

« La compagnie des animaux »

Benoît Melançon

Number 56, September 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27125ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Cahiers de théâtre Jeu

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Melançon, B. (1990). Review of [« La compagnie des animaux »]. *Jeu*, (56), 135–137.

«la compagnie des animaux»

Texte de René Gingras. Mise en scène et scénographie : Yves Desgagnés; assistance à la mise en scène, régie et conception sonore : Claude Lemelin; costumes : Odette Gadoury; éclairages : Kiki Nesbitt; maquillages : Jacques-Lee Pelletier; perruque : Constant Natali. Avec Roger Blay (Jean), René Gingras (Maxime), Margaret McBrearty (Élise), Patricia Nolin (Félix), Michelle Rossignol (Colette), Yves Desgagnés (Loïc), Marie Charlebois, Lise Chayer, Robert Fortier, Wilma Ghezzi, Jean-Jacques Lamothe, Léon (le chien). Production du Théâtre d'Aujourd'hui, présentée du 27 février au 24 mars 1990.

artifices

Dès leur entrée au Théâtre d'Aujourd'hui, les spectateurs s'interrogent. Les affiches qui décorent les murs annoncent-elles la parution d'un livre réel? Ce roman, *l'Épidémie*, dont l'auteur serait une certaine Félix Malo et l'éditeur, les Éditions Médium, existe-t-il ou a-t-il été créé de toutes pièces pour les besoins du théâtre? Soudain apparaissent un photographe et trois femmes dont nous apprendrons plus tard qu'elles

La Compagnie des animaux : «un spectacle dont la théâtralité elle-même est l'objet». Photo : Pierre Longtin.

sont l'auteure de *l'Épidémie*, son agente littéraire et une de ses admiratrices. La pièce débute donc dans le hall exigu du Théâtre d'Aujourd'hui : les frontières entre le spectacle et ce qui le précède sont floues, comme le seront tout au long de la soirée celles entre le monde où se déplacent les personnages et leur univers intérieur. Le théâtre de René Gingras, même si celui-ci refuse explicitement le spectaculaire et le tape-à-l'œil, n'en joue pas moins de divers artifices, dont celui de la confusion de la réalité et de la fiction. Le spectateur est convié à un spectacle dont la théâtralité elle-même est l'objet. Au-delà de la réussite ou de l'échec de la pièce de Gingras, c'est cette volonté de penser le théâtre, tant par l'interrogation sur la création et l'identité que par celle sur la forme, qui distingue son auteur.

L'argument de la pièce évoque, comme c'est souvent le cas chez Gingras, l'univers du suspense, voire l'intrigue policière. Après un silence de huit ans, Félix Malo publie un roman, *l'Épidémie*, dont la rumeur veut qu'il soit le portrait d'un célèbre *stand-up comic* disparu



depuis un an, Loïc. Or, ce roman porte sur le SIDA (sur les affiches du livre que l'on pouvait voir dans le hall, il était écrit : «L'amour qui donne la mort, on l'appelle la haine. Mais pour l'amour qui tue à son zénith, dans son acte même, y a-t-il encore un nom possible? Un mot? Y a-t-il un son?»). Le soir du lancement du livre, on apprend que Loïc, quittant sa retraite, a décidé de poursuivre Félix en justice pour diffamation. L'éditeur du livre, son avocate — elle se révélera être la véritable meneuse de jeu —, l'ex-amant de l'auteure (Maxime) et l'agente littéraire tenteront tout au long du cocktail de connaître la vérité sur les accusations de Loïc et essaieront, avec ou contre Félix, de déterminer la stratégie à adopter : se défendre? contre-poursuivre? Les choses sont toutefois compliquées du fait que l'éditeur (Jean) est l'ex-mari de Félix, que l'avocate (Colette) est la maîtresse de Jean et que l'agente (Élise) est la fille de Jean et de Félix. Ces relations familiales, qui ne sont révélées que progressivement, font que le texte flirte souvent avec le mélodrame. Ainsi, à la fin de la pièce, Jean semble avoir repris sa place auprès de Félix, pendant que Colette séduit Maxime et qu'Élise fait connaissance avec Loïc, finalement apparu. *Ce happy ending*, qui laisse cependant ouvertes un certain nombre de questions présentes tout au long de la pièce (une mystérieuse morsure est plusieurs fois évoquée, par exemple), vient mettre fin à la constante victimisation qui la traverse, mais ce n'est pas ce qui fait l'intérêt de *la Compagnie des animaux*.

L'esthétique de René Gingras, aussi bien dans cette pièce que dans *Syncope* (1983) ou *le Facteur réalité* (1985), est faite à la fois d'une réflexion sur l'acte de création et d'une volonté de mêler les formes, qu'elles soient théâtrales ou venues d'autres domaines artistiques (vidéo, cinéma). Dans *la Compagnie des animaux*, l'univers médiatique (le cinéma, la télévision, le journalisme, l'édition) est opposé à la création littéraire. Félix est écrivain; elle ne publie plus depuis longtemps mais, durant son silence de huit ans, elle a continué à écrire un roman par année. C'est autant son silence que l'éventuelle diffamation de Loïc qui suscite la curiosité de son entourage : pourquoi avoir cessé de publier? pourquoi recommencer aujourd'hui? Alors que le compo-

siteur de *Syncope* n'arrivait pas à créer par peur de l'échec, Félix apparaît ultimement motivée par son premier lecteur (premier chronologiquement mais aussi par sa valeur), Loïc. Or, ce personnage n'est pas seulement le lecteur de prédilection, il est également le sujet du roman écrit par Félix et son destinataire (Félix a écrit le texte pour le faire revenir). Cette multiplicité des valences du personnage de Loïc pose, en dernière instance, le problème des rapports entre le vrai et le faux, entre la fiction et la réalité.

Elle pose également de façon oblique celui des rapports entre l'altérité et l'identité — et particulièrement l'identité sexuelle, toujours flottante chez Gingras, comme en témoigne l'onomatistique (par cet étrange prénom hybride qu'est celui de Félix). Une des caractéristiques du théâtre de Gingras est en effet l'indécision identitaire des personnages. Chacun des trois hommes de *Syncope* cherchait à se définir en se regardant dans le miroir tendu par l'autre; c'est par l'identification à Hubert Aquin qu'Alain, dans *le Facteur réalité*, tentait de se forger une personnalité; dans *la Compagnie des animaux*, Félix ne peut publier que si Loïc lui reconnaît ce droit. Cette nécessité de la relation duelle est soulignée dans la pièce par la présence de quatre personnages toujours muets et d'un autre, celui de la journaliste, qui ne parle que dans la courte scène d'introduction dans le hall du théâtre. Ces cinq personnages chuchotent, colportent la rumeur, du moins peut-on le croire, mais ils ne sauraient avoir d'épaisseur car, contrairement aux autres, ils sont exclus du dialogue, de la dualité. Simples figurants, ils miment la parade sociale, et au premier chef celle de la mondanité du lancement littéraire. Par ailleurs, on peut également interpréter la métaphore du titre en fonction de la question de l'identité, et ce d'autant plus que l'interprétation de ce titre est laissée ouverte par le nombre peu élevé d'allusions au monde animal dans la pièce. Ce titre joue au moins de deux sens du mot compagnie: l'assemblée des animaux (ils forment compagnie) souligne le grégarisme, la nécessité de la vie avec les autres; le fait de vivre avec les animaux (en leur compagnie) renvoie, quant à lui, au partage de la vie quotidienne avec un ou des autre(s). C'est par le rapport au groupe, donc

par la confrontation avec l'altérité, et par le partage de la proximité que se concrétise l'identité des personnages.

Lucie Robert, lors d'un colloque tenu à l'Université de Montréal en septembre 1989, proposait de comprendre l'américanité du théâtre québécois — même si celle-ci reste à définir pour l'essentiel — à partir de son recours à une esthétique inspirée de celle du cinéma. Ce recours est particulièrement évident dans *la Compagnie des animaux*, non pas comme dans *le Facteur réalité* par la présence sur scène d'une



Félix Malo (Patricia Nolin) et son agente (Margaret McBrearty).
Photo : Pierre Longtin.

autre pratique (la vidéo), mais bien plutôt par une théâtralisation de l'esthétique cinématographique. S'il arrive que le cinéma soit thématiquement dans *la Compagnie des animaux* — Loïc, décrivant sa réaction au départ de son amant, Étienne, fait allusion à Hitchcock et au vertige qui caractérise certains de ses films —, c'est ailleurs que la recherche se déploie d'une façon plus novatrice. Afin de rendre le cadrage cinématographique, le metteur en scène a choisi, lorsqu'il était nécessaire d'isoler des personnages, de le faire par l'usage de la bande-son et par des jeux d'éclairage : l'opposition du silence et du bruit (musique, voix, etc.), et celle de la lumière et de

l'ombre séparent certains groupes de personnages des autres, à la façon du zoom au cinéma. De même, l'utilisation de la voix off repose ici sur le jeu des comédiens : au lieu de faire entendre, par exemple, leur monologue intérieur par un enregistrement de leur voix, on a choisi de souligner l'existence de ces voix par la gestuelle. Lorsque les comédiens se parlent à eux-mêmes, ils se couvrent un œil avec la paume de la main, tout en se plaçant deux doigts sur le sourcil de l'autre œil et deux autres sous celui-ci. Cette façon de procéder n'est toutefois pas univoque, car, dans certains cas, les personnages semblent communiquer entre eux même lorsqu'ils se couvrent le visage. Non seulement la voix off du cinéma trouve-t-elle son équivalent théâtral, mais, parce que le procédé n'est en rien systématique, il évite de n'être qu'un tic de mise en scène.

Dans un décor minimal (des chaises en métal, la table sur laquelle se trouvent bouteilles de vin, amuse-gueule et l'objet du lancement, une autre table à l'extrême limite de la scène, avec les provisions) et portant des costumes strictement réalistes, les comédiens de *la Compagnie des animaux* étaient appelés à défendre un texte qui frôlait parfois le mélodrame tout en étant, à d'autres moments, fort «conscient de ses effets». Cette tension, si elle n'est pas sans poser des problèmes d'interprétation, n'en est pas moins le signe d'un théâtre qui cherche consciemment son lieu. Toutes les œuvres de la dramaturgie québécoise récente ne peuvent en dire autant.

benoît melançon