (matière qui causera en l'occurrence la mort de la famille royale et de la vache sacrée), et enfin à celui de gardien de musée qui s'ennuie et dont l'imagination semble inoffensive en tant que telle, mais s'avère pour le moins turbulente et imprégnée de violence ?

Enjeux théâtraux des dramaturgies animales

Aucune des trois pièces dont il a été question n'est animaliste, au sens où aucune ne développe de propos explicite sur les relations de l'humain aux autres animaux qui irait dans le sens d'une prise en compte des intérêts de ces derniers. Chez Roland Schimmelpfennig, le déséquilibre occasionné au *Royaume des animaux* par la disparition du zèbre est avant tout dramaturgique : en faire une allégorie de la déstabilisation des écosystèmes naturels à la suite de l'extinction de certaines espèces serait sans doute excessif. Chez Copi, la désertification des sols et la disparition des poissons, puis le cataclysme causant la mort des Aztèques et la mort

70 Sur les émotions représentées ou provoquées par les performances animales, voir notamment Peta Tait (2020).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de la famille royale inca par ingestion de pétrole évoquent les conséquences existentielles des activités humaines sur l'environnement, mais s'avèrent finalement explicitement désignés comme des produits de l'imagination d'un individu qui y trouve le remède à son ennui. La pièce d'Edmond Rostand est plus ambiguë. Chantecler loue son « propriétaire [...] végétarien », « homme étonnant » qui offre affection et protection à ses « bêtes » (I, 6), tandis que les oiseaux dénoncent « l'homme injuste » qui leur lance des pierres (IV, 1). Le chien Patou, pour sa part, déplore que la « race méchante » des humains s'attaque à l'« arbre qui chante » du rossignol (IV, 7). Mais au-delà du décentrement imaginaire proposé, à quel point s'agit-il d'une vraie dénonciation de l'alimentation carnée et de la chasse ou du braconnage, ou d'un plaidoyer pour la collaboration avec certaines espèces animales dans les cultures agricoles ?

Il est difficile d'estimer la manière dont ces pièces intègrent et affectent ce qu'Una Chaudhuri appelle la « zooësis », c'est-à-dire « le *discours d'animalité* dans la vie humaine, dont les effets imprègnent notre existence sociale, psychologie et matérielle », et qui « comprend nos interactions réelles et imaginaires avec les animaux non humains[71] » (2003, p. 647 ; ma trad.). L'analyse des relations de ces pièces avec un tel « discours » implique en effet de prendre en compte une quantité très importante de données, à commencer par l'histoire des mises en scène de ces textes. Il est par exemple possible que le propos du texte de *Chantecler* entre en tension avec sa création théâtrale. Pensons en effet aux « 900 kilos » de plumes – selon une estimation confirmée par « Mme Leveau, plumassière » – qui ont été nécessaires à la réalisation des « 195 costumes rien que pour Paris, soit, avec les tournées, près de 580 » (Basset, 1910, n.p.). Il conviendrait d'enquêter sur leur provenance. L'industrie plumassière, florissante au tournant du XX^{e} siècle, a été la cible de nombreux discours de défense des animaux et même accusée de participer directement au déclin et à l'extinction de certaines espèces sauvages, avant de développer des élevages qui permettent un prélèvement des plumes au moment de la mue des individus (Monjaret, 2008). Au-delà de cet exemple, il importe de remarquer qu'aux XX^{e} et XXI^{e} siècles, la production matérielle des spectacles et des tournées met régulièrement en tension la zoopoétique et la « zoopoéthique » (Simon, 2017), avec une divergence entre ce que Julie Sermon (2021) a appelé le « nouage thématique » et le « nouage pragmatique » : ce qui est dit ne correspond pas toujours à ce qui est fait.

La tension qui s'opère au moment de la mise en scène peut aussi se développer sur un tout autre niveau : faire jouer des personnages d'animaux par des humains peut confirmer leur portée allégorique ou satirique, tout en proposant des analogies ou

71 « *Comprising both our actual and our imaginative interactions with non-human animals, zooësis is the discourse of animality in human life, and its effects permeate our social, psychological, and material existence*. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

des correspondances sensibles entre les corps humains et ceux d'autres animaux (*Chantecler*), ou tout en suscitant une attention renouvelée à l'animalité propre des comédiennes et comédiens (*Le Royaume des animaux*). Par ailleurs, la mise en scène d'un texte comme *La Pyramide !*, qui représente un personnage d'animal à la portée critique ou allégorique incertaine, peut réintroduire une dimension satirique plus claire. Son utilisation d'un animal vivant, imprévue par le texte, met en évidence le jeu de faire semblant dans lequel sont engagés les comédiennes et comédiens et s'avère susceptible de véhiculer une charge attentionnelle et émotionnelle qui informe la réception et peut-être l'interprétation de la fiction représentée.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Barbéris Isabelle, *Les Mondes de Copi. Machines folles et chimères*, Paris, Orizons, coll. « Universités/ Comparaisons », 2014.

Barut Benoît, « Sur les didascalies de Rostand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 118, n° 4, 2018, p. 893-904 ; disponible en ligne : https://www.jstor.org/stable/26546971.

Basset Serge, « Comment "Chantecler" a été monté », *L'Illustration*, 68e année, n° 3494, 12 février 1910, non paginé.

Benoit Morinière Claude, « Des plumes sur les planches. *Chantecler*, d'Edmond Rostand », dans Ignacio Ramos-Gay (dir.), *La Ménagerie théâtrale. Écrire, incarner, mettre en scène l'animal en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2023, p. 259-269.

Bionda Romain, « Les deux lectures "littéraires" du théâtre », dans Sandrine Berrégard (dir.), *Lire le théâtre. Pratiques et théories de la lecture du théâtre français des XVIe et XVIIe siècles*, Strasbourg, PUS, coll. « Configurations littéraires », 2024 (b), p. 17-36 ; en ligne : https://doi.org/10.4000/books.pus.37696.

Bionda Romain, « Lire le présent du théâtre : *Primera carta de San Pablo a los Corintios* d'Angélica Liddell », dans Joseph Danan (dir.), *Le Présent au cœur du théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Registres », 2024 (a), p. 49-64 ; disponible en ligne : https://iris.unil.ch/handle/iris/151151.

Bionda Romain, « Qu'est-ce qu'une lecture scénique ? Lire une scène, lire la scène, lire sur scène », dans Alain Trouvé (dir.), Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier (collab.), *La Lecture littéraire dans tous ses états*, Paris, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2019, p. 215-226 ; disponible en ligne : https://iris.unil.ch/handle/iris/172753.

Bionda Romain, « Qu'est-ce qu'un texte dramatique ? », *Atelier de théorie littéraire*, doss. « Penser par notions », dir. Marta Caraion, Marc Escola et Jérôme Meizoz, éd. Béranger Boulay, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Texte_dramatique.

Bulinge Philippe, « Présentation. Pour découvrir enfin *Chantecler* », dans Edmond Rostand, *Chantecler* (1910), éd. Philippe Bulinge (2006), Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2018, p. 7-40.

Butler Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

Chancerel Léon, *Les Animaux au théâtre : premier cahier*, Paris, Presses de l'Île de France, 1949.

Chaudhuri Una, « Animal Geographies: Zooësis and the Space of Modern Drama », *Modern Drama*, vol. 46, n° 4, 2003, p. 646-662 ; en ligne : https://doi.org/10.1353/mdr.2003.0022.

Copi, *La Pyramide !* (1975), *Théâtre*, Paris, Christian Bourgois, 2018, p. 235-302. La pièce est créée en 1975.

D'Altilia Cecilia, « Risa y estremecimiento en *¡La pirámide!* de Copi », *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 32, n° 46, 2023, p. 54-62 ; disponible en ligne : https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/7684.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Davin de Champclos Gabriel, « La soirée », *Comœdia*, 4e année, no 862, « *Chantecler*. Pièce en quatre actes en vers par Edmond Rostand », 8 février 1910, p. 5-6 ; disponible en ligne : https://www.retronews.fr/journal/comoedia/8-fevrier-1910/775/2477519/5.

Degott Bertrand, « Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur », *Études françaises*, vol. 51, no 3, « La corde bouffonne. De Banville à Apollinaire », dir. Arnaud Bernadet et Bertrand Degott, 2015, p. 77-97 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.7202/1034132ar.

Duquesnel Félix, « À la Porte-Saint-Martin. Première représentation de "Chantecler" : pièce en 4 actes, en vers, de M. Edmond Rostand », *Le Gaulois*, 45e année, 3e série, no 11805, 8 février 1910, p. 1-2 ; disponible en ligne : https://www.retronews.fr/journal/le-gaulois/8-fevrier-1910/37/207481/1.

Godard Colette, « "La Pyramide" de Copi », *Le Monde*, 2 décembre 1975 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/12/02/la-pyramide-de-copi_2587110_1819218.html.

Gouhier Henri, *L'Essence du théâtre* (1943), 2nde éd. (1968), Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2002.

Hoch Jenny, « Uraufführung von "Das Reich der Tiere". Bestialisch komisch », *Spiegel Kultur*, en ligne, 2 septembre 2007 : https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/uraufuehrung-von-das-reich-der-tiere-bestialisch-komisch-a-503402.html.

Köhring Esther, « Tiere und Theater, Performance, Tanz », dans Roland Borgards (dir.), *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2016, p. 245-261.

Larrue Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités*, no 12, « Mettre en scène », dir. George Brown, Gerd Hauck et J.-M. Larrue, 2008, p. 13-29 ; disponible en ligne : https://id.erudit.org/iderudit/039229ar.

Martinez Ariane, « Les "animains". Enjeux du zoomorphisme dans le cirque moderne et contemporain », dans Ignacio Ramos-Gay (dir.), *La Ménagerie théâtrale. Écrire, incarner, mettre en scène l'animal en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2023, p. 207-226.

Milcent-Lawson Sophie, « Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, no 2020-2, « Discours animal. Langages, interactions, représentations », dir. Laura Goudet, Marie-Anne Paveau et Catherine Ruchon, 2020. DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.8352.

Monjaret Anne, « Plume et mode à la Belle Époque. Les plumassiers parisiens face à la question animale », *Techniques & culture*, no 50, « Les Natures de l'homme », dir. Suzanne de Cheveigné et Frédéric Joulian, 2008, p. 228-255 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/tc.3952.

Orozco Lourdes, *Theatre & Animals*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, coll. « Theatre & », 2013.

Régnier Henri de, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 122e année, no 44, 14 février 1910, p. 1-2 ; disponible en ligne : https://www.retronews.fr/reader/bd955d39-20ec-4147-9e12-4f538036de43/2.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Richardot Marcel, « Chantecler dans la vie et dans l'œuvre d'Edmond Rostand », *Revue des deux mondes*, septième période, vol. 42, n° 3, 1927, p. 624-639 ; disponible en ligne : https://www.jstor.org/stable/44846093.

Rostand Edmond, *Chantecler* (1910), éd. Philippe Bulinge (2006), Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2018. La pièce est créée en 1910.

Rostand Jean, « D'un humanisme scientifique » [discours, 7 février 1956], dans Jean Rostand, *Le Droit d'être naturaliste*, Paris, Stock, 1963, p. 25-53.

Schimmelpfennig Roland, *Le Royaume des animaux* (2007), trad. Hélène Mauler et René Zahnd, dans Roland Schimmelpfennig, *Le Royaume des animaux. Solstice d'hiver*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2020, p. 5-67.

Schimmelpfennig Roland, *Das Reich der Tiere* (2007), dans Roland Schimmelpfennig, *Trilogie der Tiere. Stücke*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, coll. « Theater », 2007, p. 87-156.

Schimmelpfennig Roland, Carstensen Uwe B. et Emmerling Friedericke, « Theater ist immer Eskalation. Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig », dans Roland Schimmelpfennig, *Trilogie der Tiere. Stücke*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, coll. « Theater », 2007, p. 229-243.

Schneider Louis, « La mise en scène et les décors », *Comœdia*, 4e année, n° 862, « *Chantecler*. Pièce en quatre actes en vers par Edmond Rostand », 8 février 1910, p. 4 ; disponible en ligne : https://www.retronews.fr/journal/comoedia/8-fevrier-1910/775/2477519/4.

Sermon Julie, *Morts ou Vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Montreuil, B42, coll. « Culture », 2021.

Simon Anne, « Le champ, l'arche et la scène : zoopoétique et zoomorphisme », *Thaêtre*, chantier #4, « Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène », dir. Frédérique Aït-Touati et Bérénice Hamidi-Kim, en ligne, 2019 : https://www.thaetre.com/2019/04/05/le-champ-larche-et-la-scene/.

Simon Anne, « Du peuplement animal au naufrage de l'Arche. La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique », *L'Esprit créateur*, vol. 57, n° 1, « French Ecocriticism / L'écocritique française », dir. Daniel A. Finch-Race et Julien Weber, 2017, p. 83-98 ; disponible en ligne : https://www.jstor.org/stable/26378167.

Slevogt Esther, « Das Reich der Tiere – Deutsches Theater Berlin – Jürgen Gosch zeigt den Mittelteil von Roland Schimmelpfennigs Trilogie. Die Nackten und Beschmierten », *Nachtkritik.de*, en ligne, 1er septembre 2007 : https://www.nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/berlin-brandenburg/berlin/deutsches-theater-berlin/das-reich-der-tiere-juergen-gosch-brachte-den-mittelteil-von-schimmelpfennigs-trilogie-heraus.

Souquet Lionel, « Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi », *CECIL. Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 6, « Littératures contre-culturelles hispano-américaines (XXe-XXIe siècles) », dir. Alba Lara-Alengrin et Véronique Pitois Pallares, en ligne, 2020 : https://doi.org/10.4000/cecil.2397.

Szondi Peter, *Théorie du drame moderne* (1956), trad. Sybille Muller, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Szondi Peter, *Theorie des modernen Dramas* (1956), 2nde éd. (1963), Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « edition suhrkamp », 1970.

Tait Peta, « Animals in Drama and Theatrical Performance: Anthropocentric Emotionalism », *Animal Studies Journal*, vol. 9, no 2, 2020, p. 213-239 ; en ligne : https://doi.org/10.14453/asj/v9.i2.9.

Tigges Stefan, « Das Reich der Tiere (Deutsches Theater Berlin 2007) », dans Stefan Tigges, *Jürgen Gosch / Johannes Schütz Theater*, Bielefeld, Transcript, 2021, p. 287-313.

Tigges Stefan, « Freiheit durch Verwandlung(en). Eine künstlerische Vision im Rückblick. Roland Schimmelpfennigs *Das Reich der Tiere* in der Inszenierung von Jürgen Gosch », *Forum Modernes Theater*, vol. 26, no 1-2, 2011, p. 99-120 ; en ligne : https://doi.org/10.1353/fmt.2011.0004.

Vásquez Sáenz Henry F., *El teatro de Copi: Procesos y Estrategias* trans*. Una aproximación queer* [thèse de doctorat], Université de Strasbourg et Universitat de València, 2020 ; disponible en ligne : https://theses.hal.science/tel-02938874v1.

PLAN

• Chantecler : entre symbole et réalisme
• Le Royaume des animaux : (re)devenir animal
• La Pyramide : autodérision et transgression
• Enjeux théâtraux des dramaturgies animales

AUTEUR

Romain Bionda
Voir ses autres contributions
Université de Lausanne, romain.bionda@unil.ch

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.