Document generated on 05/11/2024 10:45 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Un *Songe* performatif
Le Songe d'une nuit d'été

Philip Wickham

Number 90 (1), 1999

Décennie russe à Montréal

URI: https://id.erudit.org/iderudit/16505ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Wickham, P. (1999). Review of [Un *Songe* performatif : *Le Songe d'une nuit d'été*]. *Jeu*, (90), 94–101.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

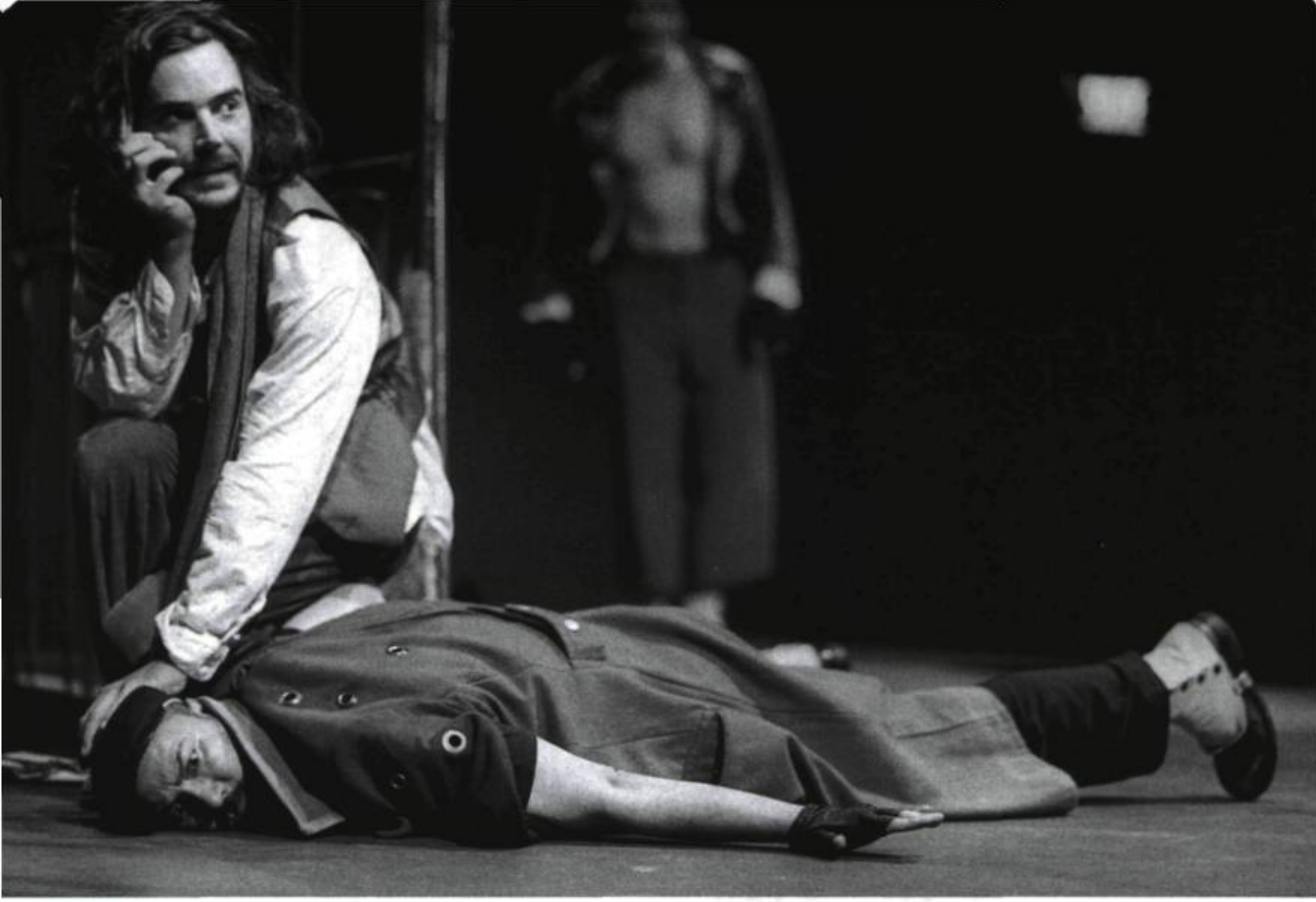
PHILIP WICKHAM

Un *Songe* performatif

À la reprise d'une pièce de répertoire, on est frappé soit par la trop grande timidité du metteur en scène face au texte, qui finit par peser sur la production, soit par une forte volonté de sa part de se réapproprier le texte pour en faire une œuvre scénique originale. *Le Songe d'une nuit d'été* de la Veillée appartient nettement à cette deuxième catégorie, Oleg Kisseliov ayant su donner un tout nouveau souffle à une pièce certes ancienne, mais qui continue à fasciner. La « performance scénique » passe ici au premier plan. Parmi les metteurs en scène que la Veillée a invités ces dernières années, Oleg Kisseliov se distingue, comme Gregory Hlady, pour la hardiesse et le dynamisme de sa démarche. Hlady avait visité avec bonheur l'œuvre de Pinter et de Kafka, Kisseliov s'est penché, lui, sur un véritable monument du répertoire universel en même temps qu'un casse-tête pour les metteurs en scène, écrit par l'auteur le plus joué au monde. Cette relecture du *Songe d'une nuit d'été* est d'autant plus remarquable qu'elle réussit à révéler un « autre » Shakespeare, sans hésiter à charcuter (finement) le texte.

Le Songe d'une nuit d'été
D'APRÈS WILLIAM SHAKESPEARE. ADAPTATION, SCÉNOGRAPHIE ET MISE EN SCÈNE : OLEG KISSELIOV ; COSTUMES : OLEG KISSELIOV ET ANNA BIRO ; ÉCLAIRAGES : MICHEL SAINT-AMAND ; BANDE SONORE : HÉLÈNE GAGNON. AVEC PASCAL AUCLAIR (LYSANDRE), REYNALD BOUCHARD (OBÉRON), MICHEL-ANDRÉ CARDIN (FLÛTE), HÉLOÏSE DEPOCAS (PUCK), PATRICE GAGNON (DÉMÉTRIUS), NOÉMIE GODIN-VIGNEAU (HÉLÉNA), KARYNE LEMIEUX (HERMIA), RICHARD LEMIRE (BOTTOM), MARIA MONAKHOVA (TITANIA), PATRICE SAVARD (QUINCE) ET DOMINICK THURBER (SNUG). PRODUCTION DU GROUPE DE LA VEILLÉE, PRÉSENTÉE À L'ESPACE LA VEILLÉE DU 28 SEPTEMBRE AU 18 OCTOBRE 1998.

L'anglais n'est pas la langue maternelle du metteur en scène et il parle peu le français, ce qui lui a sans doute permis de prendre plus de distance. Le texte subit un sévère dégraissage et, si on ne connaît pas bien sa mécanique interne, la compréhension du récit devient laborieuse. Il est vrai que cette confusion existe déjà dans le texte d'origine à cause de l'interpénétration du rêve et de la réalité, procédé baroque qui donne une coloration particulière à cet univers dramatique. Oleg Kisseliov considère quand même Shakespeare comme « le premier grand maître du théâtre » parce qu'il a été capable d'inventer une « seconde réalité » qui n'appartient qu'à la scène. Il le situe « à la hauteur de Beckett », dit-il, à qui il fait au moins un clin d'œil dans cette production : au moment de chercher la fleur qui devra ensorceler les amoureux, Puck s'intéresse à un arbre chétif, qu'il arrose avec une vieille bottine pleine d'eau qui pourrait bien appartenir à Estragon. Les artisans acteurs de la pièce (Quince, Bottom, Flûte, Snug) ont d'ailleurs l'allure débraillée des vagabonds. Oleg Kisseliov voue de fait un grand respect à l'œuvre de Shakespeare, à son imaginaire foudroyant, mais ne considère pas que tous les vers du *Songe*... ont une même valeur. « Le texte, juge-t-il, contient plusieurs passages où la poésie est lourde, les images sont vieillies ; dans une nouvelle mise en scène, il faut les remanier ou les éliminer. » Dans cette adaptation, il prend souvent une distance ironique vis-à-vis de la naïveté des jeunes amoureux. Il fallait voir par exemple Lysandre à quatre pattes baiser le sol où Héléna venait de poser les pieds, en s'exclamant : « Nymphe, divine, parfaite... » Oleg Kisseliov remanie sans scrupule le texte, avoue-t-il, parce que « Shakespeare a lui-même emprunté la matière littéraire de ses pièces aux Grecs ou à ses contemporains ». À son avis, le respect absolu du texte ne devrait jamais



Patrice Savard (Quince) et Richard Lemire (Bottom) dans *le Songe d'une nuit d'été*, mis en scène par Oleg Kisseliov (Groupe de la Veillée, 1998). Photo : Guy Borremans.

motiver une mise en scène ; ce qui compte, c'est de rendre la pièce vivante et actuelle, faire éclater l'imaginaire des spectateurs, sans quoi on embaume la pièce.

Une première élimination importante dans cette mise en scène est la tranche de personnages qui appartiennent à la haute société athénienne. Ceux qui restent, les quatre jeunes amoureux, Lysandre, Démétrius, Hermia, Héléna, ne sont plus relégués à l'Antiquité ; ils accèdent maintenant à la modernité, avec leurs costumes actuels sans référence historique précise. On a réduit le nombre d'artisans acteurs à quatre, réunis autour du personnage de Quince qui, pour l'occasion, est devenu le créateur de cette troupe d'histrions malpropres ; il écrit ses textes sur une vieille machine à écrire, fume la cigarette et lampe le cognac directement au goulot. Il dit s'appeler Graine-de-moutarde et se charge de revendiquer l'« antique privilège d'Athènes », à la place d'Égée, pour forcer Hermia à épouser celui que son père juge le plus digne. De la myriade de personnages surnaturels, on retrouve ici seulement le roi Obéron et la reine Titania, qui apparaissent d'abord enveloppés dans des bandelettes, comme des momies qu'on ressuscite, et prennent ensuite un aspect plus humain (Obéron porte un complet jaune pâle, un canotier et une canne, tandis que Titania demeure le plus souvent en robe de nuit, comme en proie à un rêve continuel) ; on retrouve aussi,

Maria Monakhova (Titania) et Patrice Savard (Quince). *Photo : Guy Borremans.*

forcément, le loufoque Puck. Il n'est plus tant l'esprit des monts, vaux et bois que celui du théâtre, avec sa manière désarticulée de marcher et de rouler sur scène. L'action ne se déroule donc plus à Athènes, mais dans un lieu urbain et nocturne. Le décor est dominé par une haute structure métallique brillante, un pavillon argenté placé au centre de la scène, surélevée de trois pieds ; cette structure ressemble à une bouche de métro parisienne, à une baignoire ou à un lit surmonté d'une voûte, qui surplombe un trou menant sous la scène. Quatre autres ouvertures carrées, proches de chaque coin de la scène, permettent d'accéder aux profondeurs souterraines du théâtre où la magie est préparée.

Dans ce remaniement en profondeur du texte, des répliques et des rôles ont été interchangés ; ce n'est pas du tisserand Bottom que Titania tombe amoureuse à cause du

suc de fleurs que Puck verse sur ses yeux, mais plutôt du personnage de Quince, affublé d'oreilles, de pieds et de dents d'âne après avoir bu, lui qui aime lever le coude, une concoction de Puck. Le poète est alors pris à son propre jeu de l'illusion et du rêve. Héléna vole des répliques à une fée au moment où, dans cette mise en scène, elle veut se jeter dans le vide à l'avant-scène ; elle y rencontre alors Puck et l'appelle l'« esprit malicieux et coquin ». Par-dessus tout, le principe du théâtre dans le théâtre est toujours clairement perceptible. Il y a confusion entre les trois niveaux de la fiction – les êtres surnaturels, les amoureux, les artisans acteurs : ils apparaissent simultanément sur scène, et on passe de l'un à l'autre sans avertissement. La trame dramatique prédominante est quand même celle qui lie les quatre jeunes amoureux. On sait qu'au début de la pièce Lysandre et Démétrius sont tous les deux amoureux d'Hermia, mais que celle-ci n'aime que Lysandre, au grand dam de son père Égée. Héléna est exclue de cette relation. La génération des parents ayant presque complètement disparu dans cette mise en scène, il fallait trouver une autre raison pour qu'Hermia soit préférée à Héléna. L'explication en est ici sa trop grande jeunesse, à côté de l'expérience de sa rivale qui a déjà goûté aux plaisirs de l'amour. On voit Hermia pour la première fois de dos, vêtue d'un corsage détaché, en train de se laver avec sensualité les bras et les épaules dans une cuvette, alors qu'Héléna apparaît au début de la pièce habillée en vêtement de tennis, avec un chandail de matelot et des escarpins, courant après une balle que Démétrius lance du haut du pavillon métallique où il est perché avec Lysandre. Les jeux d'Hermia et d'Héléna ne sont pas de même nature. Ce *Songe d'une nuit d'été* raconte en fait comment Héléna accède à la maturité sexuelle, après s'être trouvée belle, puis laide, après avoir subi ce qu'elle croyait être une machination montée par les autres et tenté de se suicider. Au bout de ce parcours, tous les amoureux (l'infidèle Titania incluse) acquièrent la sagesse amoureuse, car ils finissent par fixer l'objet de leur désir, après avoir connu l'inconstance et la confusion.

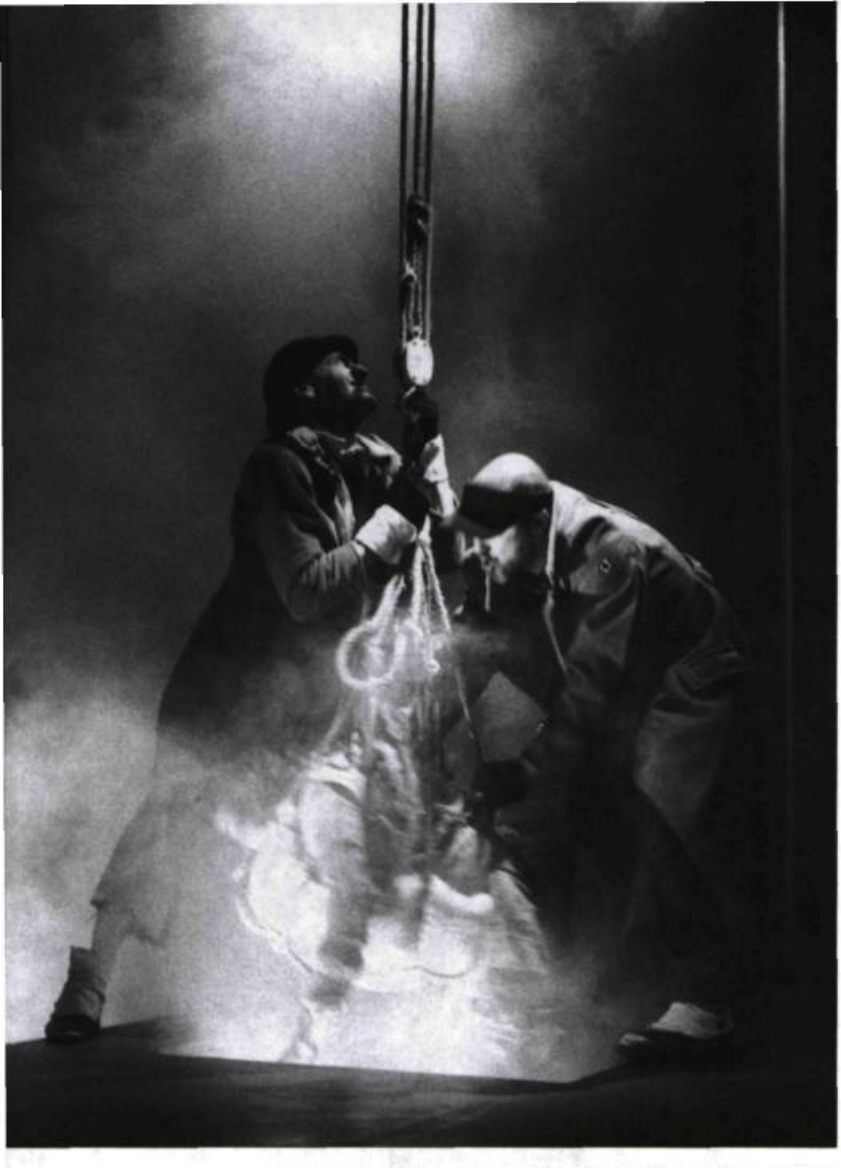
Oleg Kisseliov aborde le texte de Shakespeare avec liberté pour donner plus de place à la performance des acteurs. Selon sa propre expression, « le texte est toujours au service de la représentation, et non l'inverse » ; d'où la nécessité de transformer le texte en fonction du projet scénique. Le texte possède sa poésie et sa force d'évocation propres et, pour que la représentation arrive à cette même densité poétique, l'acteur doit pouvoir développer un langage corporel qui a autant de force. Or, affirme le metteur en scène, « un corps suffisamment entraîné et préparé est capable de rendre compte d'une réalité humaine encore plus profonde, plus brute, plus essentielle qu'aucun langage parlé ou écrit ». Cela se produit entre autres lorsque l'acteur effectue des actions scéniques, des mouvements irrationnels qui ne sont pas codés, qui n'ont pas de sens prédéfini ou qui ne viennent pas illustrer ce que le texte dit déjà au premier degré. Dans cette optique, ils doivent représenter une réalité cachée du texte. Cette seconde réalité, à laquelle Kisseliov fait référence lorsqu'il parle de la poésie de Shakespeare comme de la poésie corporelle, correspond à la dimension spirituelle de la pratique théâtrale. Celle-ci est à la fois physique et intellectuelle ; il s'agit pour l'acteur d'un double travail, mental et musculaire. Kisseliov synthétise cette vision dans l'expression anglaise *creative impulse*, méthode qu'il a développée au fil de ses expériences avec les acteurs.

La première condition qui permette de travailler dans ce sens, après la liberté face au texte, c'est la création d'un espace ouvert et multifonctionnel. Même si cette mise en scène a opté pour une relation frontale avec le public, forcément plus conventionnelle, elle a fait appel à presque toutes les ressources de la salle. On utilisait la porte de secours arrière et les deux grandes portes de service ; la fenêtre de régie et l'ouverture qui lui est adjacente devenaient le castelet d'un théâtre de marionnettes géantes, au moment où Bottom présente une bergamasque à Obéron dans le style grand guignolesque ; portes et fenêtres rendaient possibles des entrées et des sorties rapides, qui s'ajoutaient à toutes les autres apparitions et disparitions au niveau de la scène lorsque les acteurs plongeaient dangereusement dans les trappes. Entre l'ouverture de la régie et la scène, un poteau de pompier permettait de passer rapidement d'un niveau à l'autre ; il arrivait souvent que, dans leur chasse, Lysandre et Démétrius empruntent ce poteau, tout comme Puck. Les ouvertures dans la scène, elles, cachaient la moitié du corps des personnages quand ils s'y tenaient debout. Dans ce sens, la première image du spectacle était saisissante : on apercevait Bottom à mi-corps qui écrivait, avec des grognements de plaisir, et on ne voyait que la jambe ou le bras de ses compagnons.

Aussi, la circulation était aisée autour de la scène, mais Kisseliov a pris le parti de ne jamais faire traverser cette ligne magique qui sépare la scène et la salle. Les comédiens, surtout pour interpréter les mauvais acteurs que sont Bottom, Flûte et Snug, s'adressaient directement aux spectateurs, en misant souvent par ironie sur le cabotinage le plus dégradant. Le jeu de Reynald Bouchard et de Maria Monakhova en Obéron et Titania était à certains moments une caricature tout ce qu'il y a de plus échevelée d'un jeu outrageusement dramatique. Obéron apparaissait d'ailleurs sur scène, tel un *deus ex machina* déchu, ligoté dans un filet qui le tirait vers le haut de dessous la scène ; il entrait dans une monstrueuse colère à lui faire éclater les veines, avant de s'abattre aux pieds du pavillon, en disant : « Je suis fatigué d'être un dieu. » Malgré sa très grande simplicité, ce tréteau percé permettait d'utiliser des éclairages en contre-plongée qui créaient, avec l'utilisation de la fumée, des ambiances mystérieuses. Cette fumée était appuyée d'un environnement sonore très diversifié (ce serait en soi le sujet d'un autre article), dans un climat nocturne : jazz, airs d'opéra ou d'Erik Satie, bruits de vent et de tempête...

Michel-André Cardin (Flûte), Richard Lemire (Bottom) et Reynald Bouchard (Obéron). Photo : Guy Borremans.

Dans ce *Songe d'une nuit d'été*, le travail corporel a été développé sur plusieurs plans. Dans l'ensemble, Oleg Kisseliov choisit un jeu dynamique, démesuré et excessif quand il veut caricaturer, chorégraphique et acrobatique pour les déplacements de Puck et les rapports plus impulsifs des amoureux, et tout en lenteur pour les mouvements de Quince. Par souci de simplicité, nous pourrions diviser le travail en trois catégories : les performances solos, les performances à deux et les performances de groupe. D'abord, le jeu de Patrice Savard dans la peau d'un poète romantique personnifiait le monde d'où émergeaient des univers plus débridés. L'acteur incarnait un Quince aux cheveux longs et aux vêtements tombants, qui articulait les mots mollement, dans un état second, toujours en déséquilibre entre l'ivresse causée par l'alcool et le rêve éveillé ; la pièce passait pour son songe à lui, elle se développait après qu'il se fut d'abord endormi sur une chaise, la tête penchée vers l'arrière, en regardant au plafond tourner deux ventilateurs. Après quoi il se levait tranquillement pour danser

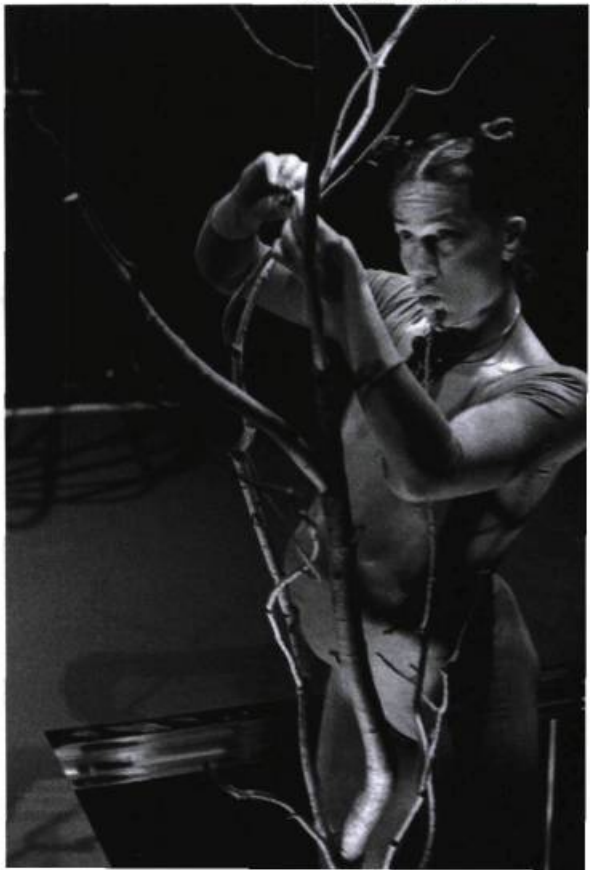


autour du pavillon les bras ouverts, avec des mouvements au ralenti, comme en extase. À plusieurs reprises, il se réveillait de ce songe, étonné de ce qu'il venait d'expérimenter ; il écrivait un peu, buvait quelques rasades, pour replonger rapidement dans le rêve de nouveau. À la fin de la pièce, dans un état d'hébétude, il manipulait le collier avec lequel Puck avait joué au début de la pièce comme une espèce de talisman, en faisant le tour de la scène, toujours avec lenteur. Quince et Puck ne se parlaient jamais, mais ils se regardaient, se caressaient parfois de la main ; une étrange complicité s'établissait entre eux, qui n'était jamais tout à fait expliquée. Quince était le créateur de la pièce, et Puck l'esprit du théâtre qui devait permettre à son imagination de se répandre dans la salle. Puck avait son propre langage ; il parlait avec tellement de distorsion vocale qu'il était difficile à comprendre. Même quand il était absent, on sentait sa présence : joué par une Héloïse Depocas électrisante, ce Puck était féminin avec ses petits seins et son bedon rondelet ; tout gris, il avait l'allure de la Souris Verte de l'émission de télévision de jadis ; ses mouvements ressemblaient à ceux d'un petit rongeur ; il était souvent à quatre pattes, apparaissant et disparaissant à la vitesse d'un mulot, se montrant la tête et la cachant, enchaînant une contorsion physique après l'autre. En plus de préparer les philtres amoureux à la demande d'Obéron, il faisait toutes sortes de petites actions étranges ; on le voyait manger des huîtres crues dans un plat argenté et y trouver une perle ; il jouait avec un petit singe en peluche en mimant la relation amoureuse qu'il avait observée entre Quince transformé en âne et Titania. Il apparaissait à la toute fin de la pièce avec une raquette de tennis sans corde avec laquelle il essayait de frapper une balle, comme dans une réminiscence du premier costume d'Héléna : les jeux amoureux, semblait-il exprimer, sont sans fond, construits sur des illusions. À part cet exemple, il y avait plusieurs bons numéros d'acteurs. Un des plus sublimes était donné par Dominick Thurber ; après avoir dit : « Moi aussi je suis bel » en parodiant Héléna, son Snug se mettait à chanter sur un air de Satie, avec un diadème dans les cheveux, en se déhanchant lascivement pendant qu'il faisait le tour du pavillon ; ses

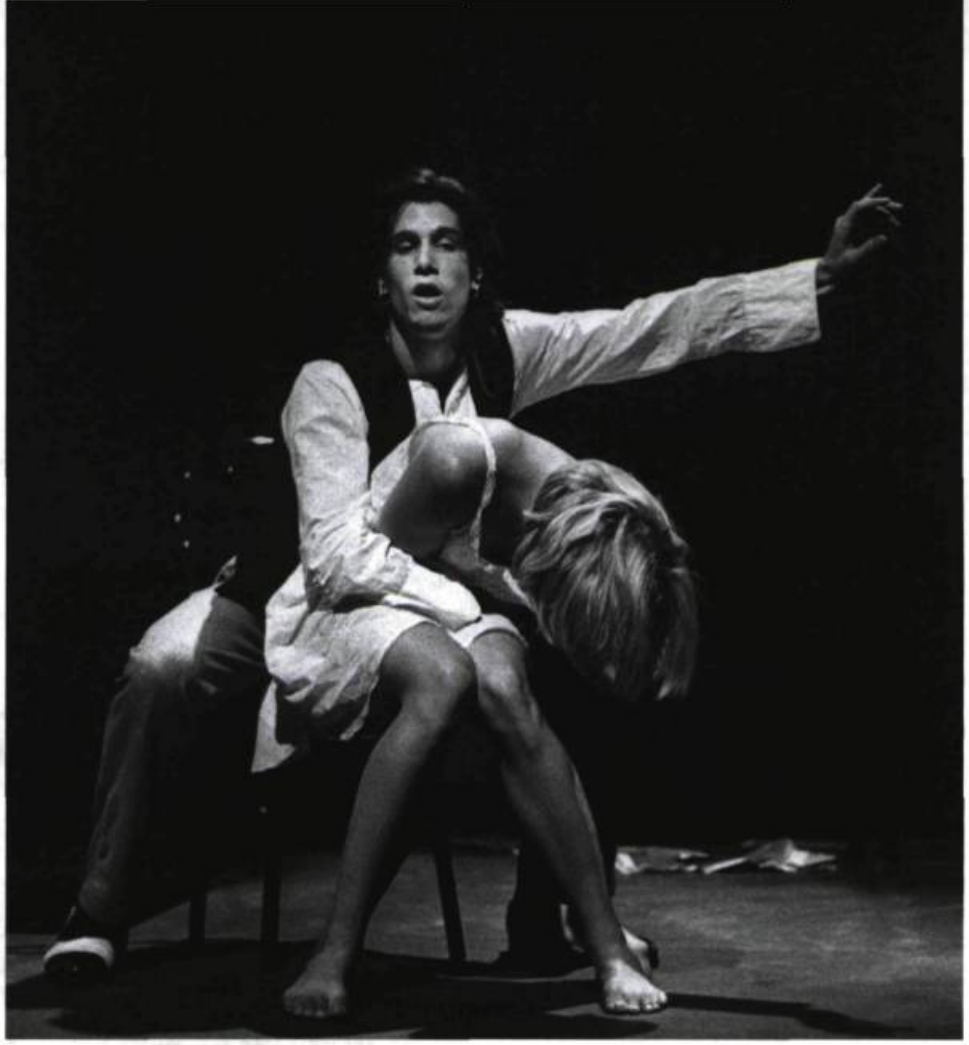
camarades se moquaient de sa performance, sirupeuse à souhait. Avec ses bottines à talons hauts, sa barbichette de bouc et ses yeux rieurs, ce personnage faisait penser à un satyre de la mythologie.

Les jeux de couple parmi les plus intéressants du point de vue du mouvement venaient de la part de Lysandre et de Démétrius, qui se comportaient, dans leur rivalité amoureuse teintée d'espièglerie, comme deux jeunes fauves. Cette rivalité est sans hargne ; au contraire, elle est toujours une invitation aux jeux et aux escarmouches. Après que Démétrius eut fait courir Héléna après la balle de tennis au début de la pièce, vêtus de pagne à la Tarzan, Lysandre et lui se disputent une lettre d'Hermia en s'arrachant une feuille qu'ils tiennent tous les deux entre les dents. Plus tard, pendant qu'ils s'habillent en s'aidant à nouer leur cravate, placés dans l'ouverture du milieu, ils se poussent contre la structure métallique et se livrent à un duel de prises de pieds et de bras entrecoupées de chutes. Quand ils s'appellent et s'entendent sans se voir à cause d'un autre philtre mystérieux qui agit sur eux, leurs corps s'enchevêtrent complètement, si bien qu'il est plus difficile pour Hermia et Héléna – arrivées sur les entrefaites – de les reconnaître et de les séparer. Une scène à deux entre Héléna et Démétrius était particulièrement forte, au moment où il lui dit qu'il ne l'aime pas, tout en ayant l'air de lui faire l'amour ; tous deux sont assis sur une chaise, Héléna est enveloppée par le corps de Démétrius, qui lui manipule une jambe ou un bras, pendant qu'Héléna pousse des petits cris de jouissance et de surprise. Au sommet de leur confusion, les quatre amoureux, chacun de leur côté, s'adonnent sur place à des mouvements de contorsion qui illustrent le dérèglement de leurs pulsions sexuelles. Quand l'ordre est enfin rétabli après toutes ces aventures, les couples dansent chacun de leur côté du pavillon, dans le même mouvement circulaire que celui des ventilateurs qui tournent, au moment où Quince se réveille de son songe et les regarde.

Héloïse Depocas (Puck) dans *le Songe d'une nuit d'été* (Groupe de la Veillée, 1998). Photo : Guy Borremans.



Quant aux trois artisans acteurs, ils forment une bande de bouffons des plus désopilante. Au moment où Quince annonce le titre de cette pièce, un grand vent se lève sur scène et les trois lascars s'efforcent de rester sur place avant d'être propulsés contre le mur du fond, dans un fou rire généralisé. Ce sont eux qui tirent ensemble sur la corde qui fait sortir de son trou Obéron ligoté ; ce sont eux, aussi, qui jettent Quince transformé en âne dans un trou en lui lançant des gros paquets de feuilles (ses manuscrits) et en marchant sur lui comme pour mieux l'enterrer ; et ce sont encore eux qui répètent *la très lamentable comédie et la très cruelle mort de Pyrame et Tisbée* de la façon la plus grotesque : Snug poignarde Flûte au cœur pendant qu'il est pris de convulsions, pour percer le trou qui doit permettre aux deux amoureux légendaires de se parler. Au même moment, Bottom arrive sur scène avec des paquets de feuilles accrochés sous ses bottes et dans ses mains, en criant : « La pièce est agréée. » Bottom, Snug et



Patrice Gagnon (Démétrius) et Noémie Godin-Vigneau (Héléna) dans *le Songe d'une nuit d'été*, mis en scène par Oleg Kisseliov (Groupe de la Veillée, 1998). Photo : Guy Borremans.

Flûte représentent en somme le côté médiocre et noir du théâtre, alors que les quatre amoureux seraient son côté positif et lumineux.

Il est clair que cette mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* ne s'attarde pas à la dimension littéraire de Shakespeare autant qu'à son caractère proprement visuel, ce qui divise le public dès le départ. On ne s'étonnera pas, d'ailleurs, qu'Oleg Kisseliov ait fait de la réalisation cinématographique dans le passé. Dans son optique, la performance des acteurs, le mouvement scénique et les images jouent un rôle « actif » dans le phénomène de réception du spectacle. Plusieurs éléments de la production échappent à la compréhension immédiate du public, mais le rejoignent à un niveau, disons, plus inconscient. Les résultats originaux auxquels le metteur en scène est arrivé démontrent clairement qu'il a conduit l'équipe d'acteurs et de concepteurs dans une voie inhabituelle, que l'on souhaiterait voir plus souvent au théâtre. Ils nous font croire que chaque production devrait rechercher une façon nouvelle de concevoir et d'aborder la pratique théâtrale, avec un perpétuel esprit d'ouverture et d'exploration. **j**