Document généré le 25 avr. 2024 01:48

**Jeu**
**Revue de théâtre**

# Une enveloppe scintillante

Carole Fréchette

Numéro 48, 1988

Échos shakespeariens

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28341ac

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

Fréchette, C. (1988). Une enveloppe scintillante. *Jeu*, (48), 49–54.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1988

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# une enveloppe scintillante

Qu'on le veuille ou non, l'emballage médiatique d'un spectacle influe sur la perception qu'on en a. On ne réagit pas seulement à ce que l'on voit sur scène mais aussi à tout ce qui se dit et s'écrit autour de la représentation, à l'image qui en est projetée. La tentation est parfois grande, lorsque le spectacle n'est pas à la hauteur du discours publicitaire et parapublicitaire qui le précède ni du discours critique qui l'accompagne, de porter un jugement doublement sévère, et de donner à la performance un maigre «D» pour faire pendant à tous les «A+» qui nous semblent injustifiés. Sans tomber dans cet excès, disons que la production du *Songe* mise en scène par Robert Lepage était loin d'être sans faille. Ce qui agace dans tout cela, ce ne sont pas tant les maladresses de Lepage, qui, après tout, a bien le droit de se tromper, mais bien le concert d'éloges sans nuances qui a entouré la représentation.

La culture québécoise, atteinte du «syndrome olympique» depuis quelques années, se

L'âne et les esprits de la forêt, dans des costumes extravagants créés par Mérédith Caron. Photo: Robert Etcheverry.

cherche désespérément des champions. Dès que se pointe à l'horizon un nouveau talent, la machine médiatique se met en marche; on s'arrache le nouveau héros, on le chouchoute, on le berce, on le monte aux nues, et on perd tout sens critique.

Robert Lepage fait partie de ces nouveaux héros que s'arrachent les médias. Il possède, il faut le dire, un talent exceptionnel. Sorte de prestidigitateur du théâtre, il joue avec les signes de la représentation avec infiniment d'aisance et de grâce. *Circulations*, *Vinci*, *la Trilogie des dragons*, trois spectacles qu'il a créés, en collaboration avec des acteurs, à partir de la méthode des «cycles repère», contiennent des trouvailles de mise en scène remarquables. Il crée, en fait, son propre langage scénique, utilisant ingénieusement tous les réseaux de significations de quelques objets choisis comme base à la fabrication du récit. Mais s'il excelle dans cette forme de création collective renouvelée, il se sent beaucoup moins à l'aise dans l'interprétation de textes classiques. Son adaptation de *Carmen* de Mérimée-Bizet présentée au Théâtre de Quat'Sous il y a deux ans, loin de donner un nouveau souffle à ce personnage mythique, tombait dans la parodie la plus facile, résultat d'une lecture hâtive et bien superficielle de l'oeuvre; la magie, cette fois, n'avait pas opéré. Dans le cas du *Songe*, l'emballage était nettement plus soigné (les moyens financiers étaient beaucoup plus grands), l'ensemble plus impressionnant. Mais la chaleur et le charme propres aux mises en scène de Lepage n'y étaient pas vraiment. La cohérence non plus.

Pourtant, la rencontre de ce texte avec ce metteur en scène était très prometteuse. On comprend aisément Olivier Reichenbach d'avoir confié à Lepage «le magicien» l'orchestration de cette féerie qu'est *le Songe d'une nuit d'été*. On aurait pu croire que Lepage se serait trouvé comme un poisson dans l'eau au milieu de ces esprits agiles et malicieux. On l'a senti au contraire à l'étroit, écrasé par l'omniprésence du texte, et par l'ampleur de la machine théâtrale. Certes, il a tout de même réussi à séduire par quelques effets éclatants: le ciel étoilé, la lune immense sur laquelle chevauche Puck en un mouvement de carrousel éblouissant, la course folle des amoureux sur le plateau tournant. Ajoutez à cela la musique envoûtante de Daniel Toussaint et les costumes extravagants de Mérédith Caron et vous avez une apparence de spectacle grandiose. Mais, entre ces quelques moments charmants, que de creux, que d'ennui même, à plusieurs reprises (entre autres, pendant les scènes de Thésée et Hyppolyta), cet ennui bien particulier que distille le théâtre coupé du monde, qui s'empêtre dans les mots d'autrefois sans arriver à leur trouver une résonance actuelle. Si on a pu être ébloui par certains effets, à aucun moment on n'a vraiment eu l'impression que ces acteurs s'étaient approprié le texte, que ces mots étaient devenus leurs mots, que cette pièce était devenue celle de Lepage, intégrée à son propre imaginaire. L'osmose n'a pas eu lieu.

**la règle du jeu: l'androgynie**

Dans les interviews qu'il a accordées avant la représentation, Lepage a insisté sur l'érotisme du *Songe*, sur son aspect troublant. Il se rapproche en cela de l'analyse de Jan Kott[1], qui voit dans le chassé-croisé amoureux imaginé par Shakespeare une véritable incursion au pays des fantasmes les plus profondément enfouis au coeur de l'inconscient. *Le Songe*, selon

1. Le rapprochement est si grand que Robert Lepage va même jusqu'à utiliser les propres mots de monsieur Kott, sans guillemets, lorsqu'il s'adresse au public dans le programme distribué aux spectateurs. Voir à ce sujet l'encart signé par la rédaction.

Entre Thésée (Éric Cabana) et Hippolyta (Diane Aubin), nulle trace de cette énergie sexuelle «qui aurait dû dominer tout le jeu». Derrière eux se tient l'un des amoureux, Démétrius (Jacques Lussier). Photo: Robert Etcheverry.

lui, n'est pas un divertissement léger mais une pièce sombre, traversée par le désir animal, les pulsions sexuelles brutes.

Pour mettre en évidence le caractère érotique du texte, Lepage a choisi de privilégier un axe très particulier : l'androgynie. C'est dans l'ambiguïté sexuelle qu'il a situé le trouble dont parle Jan Kott. Or cette ambiguïté, présente, il est vrai, dans la convoitise d'Obéron pour un jeune garçon, protégé de Titania, est loin de constituer le thème central de la pièce. On ne la retrouve ni dans la passion amoureuse de Démétrius et de Lysandre pour Hermia, puis pour Héléna, ni dans les amours de Titania. Quant à l'ouvrier qui interprète le rôle de Thisbée, sa métamorphose est bien plus de l'ordre de la farce que de l'ambiguïté. (Il y a, bien sûr, un caractère androgyne dans le personnage de Puck, mais il est d'un autre ordre. Puck n'étant pas un humain, son identification à un sexe ou à l'autre n'a pas la même portée.)

Lepage a donc dû, pour aller au bout de son parti pris, en «rajouter» un peu; il a parsemé, ici et là, quelques signes d'ambiguïté sexuelle, glissés superficiellement entre les lignes de Shakespeare. Ainsi, les amoureux Lysandre et Démétrius, après une course effrénée pour retrouver leur dulcinée dans la forêt, tombent dans les bras l'un de l'autre et s'endorment côte à côte. Ainsi, l'ouvrier qui joue Thisbée a des manières efféminées, avant même de se mettre dans la peau de son personnage. Ainsi, le jeune protégé de Titania, simplement évoqué dans le texte, apparaît dans une courte scène où Obéron lui administre un baiser langoureux.

Curieusement, le personnage d'Obéron, le seul que Shakespeare ait investi d'une réelle ambiguïté sexuelle, est le moins crédible en cette matière. On ne sent aucunement, dans le jeu de Normand Chouinard, la fascination pour les jeunes garçons, et la scène du baiser apparaît complètement plaquée, dépourvue de toute sensualité. Par contre, Lysandre et Démétrius, qui sont censés brûler de désir pour une femme, portent bien davantage la confusion. Avec leurs pourpoints fleuris et leurs bustiers suggestifs (que l'on découvre au moment de leur combat), avec leur allure gracile (Démétrius surtout), avec leur infinie maladresse à manier l'épée (leur combat est absolument pitoyable), ils mettent en évidence leur côté féminin, et on peut facilement imaginer qu'ils puissent être attirés l'un par l'autre.

Les personnages féminins, quant à eux, sont traités tout à fait différemment; Héléna et Hermia demeurent, du début à la fin, obnubilées par leur amant chéri, Titania ne semble aucunement attirée par les personnes de son sexe. À la grande fête de l'androgynie qu'a tenté d'orchestrer Lepage, il semble bien que les femmes n'aient pas été conviées.

Au lieu de renforcer les passions et les désirs présents dans la pièce, le parti pris de l'androgynie, qui n'est pas mené jusqu'au bout, sème une confusion stérile et finit même par annuler certaines forces du texte. Le désir fou de Lysandre et de Démétrius pour leur amante, désir qui est le véritable moteur de toute la pièce, est ainsi escamoté au profit d'un libertinage à peine esquissé.

**vous avez dit «érotique» ?**

Qui dit érotisme, dit pulsion, corps, chair, peau, frissons... toutes choses à peu près absentes de ce spectacle. Les costumes de Mérédith Caron, magnifiques dans certains cas, écrasaient, enfermaient les corps; Hermia et Héléna ressemblaient à des statues de porcelaine, beautés figées dans leurs robes encombrantes et leurs coiffures énormes; Titania était rebutante avec ses seins de métal, Obéron ployait sous sa tunique et son chapeau ridicule, les ouvriers,

les plus mal servis de tous, étaient complètement empêtrés dans des accoutrements bizarres, qui tenaient davantage du costume du lutin que de celui du cordonnier ou du forgeron.

Ni dans les poursuites des quatre amoureux, ni dans la scène de Titania et Bottom, ni dans le baiser d'Obéron au jeune prince, encore moins dans les scènes de Thésée et Hyppolyta, n'a-t-on senti circuler l'énergie sexuelle, cette énergie qui aurait dû dominer tout le jeu. Les voix des femmes — et de certains hommes — étaient perchées, criardes, alors qu'elles auraient dû venir du ventre pour exprimer le désir et la passion.

**le plaisir en morceaux**

On a dit de ce spectacle qu'il était audacieux, moderne, troublant. Audacieux, certes, par sa scénographie; l'idée du «plateau-sculpture» qui tourne sans arrêt était risquée. Le résultat n'a pas été concluant à tous les niveaux (on a senti à plusieurs reprises les acteurs coincés dans cet espace étroit, et un peu écrasés par cette lourde machine), mais cela demeure globalement un «bon coup», spectaculaire et inspiré.

Moderne? Si c'est en référence à l'androgynie, il vaudrait mieux dire «à la mode». Une mise en scène vraiment moderne aurait proposé une lecture nouvelle de la pièce de Shakespeare, qui aurait eu des résonances si ancrées dans le monde actuel qu'on se serait senti concerné, ébranlé, par le spectacle. La modernité ne se résume pas à quelques allusions aux courants en vogue, plaquées artificiellement sur un texte du passé.

Troublant? Certainement pas par son érotisme. Il aurait fallu, pour cela, un travail avec les acteurs beaucoup plus profond, qui les amène au-delà du jeu romantique ou infantile auquel ils se sont arrêtés.

Nobles et amoureux sur le plateau tournant du *Songe d'une nuit d'été*. Sur la photo: Diane Aubin (Hippolyta), Éric Cabana (Thésée), René Gagnon (Lysandre), Hélène Mercier (Hermia), Jacques Lussier (Démétrius), Élise Guilbault (Héléna) et José Descombes (Égée). Photo: Robert Etcheverry.

S'il y avait un plaisir à trouver dans ce spectacle, il était dans sa facture scintillante, dans le jeu simple et efficace de Rémy Girard, dans la performance de Markita Boies (que l'on soit d'accord ou non avec cette vision de Puck), dans la scène de Pyramus et Thisbée (et encore, elle n'était pas aussi drôle qu'elle aurait dû). Ce n'est pas rien, mais ce sont des morceaux, des bribes, dans un ensemble qui manquait de cohérence et de profondeur et, paradoxalement, de sensualité.

**carole fréchette**

---

**regrettable plagiat**

Les connaisseurs de l'oeuvre shakespearienne et de ses nombreuses exégèses auront peut-être éprouvé, en lisant le mot du metteur en scène dans le programme du *Songe d'une nuit d'été*, présenté au Théâtre du Nouveau Monde en mai dernier, une bizarre impression de déjà lu. La majorité des phrases de cette présentation, signée Robert Lepage, sont tirées textuellement du livre de Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*. De toute évidence, il ne s'agit pas d'une citation à laquelle on aurait oublié de mettre des guillemets, mais bien d'un montage de certaines phrases clés, glanées à même l'analyse de monsieur Kott.

Il nous est impossible de passer sous silence une telle faute d'éthique. Peu importent les raisons qui ont pu conduire Robert Lepage à s'approprier ainsi la pensée et les mots d'un autre, ce geste nous apparaît inadmissible. Pourquoi s'adonner à une telle pratique alors que des citations en bonne et due forme auraient été tout à fait acceptables?

L'entreprise, en plus de manquer aux règles élémentaires de l'honnêteté intellectuelle, témoigne de naïveté. L'ouvrage de Jan Kott est archiconnu; c'est même sans doute la première référence vers laquelle on se tourne, aujourd'hui, pour amorcer une réflexion sur une pièce de Shakespeare. Or, cette analyse, parue en 1962, fait référence aux mises en scène du théâtre shakespearien des années quarante et cinquante; ainsi, quand Jan Kott écrit: «Depuis longtemps, le théâtre nous montre *le Songe* comme il le ferait d'un conte de Grimm[1]», c'est aux productions de ces années qu'il fait allusion. Depuis la parution de ce livre, il y a eu de nombreuses interprétations «dépoussiérées» du *Songe*, dont celle de Peter Brook, en 1971, qui a fait date dans l'histoire du théâtre contemporain. L'air de rien, la petite phrase de Kott, écrite en 1962, sortie de son contexte et présentée comme actuelle, balaie du revers de la main vingt-cinq ans de mise en scène; nous ne pouvons que le déplorer[2].

**la rédaction**

1. *Shakespeare notre contemporain*, Verviers, Gérard & C°, coll. «Marabout université», [1962] 1965, p. 212. Dans le mot de Robert Lepage, Grimm a d'ailleurs été *remplacé* par Walt Disney.
2. Nous avons également à dire sur la piètre façon dont le théâtre est mis en perspective dans les programmes distribués aux spectateurs. Dans un prochain numéro, un article traitera de la question.

---