



**CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
LE ROYAUME DES ANIMAUX
6 SEPTEMBRE AU 1^{er} OCTOBRE**

LE BESTIAIRE HUMAIN DU ROYAUME DES ANIMAUX

Par William Durbau

« PETER. Y a pus personne qui sait à quoi tu ressembles. Toi là, pas le zèbre. Le zèbre, tout l'monde le connaît. Y a pus personne qui se souvient même que t'existes. » (acte 1, scène 1)

Le Royaume des animaux de l'auteur allemand Roland Schimmelpfennig constitue la seconde partie d'une trilogie dont les deux autres volets ont été publiés à l'Arche dans un même volume, le premier étant *Visite au père* et le troisième portant le titre *Fin et Commencement*. Une des particularités de cette trilogie est qu'elle tient compte des trois phases de l'œuvre de Schimmelpfennig, c'est-à-dire une première plus ancrée dans le réalisme (*La femme d'avant*, par exemple), une seconde (celle du *Royaume*) où se développe une dramaturgie parfois qualifiée de « réalisme magique », la troisième penchant fortement vers les formes littéraires, le narratif et la fragmentation. La seconde phase a donné lieu à des œuvres d'une force inouïe et construits aussi rigoureusement que des horlogeries suisses, où l'onirisme et l'imaginaire occupent une grande place. On pense notamment au *Dragon d'or* et à *Une nuit arabe*, présentée au Quat'Sous en 2007.

De quel ordre sont cet « onirisme » et cet « imaginaire » ? Le déroulement d'*Une nuit arabe* crée un trouble tel que l'on devient incapable de distinguer le réel du mirage (Karpati est-il réellement emprisonné dans une bouteille de cognac ? Quelle sorte de magie a bien pu transporter Lemonnier dans le désert aussi rapidement ?) Dans *Le Dragon d'or* se recrée de façon particulièrement cruelle et morbide la fable de *La cigale et la fourmi* de La Fontaine ; un cuisinier de boui-boui asiatique s'y fait en outre arracher une dent pourrie et dans la béance de la gencive se trouve sa famille et ses ancêtres. Ce sont là des fantasmagories, mais les limiter à cette fonction serait injuste, car elles possèdent également une valeur parabolique. Par ces fantasmagories, le vécu intime des personnages s'ouvre à plus grand, de sorte que le personnel pointe vers le social et, ultimement, vers le politique.

Dans *Le Royaume des animaux*, ce caractère parabolique, plutôt que de s'inscrire dans un univers fantasmagorique, s'articule autour de la pièce que jouent les cinq personnages depuis six ans : *Au Royaume des animaux*. Ils y interprètent cinq animaux (une antilope, une genette, un lion, un marabout et un zèbre), ce qui constitue une sorte de symétrie zoomorphique. Le temps y a en outre fait son œuvre à un point tel que l'on est incapable de savoir si c'est le caractère de l'interprète qui a influencé celui de l'animal, ou l'inverse. La poule ou l'œuf, la question est ici inutile. Ce qui importe, c'est de souligner la porosité des frontières entre animalité et humanité chez ces personnages. Le marabout est aussi observateur et manipulateur que son interprète ; le lion aussi basement libidinal et démesurément coléreux que celui qui en porte le costume ; l'antilope et celle qui l'incarne sont toutes deux des proies ambitieuses ; la genette est hantée par la déchéance du Royaume alors que son alter-ego humain, Isabel, peste contre la pauvreté intellectuelle des autres membres de la troupe ;

le zèbre, à l'image de Frankie, est source de respect et d'envie. Non seulement le caractère de l'animal et celui de son équivalent humain se répondent presque identiquement, l'animal semble d'une façon générale plus humain, plus civilisé, que son interprète.

Si la pièce présentée au Quat'Sous, *Le Royaume des animaux*, est l'histoire d'une troupe d'acteurs sur le déclin, la pièce qu'ils jouent, *Au Royaume des animaux*, est l'histoire d'une communauté animale marquée par la déchéance. Cette dernière, plus spécifiquement, retrace diverses formes d'être en commun, des plus anciennes aux plus récentes. Du côté de la troupe, on voit divers acteurs confrontés à leur propre déchéance et prisonniers de la logique du marché qui gouverne aujourd'hui le milieu des arts.

« ISABEL. A m'a pas reconnue. Ça veut dire quoi négocier, a m'a même pas reconnue, ça veut dire quoi négocier, a sait même pas que j'travailles ici. / Et qu'avez-vous fait ces dernières années, elle m'a demandé. / Qu'est-ce que vous voulez dire – / Oui, ce que vous avez fait ces dernières années – / Mais voyons vous me connaissez, vous connaissez pourtant mon contrat – vous savez bien ce que j'ai fait pendant les dernières années, la genette, c'est ça que j'ai fait les dernières années. »
(acte 1, scène 3)

Un des enjeux centraux de la pièce constitue le processus de négociations : les cinq acteurs veulent continuer à travailler, mais *Le Jardin des choses*, prochaine production à laquelle participera la troupe, n'est écrite que pour quatre interprètes. Un d'entre eux se retrouvera donc techniquement sans emploi, du moins le pensent-ils, ce qui donne lieu à une question qui revient de manière récurrente : « qu'arrive-t-il à ceux avec qui on ne négocie pas ? » Il n'est à cet égard pas futile de souligner que les rôles pour lesquels ces acteurs négocient, ce sont des objets de consommation journalière : un toast, un moulin à poivre, une bouteille de ketchup et un œuf miroir. Comble de dégradation que de passer de l'humain animalisé à l'humain chosifié, post-humain au sens le plus plat et aliénant qui soit. *Le Jardin des choses*, élaboré par le metteur en scène Chris, porte en lui une critique de la situation actuelle du marché de l'art, articulée au moyen d'un dispositif tenant de la dramaturgie de l'image. Chris dit au sujet de sa pièce que « les gens comprennent pas ça en lecture, ça là, faut que les gens le voient, pas qu'y l'entendent. » (acte 2, scène 3) Toutefois, comme c'est souvent le cas avec les œuvres d'artistes happés par leur propre succès et leur institutionnalisation, la critique finit par se dissoudre derrière l'immédiateté de l'image représentée et soudain, elle n'est plus.

La tradition critique de la dramaturgie allemande est ainsi fortement présente dans le texte. En élaborant des situations où les personnages sont placés face à leurs propres contradictions, l'auteur crée un théâtre à caractère dialectique. C'est là l'objet de la parabole que nous avons mentionnée plus haut. De nombreuses scènes de la pièce constituent le miroir d'une autre, et les scènes jouées par les personnages constituent elles aussi le miroir de ce qu'ils vivent dans les coulisses, de sorte que le caractère dialectique et critique se trouve inscrit dans la structure même de la fable. Les quelques répliques que nous avons ici placées en exemple montrent en outre qu'il n'est pas uniquement décelable du point de vue de la structure globale, mais aussi dans sa microstructure.

« SANDRA. C'est pour ça que lui a eu ce prix-là, pis y dit qu'y méprise le jury et qu'y a vraiment pus besoin de l'argent. / Courte pause. / Pis qu'y le prend quand même. / Courte pause. / Évidemment. J'aurais faite pareil. » (acte 3, scène 5.1)

Si certaines philosophies, telles que la physiognomonie, permettaient autrefois d'élaborer un modèle de compréhension de l'homme en se basant sur des comparaisons avec les animaux et sur la description des caractères tels qu'ils s'inscrivent sur le visage, cette réification* des rôles qu'interprètent les personnages de la pièce signifie-t-il que l'humain n'a plus de valeur en tant qu'humain, et n'est plus désormais que marchandise ? L'acteur n'est-il plus aujourd'hui qu'une denrée périssable définissable par la série de chiffres sous son code-barres ? Plus terrible encore que la question posée est l'absence de réponse avec laquelle nous laisse la dernière scène du spectacle.

Ou s'il est une réponse, elle prend la forme nauséuse, terrifiante et tragique d'un mot bien simple, lieu commun des fables classiques : « Fin. »

* En philosophie, processus par lequel on transforme quelque chose de mouvant, de dynamique en être fixe, statique. Source: Larousse

NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

Agamben, G. (2006). *L'Ouvert : De l'homme et de l'animal*. Paris : Payot & Rivages.

Baltrušaitis, J. (2008). *Physiognomonie animale. Les perspectives dépravées tome 1 : Aberrations*. Paris : Flammarion : Champs, 13-85.

Debord, G. (2014). *La société du spectacle*. Paris : Folio.

De La Fontaine, J. (2001). *Fables*. Paris : Classiques universels.

Jameson, F. (2012). *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*. Paris : Questions théoriques.

Lipovetski, G. (1996). *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard.

Lipovetski, G. et Charles, S. (2006). *Les temps hypermodernes*. Paris : Grasset.

Schimmelpfennig, R. (2009). *Visite au père suivi de Fin et commencement*. Paris : L'Arche.

UNE NOTE SUR LES TROIS CITATIONS DE BREHM

Au cours des premières pages du manuscrit du *Royaume des animaux*, Schimmelpfennig cite l'écrivain et zoologue allemand Alfred Edmund Brehm (1829-1884) afin de décrire certains des animaux de la pièce. S'il n'a pas inclus de paragraphes descriptifs au sujet du lion ou du zèbre, il a cependant repris ceux concernant l'antilope, la genette et le marabout, moins connus du grand public. Mais qui est Brehm, exactement? Ce nom, en effet, résonne très peu pour le lecteur québécois, généralement peu familier avec la littérature zoologique allemande du 19^e siècle. Né en 1829, Brehm a fait au cours des années 1840 des études de maçonnerie et d'architecture, qu'il a abandonnées pour voyager en Afrique pendant environ six ans. À son retour, il complète en quatre semestres un doctorat en sciences naturelles, pour ensuite commencer une carrière d'écrivain et vulgarisateur. Célèbre dans le monde allemand pour ses divers essais et comptes-rendus de voyages, il acquiert la reconnaissance mondiale avec *La vie des animaux*, publiée en plusieurs volumes entre 1864 et 1869, d'abord sous le titre *Illustriertes Thierleben*, puis sous le titre *Brehms Thierleben*. Cette œuvre vaste était le fruit d'une commande de l'éditeur Herrmann Julius Meyer.

Les trois citations présentes dans le texte (et ici reproduites) proviennent de *La vie des animaux*, dans son édition de 1929 de Leipzig.

Antilope

« Ce sont des antilopes connues et célèbres depuis des temps anciens, les oryx, dont une espèce au moins fut souvent représentée sur les monuments d'Égypte et de Nubie. On y voit l'oryx dans les postures les plus variées, habituellement avec une corde autour du cou, pour montrer qu'on l'a chassé et capturé. Dans l'imagerie de la grande pyramide de Chéops on voit le même animal, représenté parfois avec une seule corne, et sur cette base on a prétendu que l'oryx avait donné naissance à la légende de la licorne. Les Anciens, d'après Hartmann, ont dessiné cette antilope avec des cornes aussi bien droites que spiralées. Dans l'Antiquité, on a souvent domestiqué cette espèce et on l'utilisait pour des sacrifices. Les oryx font partie des antilopes les plus grandes et les plus massives, mais malgré leur constitution un peu pataude ils donnent une impression de majesté. La tête est tendue, mais pas disgracieuse, le profil de la face est presque droit ou juste un peu courbé, le cou est de longueur moyenne, le corps très vigoureux repose sur des membres modérément élancés, puissants, la queue est assez longue, terminée par un toupet fourni. Les yeux sont grands et expressifs, les oreilles relativement courtes, larges et arrondies. Les cornes, portées par les deux sexes, sont très longues et fines, annelées dès la racine et soit droites, soit incurvées en courbe simple vers l'arrière et l'extérieur. » (Tome 1, Mammifères)

Genette

« La civette ou genette (*Viverra zibetha*) vit en Afrique jusqu'en Palestine et dans les régions d'Europe les plus proches de la Méditerranée. [...] Ses mouvements sont aussi gracieux et délicats qu'agiles et adroits. Je ne connais aucun autre mammifère qui sache comme elle se mouvoir avec la souplesse du serpent et la vélocité de la martre. Involontairement, sa mobilité parfaite arrache l'admiration. On dirait qu'elle a mille articulations. Lors de ses attaques, elle avance tapie contre le sol, inaudible, son corps svelte si tendu qu'il forme une ligne droite avec la queue, les pattes aussi écartées qu'il est possible. Soudain elle saute d'un bond puissant sur la proie et s'en saisit avec une assurance infailible. » (Tome 2, Fauves, viverridés)

Marabout

« La plus laide des cigognes, c'est le marabout (*Leptoptilus crumeniferus*), avec un sac comme un jabot au bas du cou, un corps massif, lourd, un cou dénudé et une tête dénudée, qui est revêtue au mieux de quelques plumes duveteuses, un bec monstrueux, très épais à la racine, taillé en forme de coin à l'extrémité, de hautes pattes, des ailes puissantes et une queue de longueur moyenne, dont les tectrices inférieures sont très développées, râpées dès la racine, et donnent de superbes plumes d'ornement. [...] Sa tête est couleur chair, la peau est en général mitée, le plumage du manteau est vert foncé avec des reflets métalliques, blanc sur toute la partie inférieure et sur la nuque. » (Tome 5, Oiseaux)

À la lecture, les commentaires de nature esthétique et la place de la légende dénotent une écriture fortement marquée par le style romantique du 19^e siècle, si bien que les animaux décrits ont l'air de créatures issues d'un bestiaire imaginaire, exotique et idyllique, bien plus que d'un ouvrage de zoologie. Ils se traduisent également, sous la plume de Brehm, en objets de désir : l'impression de majesté de l'oryx et son corps vigoureux et puissant, la délicatesse de la genette et l'admiration que suscite l'animal, la laideur du marabout qui, une fois transformé en objet esthétique (les plumes d'ornementation) devient magnifique. Animaux de rêve, animaux de fable, ils sont le rappel d'une thématique récurrente de l'époque romantique, celle d'un rapport à la nature à retrouver, d'un « Paradis perdu ». Isabel ne mentionne-t-elle pas à plusieurs reprises, aussi bien dans *Le Royaume des animaux* que dans *Visite au père*, son désir de monter *Le Paradis perdu* de John Milton, rappelant ainsi d'une manière un peu cryptique l'obsession romantique ?

Il ne s'agit pas là d'un simple effet ornemental, mais bien d'un indice qui permet de démontrer que la pièce est traversée par une « dialectique de l'utopie et de l'idéologie »¹ s'élaborant sur le principe de contradictions internes des personnages, dont nous avons parlé plus haut, et permettant à l'auteur d'élaborer une critique du marché de l'art tel qu'il se présente aujourd'hui.

Bien sûr, ce ne sont là que quelques jalons, mais espérons qu'ils pourront servir à orienter les diverses discussions et analyses autour du spectacle.

¹ Jameson, F. (2012). Chapitre 6. Conclusion. La dialectique de l'utopie et de l'idéologie. In *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*. Paris : Questions théoriques, p. 359 – 383.

QUELQUES QUESTIONS À ROLAND SCHIMMELPFENNIG

Par William Durbau, traduit par Danièle Monneron, juin 2016.

Vous avez déjà dit en entrevue que vous ne faisiez l'écriture d'une pièce qu'après avoir trouvé la bonne forme pour en rendre le propos. Pouvez-vous nous parler du processus d'écriture du *Royaume des animaux*, qui a la particularité de s'inscrire dans une trilogie ?

L'idée du *Royaume des animaux*, premier volet de la trilogie, m'est venue alors que j'étais assis au restaurant du Royal Court Theatre, à Londres, où j'ai entendu un comédien et un metteur en scène se moquer d'un « ami » ayant joué un rôle dans *Le Roi Lion*, ou une pièce du genre. Leurs blagues, à la fois drôles et cruelles, étaient liées au simple fait que nul ne pouvait voir le visage de ce comédien, dissimulé par un costume intégral. Ce fut le point de départ de ma pièce. Une réflexion sur le désespoir et l'agression, des thèmes qui ont déterminé la forme de la pièce, qu'on pourrait peut-être qualifier d'inspiration « britannique », à la différence du premier volet de la trilogie, sans doute plus proche de l'esprit « russe ».

Certains personnages présents dans *Le Royaume des animaux* le sont également dans les deux autres volets de la Trilogie, soit de façon virtuelle, soit directement sur scène : on pense à Isabel, à Peter, à Frankie. Cela est intéressant parce qu'on a ainsi l'impression d'avoir accès à trois moments de leur vie, chacun marqué par un rapport au monde différent. La forme de chacun des trois volets semble d'ailleurs répondre d'une certaine façon à ces changements. Quelles considérations ont présidé au choix du format de la trilogie ?

J'ai voulu suivre le parcours de Peter. Montrer d'où il vient et où il va. Comme je l'ai déjà dit, il est question dans ce volet de la trilogie de comédiens en détresse. Tout comédien, ou presque, s'est déjà trouvé dans une telle situation, sans avoir nécessairement pris part à une représentation semblable à celle évoquée dans la pièce. L'histoire de Peter est bien plus complexe. C'est un personnage en quête d'identité. Et sa recherche est un échec. Il maltraite son meilleur ami. C'est un homme brisé et sans emploi que l'on retrouve à la fin. Mais qui garde malgré tout l'espoir que la vie lui donnera une deuxième chance.

Lorsque l'on vous demande si vous faites du théâtre politique, vous répondez souvent que non, que vous ne faites que raconter l'histoire de gens ordinaires, des petites histoires. Pourtant, dans *Le Royaume*, nous dénotons une critique explicite du marché de l'art et des modes de production contemporains en arts vivants. Quel est votre point de vue par rapport à l'art actuel ?

Quel vaste sujet ! On ne peut comparer les arts visuels aux arts de la scène. Il s'agit de deux marchés totalement différents. Je crois que mon questionnement était d'ordre plus « général ». Jusqu'où va-t-on pour « se vendre » ? Il est question ici de l'auto-exploitation. Et d'un milieu du divertissement soumis au seul impératif du succès.

Les recherches sur la question de l'animalité tendent généralement à dresser une frontière entre ce qui est humain et ce qui est animal. Votre Trilogie montre au contraire des personnages qui semblent rendre poreuse cette frontière. Pouvez-vous nous parler de cette thématique et de la façon dont elle a influencé la forme des pièces et les personnages ?

Les gens sont portés à associer certaines caractéristiques ou comportements à des animaux en particulier. L'humain se plaît à attribuer une « personnalité » à la « bête ». Il y a là quelque chose de très amusant. Et d'un point de vue culturel, c'est sans doute une des inventions les plus anciennes de l'histoire humaine. L'un des plus grands défis auxquels j'ai été confronté tout au long du processus créatif de cette pièce a consisté à brouiller cette frontière entre l'humain et l'animal, ce qui est normalement presque impossible à réaliser au théâtre. Mais c'était essentiel, l'idée étant d'élever la pièce à un autre niveau, plus archaïque.

Quelle place occupent pour vous les citations de Brehm dans le manuscrit, qui sont présentes en note de bas de page au début du texte et décrivent le marabout, l'antilope et la genette ? Et pourquoi ne pas avoir inclus de passages concernant le lion et le zèbre ?

Qui ne connaît pas le lion ou le zèbre ? Le marabout, l'antilope et la genette, par contre, nous sont sans doute un peu moins familiers. J'ai voulu apporter quelques indices permettant de mieux cerner ces trois animaux.



Crédit photo: Justine del Corte

TEXTE

> ROLAND SCHIMMELFENNIG

Né à Göttingen en Allemagne en 1967. Roland Schimmelpfennig figure parmi les dramaturges européens les plus joués. Ses pièces ont été traduites dans plus de vingt langues.

Après avoir gagné sa vie comme auteur et journaliste indépendant à Istanbul, il étudie la mise en scène à l'école Otto Falkenberg en 1990. Il devient tour à tour assistant à la mise en scène et membre de l'équipe artistique au Kammerspiele de Munich. Roland Schimmelpfennig est ensuite embauché comme dramaturge et auteur pour la saison 1999-2000 de la *Schaubühne* de Berlin avant d'être accueilli au *Deutsches Schauspielhaus* de Hambourg, comme dramaturge en résidence. Il se voit attribuer en 2010 le prix Mülheimer pour sa pièce *Der goldene drachen* (Le dragon d'or). Cette œuvre, présentée pour la première fois lors de la dernière saison du *Burgtheater* de Vienne, a fait l'objet de plus de vingt mises en scène partout dans le monde. Roland Schimmelpfennig vient de terminer une pièce destinée au Théâtre national de Tokyo et au *Burgtheater* de Vienne. Il a été récompensé pour l'ensemble de son œuvre par le prix *Else Lasker Schöler*, la plus haute distinction décernée aux auteurs dramatiques en Allemagne.

Source : AO International Agency



Crédit photo: Nathalie St-Pierre UQAM

MISE EN SCÈNE > ANGELA KONRAD

Angela Konrad, metteuse en scène et dramaturge d'origine allemande a fondé la Compagnie LA FABRIK après son arrivée au Québec en 2012. En résidence à l'Usine C, elle a mis en scène une adaptation de *La Cérisaie* de Tchekhov sous le titre de *Variations pour une déchéance annoncée* à l'Usine C, repris au FTA en 2015, *Macbeth* dans la traduction de Michel Garneau et *Auditions ou Me, Myself and I* d'après Richard III au Théâtre de Quat'Sous. Ce projet d'adaptation a été mis en nomination comme meilleure mise en scène par les Critiques de théâtre du Québec en 2015. Il sera présenté en reprise au Quat'Sous en janvier 2017. Titulaire d'un doctorat sur l'oeuvre de Heiner Müller, Angela Konrad est professeure à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM où elle enseigne la théorie et la pratique de la mise en scène.

Compagnie LA FABRIK

La compagnie LA FABRIK vise la recherche artistique et la création théâtrale fondée sur un décloisonnement des disciplines artistiques et une mise en question des rapports hiérarchiques du travail de création. Elle porte le souci d'une lecture du monde actuel et de ses contradictions à travers des textes anciens et nouveaux.

**THÉÂTRE DE
QUAT' SOUS**

100 avenue des Pins Est,
Montréal
Billetterie 514 845-7277
quatsous.com

GROUPES SCOLAIRES

Charlotte Léger
comm@quatsous.com
514 845-6928 poste 105

