

## Quand l'acteur et l'animal se rencontrent : partage du plateau ou expérience de l'excès ?

Rosaline Deslauriers

Numéro 130 (1), 2009

Animaux en scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1300ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deslauriers, R. (2009). Quand l'acteur et l'animal se rencontrent : partage du plateau ou expérience de l'excès ? *Jeu*, (130), 48-54.

ROSALINE  
DESLAURIERS

## QUAND L'ACTEUR ET L'ANIMAL SE RENCONTRENT : PARTAGE DU PLATEAU OU EXPÉRIENCE DE L'EXCÈS ?

*Il faudrait penser à la jubilation et nous rapprocher de cette expérience en prenant exemple sur le chien. La joie dont le chien fait l'expérience est bien plus intense que celle d'une personne. Le chien manifeste sa joie indépendamment de celui qui en est la cause. C'est une émotion pure et libre de préjugés. Le chien porte en lui la joie. L'allégresse du chien tient sa grandeur de son amoralité. Elle est intéressée, elle s'intéresse à elle-même : une allégresse fondée sur sa manifestation.*

**Rodrigo García**  
*Et balancez mes cendres sur Mickey*

La mémoire du spectateur s'emplit, au fil des années, d'images fortes issues de représentations dont les traces indélébiles reviennent parfois le hanter quand un élément de la vie quotidienne éveille un fantôme scénique. Parmi celles-ci, les animaux – ces « autres » vivants qui, de plus en plus souvent, partagent le plateau aux côtés des acteurs – occupent une place particulière dans ces souvenirs qui, au détour d'une rue, sur une ferme ou dans la maison d'un ami où s'ébat un petit mammifère, peuvent jaillir du passé et vous transpercer au présent. Pour ma part, je ne pourrai plus jamais voir s'ébrouer un hamster sans songer au spectacle *Et balancez mes cendres sur*



Aloual (Égisthe) avec le coq Pouscassou dans *Électre* de Sophocle, mise en scène par Farid Paya (Théâtre du Lierre, 1987). © Farid Paya.

*Mickey* de Rodrigo García, souvent décrié pour inviter au théâtre une « réalité » et une démesure inhabituelles : « Ce metteur en scène très tendance a oublié que le théâtre était un jeu qui, en principe, mobilise le talent des metteurs en scène et des acteurs pour *jouer* et *représenter* la réalité, non pour la reproduire. Que dirait-on d'un metteur en scène qui exigerait de sa Phèdre qu'elle meure sur scène avec son vrai sang ? » écrit Philippe Cohen (*Marianne*, 23 octobre 2007). De l'humanité de la bête à la bestialité de l'homme, mon article portera sur cette « vie », souvent incontrôlable, que l'on invite sur le plateau. J'évoquerai d'abord la genèse et les coulisses du spectacle *Électre* créé en 1987 par le Théâtre du Lierre, en fondant mon commentaire sur les écrits du metteur en scène et sur les confidences d'acteurs ayant œuvré auprès d'un coq dont les péripéties convoquent la question de l'accident au théâtre. Je me pencherai ensuite sur l'expérience du désordre dans *Et balancez mes cendres sur Mickey*, une œuvre présentée au Théâtre du Rond-Point à Paris en novembre 2007, où l'entrelacement du vrai et du faux provoquait au sein du public une émotion brute et brutale.

#### **POUSCASSOU : UN COQ ACTEUR DIGNE DE CONFIANCE ?**

Les aventures de Pouscassou commencent dans une ferme spécialisée, sorte de pension pour animaux de spectacles où l'on peut louer ou acheter des bêtes triées au gré d'une sélection génétique qui confirme leur facilité à être dressées – et donc à monter sur les planches – car elles sont





André Masson, *Il meurt – Œil de coq se fermant*, 1935. Encre et aquarelle sur papier.  
Photo tirée du catalogue de l'exposition *Animal*, présentée par le Musée Bourdelle à Paris, Adagp, 1999, p. 29.

1. Sauf indication contraire, toutes les citations concernant Pouscassou sont tirées d'un entretien effectué en avril 2008 avec l'acteur Aloual (Alain Dumazel) qui nous a fort aimablement raconté l'histoire et le passage de ce coq acteur au Théâtre du Lierre. Qu'il en soit ici remercié.

issues de générations d'acteurs. Feu Pouscassou, un petit coq noir de Birmanie, était un oiseau sympathique et savant, acquis par la compagnie du Lierre pour la création de la tragédie *Électre* de Sophocle. Au sortir de ses tribulations scéniques, il devait être rendu à son propriétaire afin « qu'il ait une vie heureuse<sup>1</sup> », voire qu'il puisse se reproduire et jouir d'une existence normale à la campagne après avoir connu des mois de répétitions à Paris et des tournées qui l'amènèrent à sillonner tant la France que l'Espagne. Pendant son apprentissage auprès des acteurs, il découvrit comment être porté – tel un bijou – sur le doigt des comédiens Marie-Claire Davy et Aloual qui formaient le couple Clytemnestre et Égisthe, un duo dont il était l'emblème. Tour à tour, il dansait avec eux, cueillait un peu de nourriture sur la langue d'Aloual ou se faisait endormir, d'une simple

chiquenaude, avant de somnoler sur scène dans une petite niche jusqu'à la fin du spectacle. Si le compositeur Marc Lauras a craint que ce volatile compromette sa dramaturgie musicale en caquetant à qui mieux mieux, troublant ainsi une trame sonore constituée d'acousmatiques et de chants aux consonances ethniques écrits mais assurés en direct par les comédiens, Pouscassou se révéla un acteur digne de confiance et même « un véritable partenaire de scène ». Une seule fois il émit un sonore cocorico au moment d'un passage du noir à l'éclairage mais, suivant les dires d'Aloual, ce chant tombait fort à propos. Décidément, Pouscassou possédait un sens inné du théâtre...

Vivant sa propre vie sur les planches et inconscient des enjeux artistiques que comprend la création d'un spectacle, l'animal qui monte sur les tréteaux colporte avec lui des risques attribuables aux phénomènes du hasard et du désordre. Comme lorsqu'on utilise du feu ou qu'on joue en plein air, le partage du plateau avec un être certes doté d'intelligence mais ne faisant pas partie du genre humain peut transformer l'art de l'acteur en combat ou provoquer des incidents qu'il doit assumer, souvent sous les yeux du public. Comme le stipule Farid Paya, metteur en scène du Lierre :

La présence d'un animal sur scène est dangereuse : il risque de ne pas faire ce qui lui est demandé. Son réalisme peut casser le code spectaculaire. Or, notre coq faisait chaque soir le même parcours. Il était libre sur scène, mangeait dans la bouche d'Égisthe et, posé sur une branche, chantait en duo avec la domestique folle. Jamais il ne fit d'excrément sur scène, ni ne chercha à s'enfuir ! Un bon acteur<sup>2</sup> !

Accaparrant l'œil du spectateur, cet être vivant, susceptible de donner libre cours à son instinct ou à ses caprices même s'il est dressé, confronte les comédiens et le public à un élément du « réel » qui, dans le cadre de cette illusion scénique que constitue une représentation théâtrale, s'avère tantôt déconcertant, tantôt dérangeant. Lorsqu'un animal apparaît sur le plateau, il occupe littéralement celui-ci au point où il devient parfois difficile de détacher notre regard de cet acteur inhabituel. Comme s'il nous faisait craindre – ou espérer secrètement – que les comédiens, pourtant soumis aux aléas de la vie dès qu'ils sont sous les projecteurs, baignent dans une situation incontrôlable, submergés par quelque chose qui n'a pas pu être préalablement « répété ». L'interaction entre l'acteur et l'animal altère donc le cours normal d'une représentation, décuplant le degré d'incertitude que comporte toujours l'art du « spectacle vivant ».

Si Pouscassou fut, pendant les représentations, d'une sagesse exemplaire, en tournée il fit toutefois une fugue qui obligea la compagnie du Lierre à travailler, au pied levé, avec un volatile indomptable. Cette grosse poule qui, comme le décrète en riant Aloual, « n'était bonne qu'à manger », dut être attachée aux mains des acteurs qui tentaient en vain de valser avec elle. Sans doute victime de son aversion pour un rôle qui ne lui convenait guère, elle choisissait ces instants pour soulager allègrement ses intestins. Dès lors, les « accidents » – voire les désordres au sein de cette rigoureuse organisation que constitue un spectacle dirigé par Paya – se multiplièrent, tant sur le plateau qu'en dehors de celui-ci, se répercutant sur le quotidien des acteurs qui, en plus de jouer avec une bestiole visiblement dénuée de talent, virent leur tournée prendre un cours étrange. Un soir, trois quarts d'heure avant d'entrer en scène, ils délaissèrent la confection de leurs maquillages pour parcourir un village en criant « Pouscassou ! », car leur précieux coq – qui répondait bien sûr à son nom – y avait été aperçu. Un matin, ils retardèrent le départ de leur train pour récupérer leur partenaire animé d'un esprit aventurier et d'une volonté de vivre, en dehors des tréteaux, sa vie à sa guise. Cette reconquête de la liberté lui fut d'ailleurs fatale, car il attrapa pendant ses escapades une infection virale qui le conduisit à être réduit en cendres et enterré dans le jardin d'une des actrices de la compagnie. Durant son lent déclin, Pouscassou « assumait » cependant son rôle même lorsqu'il était très mal en point, professionnel jusqu'au bout des griffes comme on l'exige des acteurs qui montent parfois sur scène dans des états lamentables.

2. Farid Paya, *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*, Saussan, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2000, p. 187.



## DE L'ACCIDENT AU THÉÂTRE À LA TORTURE SUR LES TRÉTEAUX

Puissance naturelle livrée à elle-même et dont les éventuels débordements font peur, la présence animalière au théâtre convoque l'idée d'outrance. Souvent, le désordre qui s'invite sur le plateau en même temps que la bête implique d'ailleurs une « expérience du bouleversement<sup>3</sup> » placée sous l'égide de ce qu'Eugenio Barba nomme le Désordre. Pendant *Électre*, Pouscassou apparaissait par exemple dans une séquence organisée comme une réminiscence des rites dionysiaques qui mettaient en œuvre une violence indirecte et provoquaient, à tout coup, la frayeur des spectateurs :

*Électre* commençait par une fête rituelle chantée et dansée. [...] Un couteau sortait. Tous les chants et danses s'orientaient vers le coq, figure sacrificielle. Puis au dernier instant le couteau était dévié et perçait une outre de vin ayant la figure d'un bouc. Et l'on buvait ce vin-là. La symbolique du sacrifice était présente dans l'action. Son fonctionnement dans l'imaginaire du spectateur était lié à cette fête où un peuple agissait avec le chant, la danse et le rire. Le spectateur lisait et vivait le reste du spectacle, gardant mémoire de cet acte primordial<sup>4</sup>.

Cette démesure symbolique, tout comme la dépense énergétique qu'instaure le partage du plateau entre l'homme et la bête, peut toutefois présenter des dehors beaucoup plus extrêmes. Si, pour certains artistes, les avatars de la vie scénique relèvent de l'accident, pour d'autres, il s'agit de l'ultime moteur qui oriente leur recherche. Comme l'écrit Rodrigo García, dans une salle de spectacle, « la poésie et le feu sont sous contrôle [...]. On conçoit des œuvres radicales dans des conteneurs qui les protègent et les amoindrissent. Dans des musées ou des théâtres. Dans des galeries d'art et dans des salles de concert qui transforment une idée subversive en un passe-temps du samedi soir<sup>5</sup>. » *Et balancez mes cendres sur Mickey* débutait ainsi par un tableau où l'on voyait trois comédiens, calmement assis sur un siège auquel était attachée une corde que l'on enflammait en coulisses. Cette scène comportait un certain danger pour les acteurs, dans l'éventualité d'une rupture des cordages qui aurait détourné la trajectoire du feu – ce qui s'est produit le soir où j'assistais à la représentation –, mais il était visiblement prévu que les flammes s'éteindraient sagement, avant d'atteindre la chaise ou la chair. Or, en invitant des animaux sur les tréteaux, García est allé beaucoup plus loin dans ce que l'on pourrait considérer comme une agression du vivant. Filmés en direct, des hamsters étaient, un à un, plongés dans un aquarium par un artiste à la poigne ferme, pendant un laps de temps trop long où le rongeur se débattait, sous l'œil hagard du public qui voyait leur supplice à la loupe sur un écran géant. Luttant pour leur survie à grands coups de pattes, leurs contorsions emplissaient l'arrière-scène de bulles et mes yeux de larmes. Sans relâche, ils étaient alternativement immergés dans l'eau puis recueillis avec une pissette et lancés dans une cage pendant que le comédien déclarait, en espagnol, ce discours dont la traduction se superposait, mot à mot, sur les images projetées des « nyades » :

Rares sont les occasions où l'on a vraiment besoin d'aide.  
Je crois qu'une personne a vraiment besoin d'aide une seule fois dans sa vie.  
Pensons à ce moment où nous avons réellement besoin de l'aide d'autrui.  
Tu te souviens ?  
Oui.  
Il n'y avait personne pour t'aider. (p. 37)

Fondé sur une étroite alliance entre la violence des perceptions sensorielles et l'émotion qui en résulte, semblable *praxis* théâtrale fait écho à certains propos que García tient sur l'expérience jubilatoire qui est le propre des animaux. Comme si le metteur en scène souhaitait faire vivre au public des émotions aussi intenses et pures par leur amoralité que celles qu'il prête, dans son discours, aux chiens. Au fil du spectacle, les acteurs décrètent d'ailleurs que, « sans sursauts, une vie n'est pas

3. Barba écrit : « Depuis ces dernières années, j'utilise de plus en plus souvent le mot « Désordre » quand je parle de l'artisanat théâtral, tout en sachant qu'il est ambigu. Pour moi, c'est un mot qui a deux sens opposés : l'absence de logique qui caractérise les œuvres insignifiantes ; ou bien cette cohérence qui provoque l'expérience du bouleversement chez le spectateur. Il me faudrait deux mots différents. J'ai recours à une astuce orthographique – la différence entre la minuscule et la majuscule – pour distinguer le désordre comme gâchis d'énergie du Désordre qui est l'irruption d'une énergie qui va jusqu'à nous confronter à l'inconnu. [...] Le Désordre (avec majuscule) peut être une arme ou un remède contre le désordre qui nous assiège, à l'intérieur et hors de nous. » Eugenio Barba, « Les enfants du silence », dans *Andersens Drøm*, trad. Éliane Deschamps-Pria, Holstebro, Publication Nordisk Teaterlaboratorium, 2005, p. 50-51.

4. Farid Paya, *op. cit.*, p. 187.

5. Rodrigo García, *Et balancez mes cendres sur Mickey* suivi de *Approche de l'idée de méfiance*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 23.  
Nous indiquerons désormais les citations issues de cet ouvrage dans le corps du texte en faisant suivre celles-ci de la page entre parenthèses.

dignement vécue » (p. 32). Plus loin, ils proclament : « Dans l'art, la sensibilité est de ton côté quand tu es spectateur. Si tu as l'intention de créer, tu dois mettre en marche toute ton insensibilité » (p. 23). Ces propos qui « bercent » les oreilles du public corroborent ceux que l'on trouve dans le programme où García invite le public « à se disputer » avec lui. En fait, il conçoit les spectateurs tels des ennemis potentiels et se considère lui-même, lorsqu'il siège à la régie, comme son propre antagoniste :

[...] la pièce remet en question une réalité qui est aussi la mienne, en tant que citoyen européen : une façon de vivre amère, protégée jusqu'à l'extrême, à laquelle vient s'ajouter un désarroi éthique absolu. C'est un acte aveugle... chaque représentation, chaque soir, est un acte aveugle et bête, car il prétend être sauvage mais ne l'est pas... il est finalement un acte cordial, au sein d'un grand festival ou d'un grand théâtre<sup>6</sup>.

Lors du passage de ce spectacle sur la scène parisienne, cet aspect belliqueux provoque des réactions virulentes, la quête des aléas du théâtre menée par García étant désormais perçue comme une avanie. Pour mener à bien son projet, il annonce en effet sur le site de l'ANPE (Agence Nationale Pour l'Emploi) qu'il cherche quinze figurantes acceptant de se faire raser la tête en direct pour la somme de 200 euros. Après ce que la comédienne Fanny Carrel considère comme une « séance de torture » (*Marianne*, 23 octobre 2007), l'actrice Núria Lloansi, nue et le corps enduit de miel, se roule dans l'amas de poils accumulé au fil des représentations, se métamorphosant en créature velue et animée d'instincts primaires. Selon Carrel, cette offre d'emploi remet en question le statut de l'acteur, ramenant celui-ci au niveau de la bête et transformant des jeunes filles sans travail en « troupeau » qui passe « sous la tondeuse », alléché par l'argent ou par le renom du metteur en scène :

Se faire tondre n'est pas une opération physiquement douloureuse. L'acte qu'ici on prémédite nous paraît pourtant d'une absolue brutalité, pour la simple raison que la « figurante chauve », qui malheureusement ne chantera même pas, n'est maîtresse d'aucune des actions qui se commettront sur elle. Elle n'est à la rigueur qu'un objet, qu'un élément du décor, qu'une bête : on attend de M<sup>me</sup> Brigitte Bardot qu'elle s'émeuve aussi pour ces artistes qu'on instrumentalise aujourd'hui et réduit à la condition de « sous-animaux » qu'aucune loi, aucun lobby ne protègent. Mais vous me direz qu'on les paye, ces filles, qu'elles vont toucher 200 euros [...], tandis qu'on ne paye pas les moutons pour les tondre. Non, certes. Mais avec les unes comme les autres on se fait (pardon Monsieur Rodrigo García) des couilles en cachemire! (*Marianne*, 23 octobre 2007).

Au sein d'une esthétique de l'excès comme celle de García, la problématique de l'animalité convoque donc des effets de réel – et même un réalisme cruel – qui soulèvent un questionnement éthique :

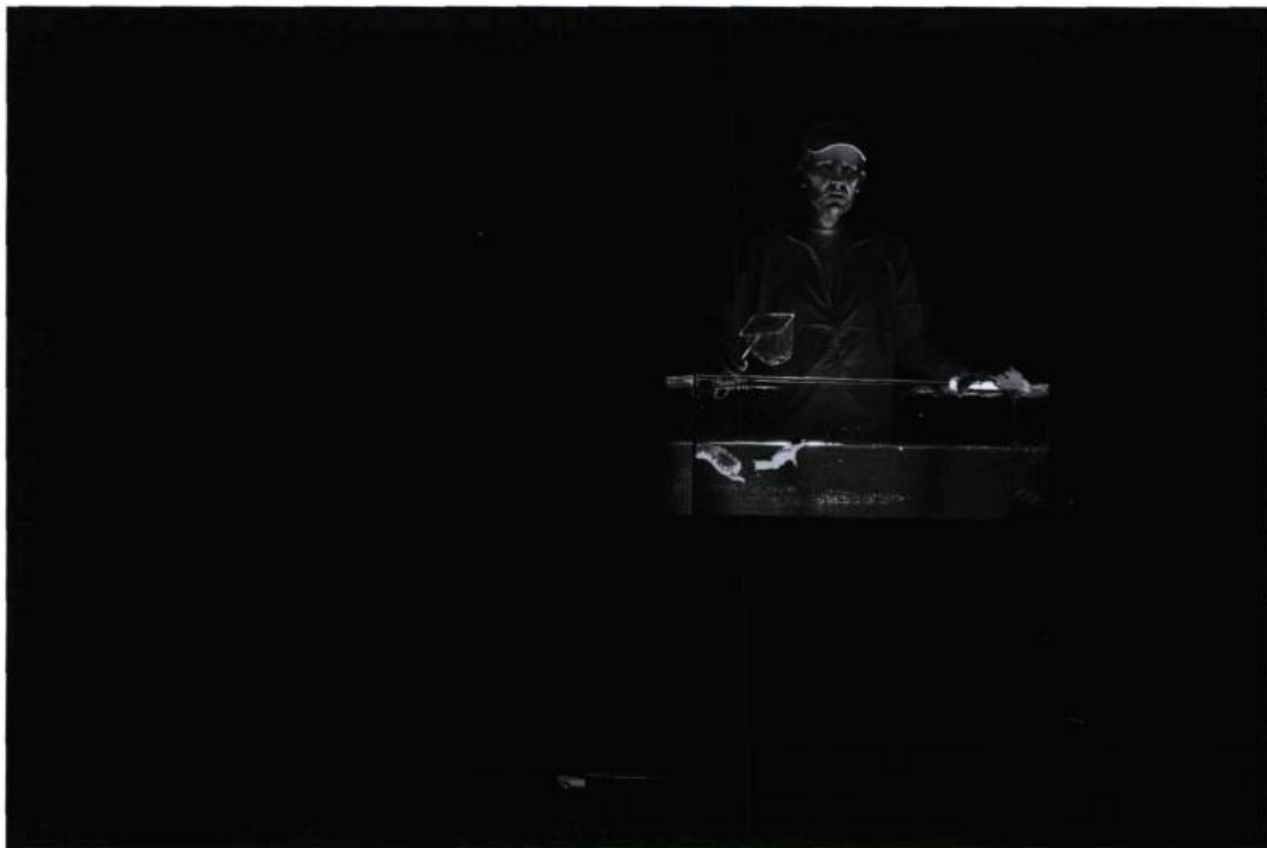
La connaissance et l'expérience n'ont pas à être dirigées ou planifiées [écrit García]. [...] Sans vertige, sans peur, il n'y a pas de prédisposition à l'apprentissage. L'apprentissage programmé déshumanise et nous affaiblit. Mes pièces parlent toujours de l'extase associée à la connaissance. Voilà pourquoi j'essaie de partager avec le public des moments poétiques, dont on dit généralement qu'ils sont de la provocation, ce qui me chagrine<sup>7</sup>.

Le spectateur, quant à lui, est confronté à ses limites, voire à l'intensité d'une expérience où l'insensibilité des artistes heurte de plein fouet la sensibilité exacerbée de l'auditoire.

6. Propos issus d'un entretien effectué par David Sanson, traduit par Christilla Vasserot et publié dans le programme du spectacle *Et balancez mes cendres sur Mickey*.

7. *Ibid.*





Et balancez mes cendres sur Mickey de Rodrigo García, présenté au Théâtre du Rond-Point en novembre 2007 par le Théâtre National de Bretagne.  
© Christian Berthelot.

On pourrait multiplier les exemples de représentations où la prestation scénique d'un animal vole la vedette aux acteurs, place ceux-ci dans l'embarras ou transforme une œuvre théâtrale en performance placée sous l'égide du Désordre. Outre les rongeurs torturés par García, ma mémoire de spectatrice conserve l'image d'une actrice blonde, juchée sur d'immenses talons et vêtue d'une minijupe, qui arpente les gradins en tentant de rattraper un volatile récalcitrant dans *Ma reine des Neiges* (2005), mis en scène par Frank Castorf. À travers les méandres de mes souvenirs, je revois aussi un tableau du spectacle *Urlo* (2004) au sein duquel Bobò, célèbre acteur sourd, muet et microcéphale qui travaille depuis plusieurs années sous la tutelle de Pippo Delbono, essayait d'attirer des agnelets en coulisses en leur offrant un peu de nourriture. Plutôt que de rentrer au bercail, ceux-ci prenaient possession du plateau avec une folle insouciance, masquant l'action qui s'y déroulait pendant un instant de liberté qui, s'éternisant sous la gouverne d'un Bobò déjà fort attendrissant, engendrait un summum d'émotion. Sans cet « accident », jamais le public n'aurait été aussi béat devant cette scène, rivé au parcours des agneaux et aux gestes de Bobò plus qu'aux acteurs qui tentaient de sauver les apparences. Somme toute, par la remise au premier plan de cette idée d'une « vie » tantôt foisonnante, tantôt agonisante, la présence d'un animal sur les tréteaux apporte un nouvel éclairage sur l'idée de spectacle vivant et nous amène à mieux saisir en quoi l'art de l'acteur consiste à briller ou à se brûler, sous les feux de la rampe ou sous les foudres d'un metteur en scène, pour offrir au public un moment d'éphémère éternité. ■