SCÉRÉN
SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

Pièce (dé)montée

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec L'Odéon-Théâtre de l'Europe. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

n° 62
octobre 2008

Le Songe d'une nuit d'été

Texte
de William Shakespeare,
traduit par Pascal Collin

Mise en scène
de Yann-Joël Collin,
La Nuit surprise par le Jour

aux Ateliers Berthier de l'Odéon-Théâtre de l'Europe
du 12 novembre au 18 décembre 2008

Photo de répétition © PIERRE GROSBOIS

Avant de voir le spectacle : la représentation en appétit !

Le temps du songe [page 2]
Le « fatras » du songe [page 3]
La mise en scène comme défi [page 4]
Le « monde vert » [page 5]
La représentation en question : « Continuez sans répit jusqu'à / La nuit surprise par le jour » [page 9]

© PIERRE GROSBOIS

Après la représentation : pistes de travail

Travail de remémoration [page 11]
La représentation comme échange. Le public : artisan et destinataire du spectacle [page 11]
L'espace théâtral [page 13]
Les langues du *Songe* [page 16]
Les médias sur la scène ou comment déjouer les pouvoirs des images [page 18]
Rebonds et résonances [page 19]
Annexes [page 20]

Édito

« Mais toute l'histoire de cette nuit qu'ils nous ont racontée jusqu'au bout,
et les esprits de chacun transfigurés au même moment,
cela constitue un vrai témoignage plus qu'un délire d'amoureux,
et développe quelque chose de réellement consistant,
quoique, de toutes façons, hors normes et stupéfiant. »

Hyppolita, dans Shakespeare William, *Le Songe d'une nuit d'été*, acte V

Ces mots d'Hyppolita, qui opposent la consistance et la vérité du témoignage au délire des amoureux disent bien le cœur de la pièce hors normes et stupéfiante de Shakespeare. *Le Songe d'une nuit d'été* repose en effet sur une série de transfigurations dont l'issue heureuse, qui l'apparente aux comédies, est précédée d'une nuit incroyable peuplée de fantasmes, de fantômes et de créatures étranges, coiffées de têtes d'ânes ou de lions. Et pourtant ce délire est bel et bien « vrai », et « consistant » : il est théâtre. Car toutes ces métamorphoses sont peut-être le fruit d'un délire d'amoureux, mais moins des amoureux présents sur scène que du dramaturge qui crée, lui-même amoureux du théâtre, et du jeu. Cette pièce, qui met en scène le théâtre par le truchement de mises en abyme successives et d'une constante réflexivité sur l'art dramatique, porte en effet sur le devant de la scène ce qui est conventionnellement dissimulé hors de la scène : le travail de l'acteur, les efforts et le travail qui président à la création de l'illusion.

Ce dossier propose une lecture du *Songe d'une nuit d'été* à partir de la mise en scène de Yann-Joël Collin et de la traduction de Pascal Collin : on tentera d'y explorer les mécanismes de l'illusion théâtrale et l'originalité de la pièce, afin de déterminer ce qui – du *Songe d'une nuit d'été* à la *Nuit surprise par le Jour* – gît au cœur de cette « nuit » de rêve où sera plongé le public présent aux ateliers Berthier.

Ouvrage de référence : William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, Les Éditions Théâtrales, 2008, traduction de Pascal Collin.

Retouvez sur ▸ **http://crdp.ac-paris.fr** l'ensemble des dossiers « **Pièce (dé)montée** »

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

LE TEMPS DU SONGE

On estime en général que le *Songe d'une nuit d'été* a été composé entre 1594 et 1596. L'une des hypothèses récurrentes mais non confirmée consiste à poser que la pièce aurait été écrite en l'honneur du mariage d'Élizabeth Carey et Thomas Berkeley. Dans cette perspective, on peut envisager le *Songe d'une nuit d'été* comme un épithalame, c'est-à-dire un poème conçu à l'occasion de noces, afin de célébrer l'union des jeunes époux. Si tel s'était avéré être le cas, les nombreuses références à la lune dans la pièce seraient autant d'hommages rendus à Élizabeth I, possiblement présente à la noce, et qui était souvent comparée à Diane, déesse lunaire.
Hors ces quelques conjectures, l'intérêt d'une datation repose tout entier sur la possibilité de situer cette pièce dans le processus d'écriture shakespearien. Ainsi nous pouvons déduire de ces présomptions que la composition du *Songe d'une nuit d'été* est quasi-contemporaine de celle de *Roméo et Juliette* dont nous aurons l'occasion de constater que la proximité temporelle et thématique n'est pas sans conséquence sur la compréhension du texte.
Les incertitudes relatives au lieu où aurait été donné le *Songe d'une nuit d'été* ainsi que l'irréductibilité de la pièce à un seul sous-groupe (« les comédies », « les féeries »...) rendent toute tentative de contextualisation hasardeuse et/ou partielle. Nous renvoyons néanmoins ici à la première partie du dossier de « Pièce (dé) montée » portant sur le *Roi Lear* (2007) pour le tableau général de la période et du théâtre de l'époque.

➜ **Comparer les trois textes placés en annexe (annexe de 1 à 3) : en quoi ces extraits démontrent-ils que le *Songe d'une nuit d'été* peut être considéré comme appartenant à plusieurs genres dramatiques à la fois ?**

Photo de répétition © PIERRE GROSBOIS

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

LE « FATRAS »[1] DU SONGE

➜ **Analyser la liste des personnages en cherchant à définir les raisons qui ont motivé leur répartition en trois groupes distincts. Puis, envisager un autre classement qui diviserait les personnages entre ceux issus de traditions et récits antérieurs et ceux qui ont été créés de toutes pièces par Shakespeare.**

THÉSÉE, *duc d'Athènes*
HIPPOLYTA, *reine des Amazones, fiancée à Thésée*
LYSANDRE, *amoureux d'Hermia*
DÉMÉTRIUS, *amoureux d'Hermia*
HERMIA, *amoureuse de Lysandre*
HÉLÉNA, *amoureuse de Démétrius*
ÉGÉE, *père d'Hermia*
PHILOSTRATE, *maître des réjouissances*

PETER QUINCE, *charpentier*, Le Prologue dans Pyrame et Thisbé
NICK BOTTOM, *tisserand*, Pyrame
FRANCIS FLUTE, *réparateur de soufflets*, Thisbé
TOM SNOUT, *rétameur*, Le Mur
SNUG, *menuisier*, Le Lion
ROBIN STARVELING, *tailleur*, La Lune

OBERON, *roi de la féerie*
TITANIA, *reine des fées*
UNE FÉE, *au service de Titania*
PUCK, *bouffon d'Obéron*
FLEUR DES PETITS POIS, *fée au service de Titania*
TOILE D'ARAIGNÉE, *fée au service de Titania*
PARTICULE DE POUSSIERE, *fée au service de Titania*
GRAINE DE MOUTARDE, *fée au service de Titania*

D'autres fées au service de Titania et d'Obéron
Des seigneurs et des serviteurs de la suite de Thésée et d'Hyppolita

Les Grecs et les fées : la tradition mise à distance

Le *Songe d'une nuit d'été* est l'une des seules pièces de Shakespeare à reposer sur une trame tissée de récits multiples dans lesquels Shakespeare puise très librement, sans souci de respect des histoires originales.

Le premier groupe de personnages renvoie à des figures de la mythologie grecque. On sait que Shakespeare puise traditionnellement dans *Les vies parallèles* de Plutarque pour ses sources mythologiques. On constate néanmoins ici que Shakespeare s'en éloigne quelque peu, en faisant disparaître le lien de parenté qui unit normalement Thésée à Égée. Autre écart, la dénomination de la fonction politique de Thésée, défini comme « duc d'Athènes »[2], qui, ainsi que la présence d'Hyppolita, ramène à une autre source, *Le Conte du Chevalier*, de Geoffrey Chaucer.

Le groupe des fées fait passer définitivement le lecteur/spectateur du côté du folklore : tous appartiennent aux légendes et croyances populaires qui circulaient encore dans la seconde moitié du XVIe siècle. Ainsi Obéron fait-il référence au personnage du *Huon de Bordeaux*, Titania aux *Métamorphoses* d'Ovide ou encore Robin Goodfellow à un personnage récurrent des campagnes anglaises – elfes, fées et farfadets appartenaient encore à l'imaginaire élisabéthain. Mais, là encore, Shakespeare s'éloigne quelque peu de la tradition : c'est la première fois que, dans l'imaginaire élisabéthain, les fées sont décrites comme des êtres bienveillants (la graine de moutarde ou la fleur de petits pois entrent dans la composition de certaines décoctions thérapeutiques de la médecine de l'époque et renvoient donc à des effets bénéfiques de la nature). Ces noms sont en outre révélateurs de la petite taille de ces créatures, susceptibles de se cacher dans les « cupules des glands » (acte II, scène I), détail inventé par Shakespeare et non tiré de l'imaginaire de l'époque. La petitesse des fées devient ensuite un élément récurrent du corpus shakespearien, ainsi qu'en témoigne par exemple la description que Mercutio fait de la Reine Mab dans *Roméo et Juliette* :

1. Ce terme est celui employé dans la préface de Pascal Collin, « Qu'est-ce que Le *Songe d'une nuit d'été* ? », qui précèdera la traduction à paraître aux éditions Théâtrales.
2. Dans les sources antérieures Thésée est roi – et non duc – d'Athènes.

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

« Oh ! je vois bien, la reine Mab vous a fait visite. Elle est la fée accoucheuse et elle arrive, pas plus grande qu'une agate à l'index d'un *alderman*, traînée par un attelage de petits atomes à travers le nez des hommes qui gisent endormis. »

Roméo et Juliette, Acte I, scène 4, traduction de François-Victor Hugo

➜ **Chercher dans le texte les indices de la bienveillance des fées.**

Les artisans

Les artisans, eux, sont associés à des corps de métiers qui renvoient très nettement à la réalité socio-historique de l'Angleterre élisabéthaine. C'est ce que prouve, par exemple, le sens de leur nom en anglais.

➜ **Comparer les choix des noms des artisans et des fées avec ceux proposés par Maurice Castelain dans sa traduction parue en 1968, et rééditée en 1992 chez Aubier.**

Traduction de Pascal Collin[3]	Traduction de Maurice Castelain
Peter Quince	Ducuing
Nick Bottom	Lefond
Francis Flute	Fluteau
Tom Snout	Museau
Snug	Douillet
Robin Starveling	Claquedent

Le nom anglais des artisans est associé à la profession que chacun exerce respectivement (ainsi, par exemple, du tailleur proverbialement malingre et, partant, sensible au froid).
Les artisans censés se produire pour le mariage athénien de Thésée et d'Hyppolita sont donc issus du milieu artisanal et des croyances qui y sont associées à l'époque élisabéthaine. Ils introduisent dès lors une nouvelle « collision » entre des mondes différents : la mythologie rencontre ici l'Angleterre du XVIe siècle, annihilant ainsi toute unité temporelle ou historique.

LA MISE EN SCÈNE COMME DÉFI

➜ **Proposer une recherche par Internet aux élèves : le site de la bibliothèque de l'université de Washington, aux États-Unis (*www.lib.washington.edu/Subject/drama/msndconcepts.html*) propose une série de photographies des diverses mises en scène du *Songe d'une nuit d'été* à travers les âges. Quels sont les changements majeurs observés au cours du temps ? S'attarder sur les images tirées du spectacle de Peter Brook : quel peut-être le sens du fond blanc ? Pourquoi certains des personnages sont-ils harnachés de sorte à flotter au-dessus de la scène ?**
Il ressort de l'étude de cette liste l'impression très nette d'un mélange surprenant de traditions liées à des temps et des cultures très éloignés les uns des autres, d'où surgit un premier défi pour le metteur en scène qui doit tâcher de faire passer le spectateur de l'un à l'autre. Or Shakespeare envisage ces difficultés au cœur même de la pièce, par le truchement d'une mise en abyme : les questions posées par les artisans qui tâchent de créer leur pièce dans la pièce reposent toutes sur des enjeux scénographiques.

➜ **Proposer aux élèves de décrire le changement de décor qu'ils se sont représentés en lisant la pièce lors du passage de l'acte I à l'acte II.**
La scène élisabéthaine, par sa grande nudité et la pauvreté de ses moyens, permettait paradoxalement de déployer le théâtre en plus

3. Pour les raisons qui ont mené Pascal Collin à ne pas traduire ces noms, à l'instar de Jean-Michel Déprats, entre autres, nous renvoyons à la note de traduction que P. Collin a adjoint à son texte.

de lieux, en plus d'images : il n'était que de convoquer un écriteau pour indiquer un nouveau lieu, ou faire surgir un autre monde… La quasi-nullité des décors[4] créait entre les acteurs et les spectateurs un lien imaginaire permettant de se laisser aller à toutes les féeries.
La scène minimale où choisissent de répéter les artisans ou le recours à des acteurs pour « allégoriser »[5] un mur ou la lune semble ainsi proposer une version comique – mais pas moins inspirée de faits réels – des moyens dérisoires dont disposaient les troupes à l'époque :

> « Ce parterre de verdure va nous faire une scène, ce buisson d'aubépines, ce sera nos coulisses, et on va tout faire directement en jeu comme on le fera devant le Duc. »
>
> *Le Songe d'une nuit d'été*,
> Les Éditions Théâtrales, 2008,
> Acte II, scène 1.

Les artisans se font en effet bien l'écho de difficultés techniques et historiques que rencontraient les troupes élisabéthaines : le refus de Flute de jouer un personnage féminin renvoie par exemple très nettement à l'absence d'actrices sur les scènes d'alors. De même, la peur de Quince d'être pendu haut et court pour avoir effrayé les dames du public en figurant un lion sur scène peut être entendue comme une allusion à peine déguisée à la rigueur d'un Sir Edmund Tilney, « Master of the Revels » aux ordres du souverain et chargé de censurer toute pièce susceptible de heurter son public et d'en punir l'auteur.

➜ **Demander aux élèves de consulter la partie du site du théâtre du Globe consacrée à la récente mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* : le théâtre reproduit à l'identique les conditions de la représentation à l'époque élisabéthaine. Proposer une analyse des choix de mises en scène qui apparaissent dans les photographies prises de la production de la pièce (*www.shakespeares-globe.org/theatre/annualtheatreseason/amidsummernightsdream/*).**

LE « MONDE VERT »

➜ **Analyse du tableau de Chagall (1939) intitulé le *Songe d'une nuit d'été* et exposé au musée de Grenoble (reproduction disponible sur le site du musée à l'adresse suivante : *www.framemuseums.org/*. Combien aperçoit-on de personnages ? Sont-ils tous de même nature, de même taille, de même couleur ? Que penser des choix chromatiques du peintre ? Quels aspects de la pièce de Shakespeare apparaissent le plus évidemment dans le tableau ?**
L'ensemble de ces mondes multiples est donc amené à se rencontrer sur scène, lieu magique où toutes les rencontres deviennent possibles.

Or ces mélanges et autres croisements d'univers prennent tous place dans la forêt : c'est là qu'Hermia et Lysandre projettent de s'enfuir, suivis de peu par Démétrius et Héléna. C'est là aussi que les artisans décident de répéter, avant d'être rejoints par Thésée et Hyppolita au cours de leur partie de chasse.

La forêt joue donc un rôle central dans la pièce. Ce « monde vert », ainsi que l'a qualifié Northrop Frye, représente le monde des possibles, loin du domaine régi par la loi qu'incarne le palais ducal de l'ouverture de la pièce. Ce monde de rêve rend toute métamorphose et tout renversement possible.

Cette régénération et les bouleversements nocturnes et forestiers sont associés dans la pièce aux rites du « mai » (May Day) que l'on célébrait encore dans les campagnes anglaises.

4. François Laroque, dans *Shakespeare comme il vous plaira* rappelle néanmoins que Henslowe notait dans son *Journal* la liste des éléments mobiles dont pouvait disposer les acteurs : « tables, sièges, épées, arc de Cupidon, toile peinte du soleil et de la lune, rocher, monument, mais aussi une tête de Mahomet, un arc-en-ciel, un caducée, un arbre aux pommes d'or, une chaîne de dragons et un chaudron […]. » (p. 69)

5. C'est le terme qu'emploient les artisans lors de leur répétition.

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

Ces festivités printanières consistaient à envoyer de jeunes garçons et de jeunes filles passer une nuit en forêt d'où ils revenaient chargés de feuilles et de branchages (et souvent, d'un enfant à naître !), témoins du renouveau induit par le printemps et du retour de la fertilité. Cette tradition est d'ailleurs explicitement évoquée à la première scène de l'acte I du *Songe d'une nuit d'été*. Bien que le titre de la pièce fasse référence à la saison estivale, et non au printemps, « l'esprit de mai » baigne l'ensemble de la pièce : loin de la loi et de l'ordre qui règnent normalement sur le royaume, ces charnières saisonnières permettent une certaine liberté par rapport au cours normal des choses. Dans *La Nuit des rois*, Shakespeare parle d'ailleurs de la folie de la mi-été, « midsummer madness » – signe qu'il associe cette période à un certain dérèglement.

Bestiaire

➜ Faire l'inventaire de tous les animaux cités dans la pièce et les classer en fonction du « monde » auxquels ils appartiennent, des continents ou des pays où on les trouve habituellement. Sont-ils tous des animaux de la forêt ? Pourquoi ?

La forêt est un lieu peuplé d'animaux réels ou imaginaires qui hantent toutes les descriptions qui en sont faites.

Aussi lions ou porcs-épics habitent-ils la même forêt magique, en dépit de tout réalisme. C'est que les animaux de la forêt sont tous sujets à métamorphoses et l'on ne sait jamais s'il s'agit d'animaux réels ou d'hommes et de femmes victimes des sorts de quelques lutins facétieux. Puck peut par exemple adopter la forme animale qui lui sied :

> Parfois je ferai le cheval, parfois le chien de chasse
> ou le cochon, l'ours sans tête, ou le feu de l'enfer.
> Je hennirai, j'aboierai, je grognerai, je rugirai, je brûlerai
> comme un cheval, un chien, un porc, un ours ou le feu.
>
> *Le Songe d'une nuit d'été,* Acte III, scène 1.

La transformation animale la plus marquante est celle de Bottom, métamorphosé en âne. Cet épisode évoque d'ailleurs *L'Âne d'or ou les métamorphoses* d'Apulée, autre grand récit de métamorphoses.

➜ Chercher des informations sur *L'Âne d'or* : en quoi cette œuvre vous paraît-elle proche du *Songe d'une nuit d'été ?*

Cette présence animale n'est en outre pas sans lien avec une certaine vision du désir amoureux. Loin du palais athénien, l'érotisme latent qui affleure dans de nombreux jeux de mots au cours de la pièce menace sans cesse de se manifester clairement. C'est ce qu'explique Démétrius à Héléna lorsqu'il la met en garde :

> Tu mets dangereusement ta pudeur en jeu
> en sortant de la ville et en livrant ta personne
> aux mains d'un homme qui ne t'aime pas,
> en confiant aux opportunités de la nuit
> et aux sales tentations d'un lieu désert
> Le précieux trésor de ta virginité.
>
> *Le Songe d'une nuit d'été,* Acte II, scène 1.

Jan Kott, dans *Shakespeare, notre contemporain*, dit d'ailleurs du *Songe d'une nuit d'été* qu'elle est la pièce la plus chargée d'érotisme du corpus shakespearien. C'est de cette lecture dont s'inspira Ariane Mnouchkine pour sa mise en scène de la pièce en 1968 lorsqu'elle fit s'étreindre les couples sur des peaux de bêtes, signes de ce désir animal libéré dans la forêt.

L'amour et ses modalités d'expression représentent donc bien l'un des thèmes majeurs de la pièce.

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

Le discours amoureux : échos et renversements

La pièce fait alterner des discours amoureux de types très différents et s'amuse à les caricaturer, à les parodier ou à les inverser pour en faire émerger l'artificialité ou, *a contrario*, la sincérité.

Les effets de reprises

➜ **Comparer les extraits suivants :**

Héléna : Mais qui est là ? Lysandre, sur le sol ?
Mort ou endormi ? Je ne vois ni sang ni blessure.
Lysandre, cher ami, si tu vis, réveille-toi !

Le Songe d'une nuit d'été, Acte II, scène 2.

Thisbé : Mon amour, tu dors ?
Quoi, mon pigeon, mort ?
Ô mon Pyrame lève-toi, debout !
Parle, parle ! Muet ?
Mort, mort ?

Le Songe d'une nuit d'été, Acte V, scène 1.

➜ **Quel est l'effet produit par les répétitions dans la réplique de Thisbé ? En quoi ce parallèle permet-il de parodier le discours d'Héléna ?**

De la même façon, le titre de la tragédie joué par les artisans parodie les pièces à la mode à l'époque de Shakespeare ainsi que les excès oxymoriques du style maniériste.

« Brève scène fastidieuse montrant le jeune Pyrame
et son amour Thisbé, amusement très tragique »
Amusante et tragique ? Brève et fastidieuse ?
C'est de la glace très chaude, et de la neige… merveilleusement bizarre !
Comment trouver de la cohérence dans cette incohérence ? »

Le Songe d'une nuit d'été, Acte V, scène 1.

Le titre anglais de la pièce, tel qu'annoncé par Quince dans l'acte I – « The most lamentable comedy, and most cruel death of Pyramus and Thisbe » – n'est pas sans évoquer celui de *Roméo et Juliette,* « The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet ». Shakespeare met à distance toute convention théâtrale, y compris celles dont il use personnellement.

« Ô douleur ! ô douloureux, douloureux, douloureux jour ! Jour lamentable ! jour le plus douloureux que jamais, jamais j'aie vue ! Ô jour ! ô jour ! ô jour ! ô jour odieux ! Jamais jour ne fut plus sombre ! Ô jour douloureux ! ô jour douloureux ! »

Roméo et Juliette, acte IV, scène 4.

« Ô nuit au teint lugubre, ô nuit de couleur noire !
Ô nuit, qui toujours es, quand le jour n'est pas là !
Ô nuit, ô nuit, ô nuit, hélas, hélas, hélas !
Ô nuit au teint lugubre, ô nuit de couleur noire !
Ô nuit, qui toujours es, quand le jour n'est pas là !
Ô nuit, ô nuit, ô nuit, hélas, hélas, hélas ! »

Le Songe d'une nuit d'été, acte V, scène 4.

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

Photo de répétition © PIERRE GROSBOIS

Le renversement des conventions

➜ Analyser la déclaration d'Héléna à Démétrius dans la version de J-M Déprats (Folio théâtre) puis dans celle de Pascal Collin :

> L'histoire sera transformée :
>
> C'est Apollon qui court, et Daphné qui lui donne la chasse.
> La colombe traque le griffon, la tendre biche
> s'élance sur le dos du tigre. Élan ridicule,
> quand c'est la peur qui poursuit, et le courage qui s'enfuit.
>
> *Le Songe d'une nuit d'été,* Acte II, scène 1

Quand il n'est pas parodié, le discours amoureux est inversé : la forêt, capable de toutes les métamorphoses, permet par exemple à Héléna de rêver qu'elle peut transformer les conventions amoureuses de son époque et poursuivre de ses ardeurs Démétrius, dont elle n'est pas aimée, alors même que la morale exigerait que ce soit l'homme qui courtise la femme, et non l'inverse. Héléna inverse ici tous les clichés de la conquête amoureuse, prenant le contre-pied de la tradition littéraire et de ses grandes figures ou métaphores d'amoureuses.

Discordia concors

Enfin, au sein d'un même espace, les théâtralités les plus étrangères les unes aux autres sont amenées à se rencontrer : ainsi dans l'acte III, un long passage en prose dans lequel les artisans répètent leur pauvre spectacle et une tirade grandiloquente de Puck retraçant les mêmes événements sur un registre poétique, à l'opposé de la scène qui vient d'avoir lieu, se succèdent. Pascal Collin choisit par exemple de traduire cette envolée épique de Puck par des alexandrins, accentuant encore l'effet de rupture et de variété créé par l'enchaînement de ces passages. Ces vers « nobles » employés ici pour décrire la transformation grotesque d'un homme en âne renforcent encore les effets de disparité. Les métamorphoses survenues dans la forêt affectent les acteurs ainsi que leur matériau privilégié – le langage – dont le dramaturge fait exploser toute l'unité afin d'explorer tous les registres.

Si le *Songe d'une nuit d'été* fait se rencontrer des mondes au cœur de la forêt, ce sont des mondes faits de mots ; mots qui s'entrechoquent, s'accouplent ou se fuient, comme les acteurs qui les portent.

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

LA REPRÉSENTATION EN QUESTION : « CONTINUEZ SANS RÉPIT JUSQU'À / LA NUIT SURPRISE PAR LE JOUR »

La dernière frontière abolie par le *Songe d'une nuit d'été* entre des mondes traditionnellement distincts est celle qui sépare la scène des spectateurs.
La mise en abyme opérée par l'insertion de la pièce des artisans ne sert pas uniquement à se rire de certains travers du théâtre de l'époque : elle parle à toutes les époques, et à tous les spectateurs, de la nature de l'illusion théâtrale.

➜ **Comparer cet extrait du Prologue d'*Henry V* avec les dilemmes posés par la représentation des artisans et les difficultés de mise en scène que pose le *Songe d'une nuit d'été* et ses multiples mondes.**

« Mais pardonnez, gentils auditeurs,
au plat et impuissant esprit qui a osé
sur cet indigne tréteau produire
un si grand sujet !
Ce trou à coqs peut il contenir
les vastes champs de la France ? [...]
Oh ! Pardonnez : puisqu'un chiffre crochu peut
Dans un petit espace figurer un million,
Permettez que, zéro de compte énorme,
Nous mettions en œuvre les forces de vos imaginations. [...]
Car c'est votre pensée qui doit parer nos rois,
Et les transporter d'un lieu à l'autre, franchissant les temps
Et accumulant les actes de plusieurs années
Dans une heure de sablier.»

Henry V, Prologue, trad. F-V Hugo

Photo de répétition © PIERRE GROSBOIS

À l'image des artisans soucieux de faire comprendre au public que le lion n'est pas un vrai lion, Shakespeare porte sur le devant de la scène du *Songe d'une nuit d'été* les mécanismes de l'illusion théâtrale et ses limites. Loin de chercher à créer l'illusion, l'insertion des artisans et de leurs questionnements sur le jeu théâtral en révèle les coulisses. Il ne s'agit plus de faire croire mais de se montrer en train de faire croire.

Thésée ne dit pas autre chose lorsqu'il déclare, en ouverture de l'acte V :
« Le fou, l'amoureux et le poète
Sont tout entiers constitués d'imagination :
L'un voit plus de diables que l'enfer immense
ne peut en contenir. »

Et plus loin, « [...] dans la nuit, quand on joue à se faire peur, / c'est si facile à un buisson d'être pris pour un ours ! ». La nuit et la lune qui président au songe et baignent la forêt des métamorphoses permettent la naissance de l'illusion où chacun peut être pris pour autre chose qu'il n'est : un homme pour un âne, un acteur pour un mur. Mais les acteurs, au lieu de laisser planer le doute, disent l'illusion, et la commentent sans cesse.

Photo de répétition © PIERRE GROSBOIS

C'est de cette nuit propice à l'imagination – nuit qui montre l'illusion et s'en amuse infiniment – que s'est emparée la compagnie de « La Nuit surprise par le Jour », dont le nom apparaît dans la traduction de Pascal Collin à la dernière réplique d'Obéron, ultime clin d'œil à la mise en abyme du jeu des acteurs.

➜ Comparer le « Prologue des artisans » à l'épilogue de Puck (nous renvoyons ici directement au texte, au vu de la longueur de chacun des textes).
L'effet de réponse entre le prologue des artisans et les derniers mots de la pièce démontre donc finalement la volonté de Shakespeare d'intégrer tous les personnages du *Songe d'une nuit d'été* à la pièce des artisans : c'est Puck qui finit la pièce en reprenant le prologue, comme s'il rompait l'illusion pour avouer qu'il est, au même titre que les artisans, un acteur s'adressant à son public pour lui raconter une histoire, fût-elle une ombre chinoise, créée de toutes pièces par l'imagination.

➜ Chercher les occurrences dans la pièce des termes de « rêve », « songe » ou « ombre » et déterminer lesquels peuvent être lus comme métaphore de l'illusion théâtrale. Proposer aux élèves d'en déduire une interprétation du titre de la pièce : « *Songe d'une nuit d'été* ».
Voilà le cœur de cette nuit d'été qui, avant d'être surprise par le jour, s'octroie le plaisir de l'illusion : la représentation est ce beau songe rêvé au même moment par le public et les acteurs, ensemble.

➜ Pour aller plus loin : proposer aux élèves de mettre ces effets du théâtre dans le théâtre en parallèle avec d'autres mises en abyme dramatiques connues ou appuyées par la mise en scène :
– dans le théâtre shakespearien (les comédiens de Hamlet, par exemple) ;
– dans *Homme pour homme*, de Brecht (référence récurrente de Yann-Joël Collin sur les questions relatives à la mise en abyme) où le personnage principal « joue » un autre homme ;
– dans la scène des paysans du *Dom Juan* de Molière, également mis en scène cette année par Yann-Joël Collin au théâtre Gérard Philippe. Ce dernier avait choisi de démontrer l'artificialité du langage des paysans de Molière en les faisant jouer, en costume, sur une scène sur la scène.

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

Après la représentation

Pistes de travail

> « Le prétexte du *Songe d'une nuit d'été* est un mariage qui se décline ensuite en féerie et s'achève par où il a commencé, en théâtre ».
>
> Yann-Joël Collin

TRAVAIL DE REMÉMORATION

➜ Reconstruire en classe la mise en scène de la pièce, en discutant d'abord des émotions qu'elle a suscitées. Insister en particulier sur les sensations ressenties face à la demande de participation du public dans la construction du spectacle. Un élève a-t-il été interpellé par les acteurs ? Comment a-t-il vécu cela ? Comment les autres étudiants ont-ils réagi en réalisant qu'eux aussi auraient pu éventuellement être appelés à entrer dans le jeu à un moment ou à un autre ?

La représentation aura suscité sans doute beaucoup d'interrogations au sujet de la place du public dans la construction du spectacle qui est le véritable enjeu de la comédie shakespearienne, mais aussi de tout le travail mené depuis des années par la troupe « La Nuit surprise par le Jour ». C'est donc par la remise en question de la relation scène-salle qu'il convient d'aborder cette mise en scène du *Songe*.

LA REPRÉSENTATION COMME ÉCHANGE. LE PUBLIC : ARTISAN ET DESTINATAIRE DU SPECTACLE

Le théâtre est tout d'abord l'expérience d'une rencontre, celle qui par le biais du spectacle, met en relation les acteurs d'une troupe et le public qui se forme et renouvelle chaque soir autour de la scène. Tout commence par une offre d'hospitalité. À l'instar des invités de Thésée et Hippolyta qui annoncent leur mariage, la troupe de « La Nuit surprise par le Jour » accueille le public aux Ateliers Berthier et l'accompagne dans ce voyage onirique dans la forêt qui entoure la ville d'Athènes ; ce lieu magique et effrayant, peuplé de créatures étranges vivant en symbiose avec une nature qui fait la loi. C'est dans ce bois où les normes de la société sont suspendues, où les instincts et les pulsions vitales se montrent sans voiles que des rencontres les plus extraordinaires auront lieu : celles des amants, des dieux et déesses avec des humains, mais aussi celle du public avec les acteurs. Ces rencontres seront scellées au Ve acte par la fête qui se prépare en réalité dès le début de la représentation et dont le moment culminant sera justement une mise en scène, celle de la tragédie de *Pyrame et Thisbé*.

➜ À l'aide des didascalies du texte shakespearien reconstituer les lieux de la pièce et indiquer les situations dramaturgiques principales. Faire remarquer la structure circulaire de la pièce qui amène le spectateur du palais royal de Thésée au bois d'Athènes et puis de nouveau au palais royal. Souligner les passages qui représentent une mise en abyme de la représentation (notamment les épisodes des artisans).

C'est dans le cadre des réjouissances pour une fête de mariage que commence et s'achève la pièce à laquelle sont conviés les acteurs, ainsi que les spectateurs. Ces derniers se côtoient d'ailleurs dans la salle bien avant que Thésée prononce les premiers mots du texte qui donnent le coup d'envoi au spectacle.

➜ Analyser le sens de l'entrée en scène simultanée des acteurs et du public. Demander aux élèves s'ils ont pu reconnaître les acteurs et en particulier Thésée, avant que ce dernier s'installe en haut des gradins pour faire son annonce.

➜ Demander aux élèves quels ont été les moments les plus significatifs dans lesquels l'interpellation du public devient une nécessité pour l'avancement de l'action.

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

© PIERRE GROSBOIS

Si le public est attendu pour commencer la représentation, la nécessité de son intervention est évidente dans les passages des artisans et tout d'abord à l'acte II quand Quince fait le *casting* pour sa mise en scène de *Pyrame et Thisbé*. Dès leur première apparition, les artisans apparaissent comme les véritables partenaires des spectateurs. Ils invitent le public de la salle Berthier dans leur forêt et ils lui proposent de répéter avec eux cette fameuse tragédie en l'honneur du mariage du Duc. Mais si le public participe activement à la construction de la représentation, il devient aussi le sujet de celle-ci.

➜ **Analyser le déroulement de la représentation de *Pyrame et Thisbée* à l'acte V et attirer l'attention des élèves sur le rôle des acteurs-spectateurs (le Duc, Hippolyta, etc.) qui commentent la mise en scène de la tragédie. Faire remarquer que par ce dispositif théâtral de mise en abyme, Shakespeare représente le public de la salle sur la scène.**
Dans sa mise en scène, Yann-Joël Collin exploite toutes les possibilités ouvertes par ce dispositif par lequel le public « agit » avec les acteurs sur la scène et se voit en même temps en action sur celle-ci. Le spectateur passe sans cesse d'un rôle actif à un rôle passif qui consiste à se voir représenté comme public.

➜ **En revenant sur le travail de remémoration, proposer aux élèves de réfléchir sur la position du spectateur passif face à l'interpellation d'un autre membre du public.**
En regardant l'entrée en jeu d'un spectateur, le public réalise la différence de sa position face à la représentation par rapport à celui ou celle qui a été interpellé. Dans ce jeu de rôle, proprement théâtral, le public fait l'expérience de la mise à distance de la représentation et apprend le plaisir ludique de passer de l'immersion complète dans l'illusion théâtrale à l'acquisition d'un regard critique sur celle-ci.

➜ **Pour discuter les notions d'illusion théâtrale et de distanciation, proposer la lecture du texte de Bertolt Brecht en annexe 6.**
Cette vision ludique et critique de la représentation théâtrale caractérise toute la démarche de la troupe « La Nuit surprise par le Jour » qui depuis sa création a fait de la participation du public le fil rouge de son travail.

➜ **À cet égard, proposer aux élèves de commenter les propos suivants de Yann-Joël Collin.**

> « Je me sens très proche du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ou de *l'Enfant de l'Éléphant* de Brecht où l'on voit le travail de l'homme à l'œuvre en même temps que l'aveu de l'effort. Notre travail, c'est aussi l'histoire de ceux qui viennent voir notre travail. La notion de public actif me paraît essentielle : le théâtre c'est aussi la mise en œuvre du regard du spectateur sur ce qui est à l'œuvre. »

Le théâtre comme travail collectif met en jeu la relation des acteurs au public mais implique aussi une vision très particulière de l'expérience commune de vie et de création de la troupe. En renouant avec la plus ancienne tradition du théâtre, la troupe « La Nuit surprise par le Jour » fonctionne sur la base d'un partage des choix et des réflexions qui mènent à la réalisation scénique.

➜ Proposer aux élèves la lecture de l'interview de Yann-Joël Collin contenue dans l'édition de la comédie shakespearienne de Pascal Collin[6]. Au vu du spectacle auquel vous avez participé et du témoignage du metteur en scène, quelle image gardez-vous des finalités de la représentation théâtrale ? Pouvez-vous retrouver des similitudes entre l'esprit des artisans et l'image du théâtre synthétisé par Yann-Joël Collin ?

L'ESPACE THÉÂTRAL

La comédie shakespearienne n'avait pas été écrite pour une salle de théâtre mais pour une résidence aristocratique.

➜ Après avoir lu le court texte en annexe 7 de Jan Kott, demander aux élèves s'ils retrouvent dans la mise en scène de Yann-Joël Collin l'ambiance de la fête évoquée par le spécialiste shakespearien qui, dans ces quelques lignes, résume le sens de la comédie.

Photo de répétition © PIERRE GROSBOIS

Le dispositif scénique

L'absence de décor et la présence des spectateurs autour de la scène étaient les caractéristiques principales de l'espace théâtral pour lequel Shakespeare écrivait ses pièces. En exploitant toutes les possibilités offertes par l'espace théâtral des Ateliers Berthiers, Yann-Joël Collin reprend ce type de dispositif théâtral pour en amplifier la portée notamment à l'égard de la participation du public dans la construction du spectacle et dans la remise en question du statut de la fiction théâtrale.

➜ Proposer aux élèves une réflexion sur l'organisation de l'espace théâtral dans la mise en scène de Yann-Joël Collin. Quels sont les éléments du décor dont vous vous souvenez ? L'espace de jeu est-il délimité par le décor ? Quels sont les espaces du théâtre qui sont utilisés par les acteurs durant le spectacle ?

Le décor est très minimaliste et se limite en effet à une bâche aux usages multiples (écran, rideau, pelouse, etc.) et une estrade démontable qui est tour à tour le comptoir du bar au début de la pièce, le podium sur lequel Obéron vient faire ses déclarations, le lit de Titania, etc.

Ce décor réduit laisse toute liberté à l'imagination du spectateur pour recréer les lieux évoqués par les acteurs. Il ne sert pas à

6. W. Shakespeare, *Songe d'une nuit d'été*, traduction de Pascal Collin, Éditions Théâtrales, 2008, Paris, p. 103-104

reconstituer de manière « réaliste » le palais royal de Thésée ou la forêt mais, à l'instar du décor décrit par les artisans à l'acte II, il est purement conventionnel et sert à souligner la nature fictive de l'espace de jeu des acteurs. Celui-ci n'est d'ailleurs jamais distingué de manière définitive de l'espace théâtral dans son ensemble. Non seulement les acteurs jouent au milieu du public mais ils investissent tout l'édifice théâtral, des coursives qui surplombent la salle aux coulisses où travaillent les techniciens[7].

➜ **Pour approfondir la connaissance des différents dispositifs scéniques, proposer aux élèves de décrire et comparer[8] la structure des Ateliers Berthier, la salle principale du théâtre de l'Odéon, exemple de théâtre à l'Italienne et la salle du Globe Theatre de Londres dans la reconstruction virtuelle proposée sur le site : *www.shakespeares-globe.org/about-theglobe/virtualtour/*. Pour l'histoire et les images des deux salles de l'Odéon voir le site : *www.theatre-odeon.fr/fr/le_theatre/visite_guidee/accueil-f-21.htm.***

Décor et lumières

➜ **Demander aux élèves quels souvenirs ils gardent des lumières du spectacle.**

Photo de répétition © PIERRE GROSBOIS

➜ **Faire décrire aux élèves les lumières au moment de l'apparition de Puck et de la fée (acte II, scène I) ainsi que celles qui accompagnent la dispute amoureuse d'Obéron et Titania.**

L'éclairage du plateau et de la salle n'est pas conçu de manière réaliste pour souligner le passage du jour à la nuit suivant l'avancement de la représentation. Dans celle-ci on remarque que la distinction entre les deux catégories des personnages de la pièce – les êtres humains et les créatures surnaturelles – est souvent signalée par un éclairage qu'illumine la scène et la salle presque à jour quand on montre sur la scène les personnages humains, à l'exception de la poursuite d'Héléna à l'acte II scène II qui se déroule la nuit. Le « réalisme » de ces passages, où le public semble appelé à s'identifier avec les deux couples d'amoureux, s'efface au moment où apparaissent les personnages surnaturels, tel qu'Obéron, Titania ou Puck et leurs suites d'elfes et fées. Quand ils entrent sur scène, les lumières intenses et spectaculaires, qui rappellent celle du cirque, délimitent l'espace de jeu des acteurs laissant dans le noir le public qui, dès lors, se retrouve dans la position traditionnelle du spectateur passif pris dans l'illusion théâtrale. Ainsi, à la distance critique qui permet au spectateur d'analyser les raisons des couples d'amants athéniens succède l'immersion dans l'univers onirique et sensuel des divinités dont la représentation séduit le public en le prenant, pour un instant, dans les filets de l'illusion.

Cette alternance entre les moments où l'illusion théâtrale est pleinement réalisée et les passages où l'on met à nu les artifices par lesquels on la réalise caractérise toute la mise en scène du *Songe*.

7. Voir dans les annexes les définitions d'espace de jeu, espace scénique, etc.
8. Pour comparer les diverses formes de l'espace théâtral voir les définitions en annexe.

➜ **Proposer une réflexion sur la discussion des artisans athéniens à propos du décor de leur tragédie (acte III, scène 1). Souligner la valeur purement conventionnelle et non réaliste du décor des artisans shakespeariens.**
Dans cette fête qui est le théâtre – ou dans ce théâtre qui est le monde – tous contribuent à la construction du spectacle : les acteurs, le public mais aussi les techniciens.

➜ **Analyser dans cette perspective la présence sur scène des techniciens et des musiciens qui sont inclus dans la représentation en tant que membres du groupe des artisans. Parmi ceux-ci, lesquels sont des acteurs professionnels ?**

Les costumes et l'actualisation symbolique du texte shakespearien

Portée par une traduction très attentive à rendre familier et immédiat le langage de Shakespeare, l'actualisation de la pièce shakespearienne se prolonge dans le choix des costumes. À cet égard, on remarque qu'une fois de plus le partage entre les dieux et les humains est souligné. Si les dieux se démarquent par leurs costumes colorés, extravagants et excentriques, les humains – y compris le Duc et la Duchesse – sont habillés comme le public.

➜ **À l'aide des photos et des souvenirs des élèves, décrire les costumes de Puck. Pourquoi Puck porte-t-il dans chaque scène un costume différent ?**
Figure qui assure la communication entre le monde humain et le monde surnaturel, Puck est par définition le personnage de la métamorphose, capable de jouer avec ses identités multiples qui lui donnent accès aux divers mondes qu'il sait traverser.

➜ **Proposer aux élèves une réflexion sur l'usage des costumes en tant que moyen pour définir l'identité scénique des divers personnages. En particulier attirer leur attention sur le fait que les deux couples – Titania/Obéron et Thésée/Hippolyta – sont joués par les mêmes acteurs habillés selon des styles différents en fonction du rôle qu'ils jouent sur la scène.**

➜ **Proposer aux élèves de comparer les costumes de la version de Yann-Joël Collin avec ceux de la version du « Footsbarn Theatre », actuellement au programme du Royal Theatre de Londres.**
Pour l'histoire de cette compagnie anglaise, l'une de plus proches de l'héritage shakespearien, voir l'historique sur le site *www.footsbarn.com/gallery.php?showid=11*.

© PIERRE GROSBOIS

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

LES LANGUES DU *SONGE*

La musique, le chant et la danse

La musique et le chant jouent un rôle central dans cette mise en scène féerique du *Songe*. D'une part dans sa traduction du texte shakespearien, Pascal Collin a adapté de nombreuses répliques en les transformant en chanson. D'autre part, en conformité avec le choix d'une actualisation du texte théâtral, la musique écrite pour la scène se réfère à notre tradition la plus contemporaine et se base sur un mélange inattendu de mélodies et de rythmes très évocateurs. Du rap et du rock n'roll aux sonorités de la musique africaine ou à la salsa, la musique invite le spectateur à entrer dans la représentation en anticipant en quelque sorte ses contenus.

➜ **Interroger les élèves sur les divers types de musiques qu'ils ont reconnus dans la mise en scène. En particulier attirer leur attention sur les divers registres de musique utilisés dans la scène 1 acte II et faire remarquer comment la musique introduit et illustre les caractères des personnages et le sens des situations dramatiques qui sont présentées.**
L'entrée de la fée, créature naïve et innocente, est accompagnée d'une musique douce et rêveuse à laquelle s'oppose le rock de Puck, figure d'insoumis comme le souligne cette musique « transgressive ». Rebel aux mille visages, refusant toute identification univoque, comme le montrent ses multiples accoutrements, Puck ne reconnaît que l'autorité suprême d'Obéron, quoique les défaillances dans les services rendus à son maître renvoient une fois de plus à l'autonomie revendiquée par le personnage.

La représentation de la dispute amoureuse d'Obéron et Titania est un moment central dans l'interprétation du *Songe* en tant que « spectacle total » où musique, chant, danse et parole contribuent ensemble à représenter la puissance du désir qui attire les deux personnages divins l'un vers l'autre et qui attache le spectateur à la fiction de la scène.

➜ **Sur la base d'un travail de remémoration, analyser avec les élèves les personnages d'Obéron et de Titania qui représentent le double du couple Thésée/Hippolyta. Insister sur le fait que le couple de dieux incarne la dimension sensuelle et érotique du couple humain.**
À cet égard le jeune page indien qu'Obéron réclame à Titania renvoie de manière symbolique à l'enfantement qui serait le fruit de la passion sexuelle. Objet de dispute, le jeune garçon que les amants cherchent à s'approprier de manière exclusive sert à représenter cette possessivité et cette volonté de maîtrise absolue sur l'autre qui caractérise la passion amoureuse. Cette dimension destructrice de l'amour sera déjouée par la ruse d'Obéron et les effets magiques de la fleur touchée par la flèche de Cupidon.

© PIERRE GROSBOIS

Les métamorphoses de l'amour et le corps de l'acteur

La passion est d'abord une affaire du corps et tous les amants de la pièce en font l'expérience. Qu'ils aient été touchés par la fleur magique ou qu'ils soient pris dans l'amour ou dans la haine profonde pour un autre personnage, les couples qui se forment et se défont dans la forêt sont des corps possédés par une force dont la maîtrise leur échappe. Cela est vrai non seulement dans le cas de la folie provoquée par le sortilège de la fleur, mais aussi dans la haine « spontanée » de Démetrius pour Héléna au début de la pièce, ou encore dans ce sommeil profond qui saisit soudainement l'esprit des amants sans qu'ils puissent jamais s'y opposer.

➜ **Demander aux élèves de décrire comment les acteurs ont représenté les effets de la fleur magique sur les personnages de la scène. Souligner l'usage du maquillage rouge posé autour des yeux des acteurs et la signification symbolique à la fois de la couleur rouge et des yeux en tant que moyen et source de la passion amoureuse.**

➜ **Revenir sur le texte de la pièce (acte III, la scène de la folie passionnelle de Lysandre et Démétrius pour Héléna) et analyser les divers arguments utilisés par les amants pour prouver leur sentiment amoureux. Faire un tableau pour résumer les arguments des hommes et des femmes pour les comparer ensuite dans une discussion en classe.**

Si la fleur magique de Puck agit pendant le sommeil, ses effets ne peuvent être révoqués que dans cet état de dépossession de soi. Endormis, les yeux fermés, les protagonistes suspendent le contrôle de la raison et plongent dans un univers onirique qui les transforme.

© PIERRE GROSBOIS

Photo de répétition © PIERRE GROSBOIS

➜ **Analyser le sens de la métamorphose de Bottom. Pourquoi devient-il un homme à la tête d'âne ? Quelles significations symboliques peut-on donner à cet animal ? À la fin de l'acte IV, Bottom apparaît sur la scène avec Titania. Pourquoi porte-t-il un peignoir et des pantoufles ?**

Le réveil, après l'épreuve de l'enchantement dû à la fleur magique, est un moment très délicat pour les protagonistes qui ressentent toute l'étrangeté de leur expérience et apparaissent complètement désorientés. À cet égard, le réveil de Bottom est très significatif. Seul au milieu de la forêt, il retrouve sa raison mais pas les mots pour raconter ce qu'il a vécu. Rêve ou réalité, sa transmutation en âne et sa liaison avec Titania ne semblent pouvoir se dire dans le discours. À défaut de pouvoir trouver des mots pour expliquer à ses amis son aventure, Bottom trouve un autre moyen pour exprimer ce qu'il lui est arrivé : la mise en scène de la tragédie de *Pyrame et Thisbé*. Cette représentation peut en effet être interprétée comme une sorte de répétition en forme parodique des fureurs érotiques dont tous les couples de la pièce font l'expérience dans le bois d'Athènes. Si l'expérience de la passion fait perdre la raison et ses mots avec, la fiction donne à Bottom la chance d'un autre langage, celui de la représentation tragique, à la fois pathétique et irrésistiblement comique.

➜ **Analyser le réveil de Bottom. Faire remarquer la gestuelle métonymique par laquelle il cherche à figurer sa tête d'âne et qui compense l'impossibilité de raconter son expérience extraordinaire. Dans cette perspective, comparer le réveil de Bottom à celui de Titania et des autres amants.**

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

LES MÉDIAS SUR LA SCÈNE OU COMMENT DÉJOUER LES POUVOIRS DES IMAGES

➜ Exercice de remémoration : faire une liste des différents personnages qui se sont servis de la caméra vidéo et analyser le contexte scénique dans lequel ils l'ont utilisée.

L'usage de la caméra vidéo et de la projection des images filmées en prise directe sur la scène est devenue depuis presque deux décennies un procédé souvent utilisé dans les théâtres. Yann-Joël Collin s'en sert ici tout d'abord pour mettre en exergue la dimension intime de ses personnages.

➜ Analyser la scène de la dispute entre Héléna et Démétrius ainsi que leur poursuite. Mettre en évidence comment la violence des propos de Démétrius ainsi que le désespoir d'Héléna sont amplifiés par leur reproduction sur l'écran.

Une autre fonction essentielle des images est celle de produire un effet de distanciation en rendant le spectateur conscient du pouvoir de l'image filmée, qui, de manière presque subliminale, attire son attention et détourne son regard de la scène où se déroule l'action.

➜ Analyser la scène où après l'annonce de son mariage, Thésée est interpellé par Égée qui demande au roi d'imposer à sa fille Hermia d'épouser l'homme de son choix, Démétrius (acte 1, scène I). Demander aux élèves s'ils ont suivi la scène en regardant les acteurs installés en haut des gradins ou bien s'ils ont été attirés par les images de l'écran.

Photo de répétition © PIERRE GROSBOIS

Dans cette scène on voit d'abord que les deux figures du pouvoir politico-familial – Thésée et Égée – sont réunies dans la même image projetée sur l'écran. L'autorité – injuste et arbitraire dans cette décision de contrarier l'amour d'Hermia, s'impose d'autant plus au spectateur que l'image fictive de l'écran domine le plateau en attirant de manière presque subliminale et inconsciente l'attention du spectateur. Cependant la construction du dispositif scénique de Yann-Joël Collin vise à déjouer le pouvoir de l'image car, en effet, le spectateur n'est jamais laissé seul avec les images. D'une part, le couple des vrais amants – Hermia et Lysandre – qui dialogue avec le Duc et Égée, demeure à l'extérieur du champ visuel de la caméra, offrant une ligne de fuite au spectateur. Mais celui-ci peut se soustraire au pouvoir de l'image par un autre biais car il peut toujours diriger son regard vers les trois acteurs en chair et en os qui jouent le Duc, Égée et Hippolyta. La possibilité de passer de l'image filmée aux acteurs de la scène permet au spectateur de prendre conscience après coup de l'attirance et de la séduction de l'image à l'écran par rapport à la réalité du corps des acteurs.

© PIERRE GROSBOIS

Si la fête est annoncée à l'écran, elle se réalise en effet sur une scène de théâtre, celle des Ateliers Berthier, mais aussi celle du palais de Thésée où au Ve acte les artisans vont jouer finalement leur pièce.

➜ Quel rôle joue la caméra dans cet acte dominé par le jeu des artisans ?

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

REBONDS ET RÉSONANCES

Sur les enjeux de la mise en scène de Shakespeare

Peter Brook, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977

Pour une autre mise en scène récente du *Songe d'une nuit d'été*, celle du Footsbarn Theatre

www.footsbarn.com/gallery.php?showid=11

Sur l'espace théâtral

www.shakespeares-globe.org/abouttheglobe/virtualtour/
www.theatre-odeon.fr/fr/le_theatre/visite_guidee/accueil-f-21.htm

Sur l'usage de la vidéo

De la scène à l'écran, Éditions théâtrales SCÉRÉN-CNDP, « Théâtre aujourd'hui » n° 11, 2007

Adaptation et réécriture du *Songe d'une nuit d'été*

Botho Strauss, *Le parc*, Paris, Gallimard, 2001
En attendant le Songe, adaptation et mise en scène d'Irina Brook, 2007

➜ **Faire lire le début de la pièce d'Irina Brook et voir en quoi elle joue avec la pièce de Shakespeare.**

Filmographie

Max Reinhardt, *Le Songe d'une nuit d'été*,1935
Woody Allen, *Comédie érotique d'une nuit d'été,* 1982
Michael Hoffman, *Le Songe d'une nuit d'été*, 1999

La Nuit surprise par le Jour avec Cyril Bothorel, Paul Breslin, Xavier Brossard, Marie Cariès, John Carroll, Yannick Choirat, Pascal Collin, Issa Dakuyo, Christian Esnay, Delphine Léonard, Éric Louis, Elios Noël, Alexandra Scicluna.

Nos chaleureux remerciements à Thierry Grapotte, Pascal et Yann-Joël Collin, à la troupe « La Nuit surprise par le Jour », ainsi qu'à Anne-Marie Peigné, Christophe Teillout et Émilie Dauriac de l'Odéon–Théâtre de l'Europe qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Tous les extraits de la pièce contenus dans ce dossier ont été reproduits avec l'autorisation des Éditions Théâtrales. Le livre est disponible en librairie. Plus d'info : *www.editionstheatrales.fr*

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage
Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée de mission lettres, CNDP
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM de Créteil, directeur de la collection nationale « Théâtre Aujourd'hui »

Auteurs de ce dossier
Anne-Valérie DULAC, Professeur d'anglais et spécialiste en littérature anglophone
Anna MIRABELLA, Maître de conférence en italien, université de Nantes

Directeur de la publication
Bernard GARCIA, Directeur du CRDP de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale
Lise BUKIET
CRDP de l'académie de Paris

Responsables de la collection
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
Marie FARDEAU

Maquette et mise en pages
Virginie LANGLAIS
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

Annexes

ANNEXE 1 : EXTRAIT N° 1

Lysandre – Eh bien quoi, mon amour ? Pourquoi tes joues sont-elles si pâles ?
Par quel miracle les roses y fanent-elles à cette allure ?

Hermia – Probablement le manque de pluie, que je pourrais bien
leur déverser en abondance de mes yeux pleins d'orage.

Lysandre – Hélas, pauvre de moi ! Dans tout ce que j'ai toujours pu lire,
toujours pu entendre à travers les légendes ou l'histoire,
le fleuve de l'amour vrai n'a jamais eu un cours tranquille.
Car ou bien c'était la différence sociale…

Hermia – Ô croix ! Être trop haut pour être enchaîné à plus bas.

Lysandre – Ou bien les âges étaient mal assortis…

Hermia – Ô rage ! Etre trop vieux pour être engagé à plus jeune.

Lysandre – Ou alors cela tenait au choix de la famille…

Hermia – Ô enfer ! Choisir l'amour par les yeux d'un autre.

Lysandre – Ou, s'il y avait l'accord parfait sur le choix,
la guerre, la mort ou la maladie assiégeait l'amour sans répit,
jusqu'à ce qu'il soit rendu aussi bref qu'un son,
aussi fugace qu'une ombre, aussi passager qu'un rêve,
soudain comme l'éclair dans la nuit de charbon
qui, crachant sa rage, dévoile d'un coup le ciel et la terre
mais qui, avant même qu'un homme puisse articuler : « Regardez ! »
est dévoré par les mâchoires des ténèbres.
Toute chose qui brille sombre si vite dans le néant.

Hermia – Si donc les vrais amants ont toujours été persécutés,
c'est que ce doit être un décret du destin.
Par conséquent enseignons la patience à notre épreuve,
puisque le martyr est la coutume,
comme un dû à l'amour, ainsi que
les peines et les rêves et les soupirs,
les espoirs et les larmes, pauvres compagnons du désir.

William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*,
Les Éditions Théâtrales, 2008, traduction de Pascal Collin.
Acte I, scène1.

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

ANNEXE 2 : EXTRAIT N° 2

Démétrius, se réveillant – Ô Hélène, déesse, nymphe, idéale, divine !
À quoi, mon amour, pourrai-je comparer tes yeux ?
Le cristal n'est que de la boue. Ô comme on voit qu'elles sont mûres,
tes lèvres, ces cerises à baiser, si tentatrices !
La pureté blanche et glacée des neiges éternelles du Taurus,
balayées par le vent d'est, tourne au noir du corbeau
dès que tu lèves la main. Oh laisse-moi embrasser
cette pure blancheur souveraine, qui pourra sceller ma félicité !

William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*,
Les Éditions Théâtrales, 2008, traduction de Pascal Collin.
Acte III, scène 2.

ANNEXE 3 : EXTRAIT N° 3

Thisbé – Ô mur tu as souvent subi mes pleurs amers,
Pour avoir séparé mon Pyrame de moi !
Mes lèvres cerises ont tant embrassé tes pierres
Mêlées de terre et des poils qui poussent sur toi

Pyrame – Je vois une voix. Donc, je me rends à la fente,
Pour épier et pouvoir entendre son visage.
Thisbé ?

Thisbé – Toi, mon amour ? Oh que je suis contente !

Pyrame – Contente ou pas, amour, c'est moi, je te le gage !
Et je te suis autant que Limande fidèle.

Thisbé – Et moi comme Héléna, jusqu'au jour fatidique.

Pyrame – Cephalus pour Procrus, comme lui authentique.

Thisbé – Procrus pour Cephalus, je suis à toi comme elle.

Pyrame – Baise-moi par le trou de cet ignoble mur.

Thisbé – Je baise un trou de mur, oh que tes lèvres j'eusse…

Pyrame – Viendrais-tu maintenant au tombeau de Ninus ?

Thisbé – À la vie, à la mort, je viens à toute allure.

(Sortent Pyrame et Thisbé)

Le Mur – Pour ce qui est du mur, mon rôle est terminé.
Et donc, ayant fini, le mur va s'en aller.

William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*,
Les Éditions Théâtrales, 2008, traduction de Pascal Collin.
Acte V, scène1.

ANNEXE 4 : GLOSSAIRE

Lieu scénique
À l'intérieur du lieu théâtral (scène + salle) le lieu scénique se définit comme emplacement des praticiens avec ses coordonnées précises, ses dimensions, les possibilités données à l'activité et au déplacement des comédiens, ses contraintes propres, la présence ou non d'un décor, de praticables, le nombre de ses entrées, sa forme.

Espace scénique
L'espace scénique sera défini comme la collection des signes provenus du lieu scénique et qui y trouvent place. À l'espace scénique appartiendront non seulement des signes comme les praticables ou les accessoires mais aussi le nombre des comédiens et leur espacement, les figures qu'ils dessinent, leur rapport à l'éclairage et à l'acoustique. Il contient tous les événements qui prennent place sur la scène.

Espace théâtral
L'espace théâtral contient outre l'espace scénique, celui du public et les rapports entre l'un et l'autre. Dans certaines formes de théâtre contemporain de théâtre (les spectacles de Peter Brook ou les scènes bifrontales avec spectateurs des deux côtés), le public fait partie du tableau visuellement offert au spectateur.

ANNEXE 5 : LES FORMES DE L'ESPACE THÉÂTRAL

L'espace théâtral est virtuellement et au départ un espace tridimensionnel vide et délimité. C'est la nature de ces limites qui permet de distinguer entre les formes spatiales du théâtre qui oscillent entre deux formes extrêmes qui sont le tréteau et le théâtre de boulevard, aboutissement du théâtre à l'italienne.

Le théâtre de boulevard
Le théâtre bourgeois traditionnel, né à la fin du XVIIIe siècle, délimite l'espace scénique d'un côté (du côté du public) par la rampe ou toute autre frontière en tenant lieu (fosse d'orchestre, différence de niveau, etc.). Tout se passe comme si, pour le regard du spectateur, ce lieu scénique délimité par le décor était un morceau arbitrairement détaché du reste du monde, mais qui virtuellement pouvait se prolonger à l'infini. Les ouvertures ne débouchent pas dans l'imagination du spectateur sur l'envers du spectacle, coulisses, couloirs, loges, mais sur un monde homogène au monde qui est montré sur scène. Le salon bourgeois ouvre sur une autre pièce que l'on devine, ou sur un jardin, et derrière le jardin c'est la rue, le reste du monde. En revanche, la coupure est profonde entre le spectateur et le spectacle : pas de pont ni de passerelle pour aller de l'un à l'autre : le rideau est un écran tendu, une matérialisation de la coupure scène-salle. Le rapport du spectateur au comédien-personnage est alors un rapport de sympathie, d'identification : si le théâtre est comme la vie, le comédien est comme le spectateur.

Le tréteau
À l'opposé du théâtre à l'italienne et de boulevard, l'espace-tréteau suppose que tout ce qui se passe sur le plateau scénique apparaisse dans un rapport de continuité entre le spectateur et le comédien. Le comédien sur le tréteau n'a pas de coulisses où changer d'apparence ; la machine théâtrale est tout entière sous les yeux du spectateur. La coupure s'établit non pas entre le spectateur et le spectacle, mais entre le tréteau et le reste du monde. L'espace-tréteau ne prétend pas être l'« imitation » d'un lieu concret ; il n'est le lieu que de l'activité théâtrale et il apparaît radicalement hétérogène au reste du monde : le spectateur voit, au-delà du tréteau, les lieux qui entourent le lieu théâtral ; son regard ne peut pas fuir dans une extra-scène imaginaire. Les activités des comédiens sur le tréteau sont des activités de théâtre, essentiellement ludiques et non mimétiques ; elles ne sont pas l'imitation d'activités dans le monde, ou alors elles apparaissent dans un contexte local qui les théâtralise immédiatement. Toute illusion du quatrième mur est par nature interdite à l'espace-tréteau.

Extraits de Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Belin, Paris, 1996, p. 53-58

ANNEXE 6 : ENTRETIENS À QUATRE SUR UNE NOUVELLE MANIÈRE DE FAIRE DU THÉÂTRE

LE DRAMATURGE : Qu'en est-il du quatrième mur ?

LE PHILOSOPHE : Qu'est-ce que c'est ?

LE DRAMATURGE : Habituellement, on joue comme si la scène avait non pas trois murs mais quatre ; le quatrième du côté du public. On suscite et entretient l'idée que ce qui se passe sur la scène est un authentique processus événementiel de la vie ; or, dans la vie il n'y a évidemment pas de public. Jouer avec le quatrième mur signifie donc jouer comme s'il n'y avait pas de public.

LE COMÉDIEN : Tu comprends, le public voit sans être vu des événements tout à fait intimes. C'est exactement comme si quelqu'un, par un trou de serrure, épiait une scène dont les protagonistes seraient à mille lieues de soupçonner qu'ils ne sont pas seuls. En réalité, nous nous arrangeons évidemment pour que tout soit vu sans difficultés. Simplement, l'arrangement est camouflé.

LE PHILOSOPHE : Ah bon ! Le public admet tacitement qu'il ne se trouve pas dans un théâtre, puisque apparemment sa présence n'est pas remarquée. Il a l'illusion de se trouver devant un trou de serrure. Mais alors, il devrait attendre d'être aux vestiaires pour applaudir.

LE COMÉDIEN : Mais ses applaudissements confirment justement que les comédiens ont réussi à jouer comme s'il n'avait pas été présent !

LE PHILOSOPHE : Avons-nous besoin d'une convention aussi secrète et compliquée entre les comédiens et toi ?

L'OUVRIER : Moi, je n'en ai pas besoin. Mais peut-être que les artistes en ont-ils besoin ?

LE COMÉDIEN : On la dit nécessaire à un jeu réaliste.

L'OUVRIER : Je suis pour un jeu réaliste.

LE PHILOSOPHE : Mais qu'on soit assis dans un théâtre et non devant un trou de serrure, c'est aussi une réalité, non ! Comment peut-on dire réaliste l'escamotage de cette réalité ? Non, nous voulons abattre le quatrième mur. Du coup la convention est dénoncée. À l'avenir, soyez sans scrupules et montrez que vous arrangez tout de manière à faciliter notre compréhension.

LE COMÉDIEN : Ce qui signifie qu'à dater d'aujourd'hui nous prenons officiellement acte de votre présence. Nous pouvons diriger nos regards sur vous et même vous adresser la parole.

LE PHILOSOPHE : Naturellement. Chaque fois que c'est utile à la démonstration.

LE COMÉDIEN, *marmonnant* : Ainsi donc, retour aux apartés, aux « Honorable public, je suis le roi Hérode », retour aux ronds de jambes vers la loge des officiers !

LE PHILOSOPHE, *marmonnant* : Pas de progrès plus difficile que le retour à la raison !

Extrait de Bertolt Brecht, « Destruction de l'illusion et de l'identification », dans *L'achat du cuivre,* Paris, L'Arche éditeur, 1970, p. 95

SERVICES CULTURE ÉDITIONS
RESSOURCES POUR
L'ÉDUCATION NATIONALE
CRDP
ACADÉMIE DE PARIS

n° 62
octobre 2008

ANNEXE 7 : TITANIA ET LA TÊTE D'ÂNE

Selon la plus récente biographie de Shakespeare, due à la plume de A. L. Rowse, la première représentation du *Songe d'une nuit d'été* fut donnée dans le vieux palais londonien des Southampton, au coin de Chancery Lane et de Holborn. C'était une grande bâtisse datant de la fin du gothique, pleine de galeries et de balcons courant les uns au-dessus des autres tout autour d'une cour carrée à ciel ouvert donnant sur un jardin où il faisait bon se promener. Il serait difficile d'imaginer cadre meilleur pour la véritable action du *Songe d'une nuit d'été*. Il est déjà fort avant dans la nuit et les réjouissances tirent à leur fin. Tous les toasts ont été portés et les danses ont cessé. De valets porteurs de lanternes se tiennent encore en faction dans la cours. Mais à côté, dans le jardin, il fait sombre. Par la porte passent lentement des couples enlacés. Le vin d'Espagne était lourd, les amants se sont endormis. Quelqu'un s'est approché, le suc des baies a jailli, le garçon s'est éveillé. Il ne voit pas la jeune fille qui dort à côté de lui ; il a tout oublié, il a même oublié qu'il a quitté le bal en sa compagnie. Non loin, il y a une autre jeune fille, il suffit de tendre les bras ; déjà il les a tendues, déjà il court après elle. Déjà il hait avec la même force avec laquelle, une heure plus tôt, il ressentait le désir.

« Heureux avec Hermia ? Non, je regrette les fastidieuses minutes que j'ai passées avec elle. Ce n'est pas Hermia mais Héléna que j'aime à présent » (II, 2)

Extrait du texte de Jan Kott, « Titania et la tête d'âne » dans *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, 2006, p. 234-235

© PIERRE GROSBOIS