

Autour du « songe d'une nuit d'été » : les escaliers de la mémoire

Micheline Cambron

Numéro 48, 1988

Échos shakespeareiens

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60760ac>

[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

Cambron, M. (1988). Autour du « songe d'une nuit d'été » : les escaliers de la mémoire. *Jeu*, (48), 45–48.

autour du «songe d'une nuit d'été» : les escaliers de la mémoire

Lorsque j'étais adolescente, j'ai eu l'occasion de jouer dans une production amateur du *Songe d'une nuit d'été*. Je jouais Puck, assistais le metteur en scène, servais de doublure, faisais les maquillages et les habillages. Je garde de cette aventure (car à quinze ans, c'en était une) un souvenir attendri et, chaque fois que je pense au *Songe d'une nuit d'été*, j'ai le sentiment obscur d'aller à la rencontre de moi-même autant qu'à celle de Shakespeare. J'ai longtemps cru à l'idiosyncrasie de ce sentiment. Or, maintenant que mon costume de Puck a perdu toute couleur, je crois plutôt que ma relation avec *le Songe* est exemplaire en ce qu'elle développe (comme on développe un négatif photo) les enjeux et les significations de la notion de «classique» au théâtre.

En effet, qu'est-ce qu'un classique sinon un texte sans cesse repris, réinvesti par les chassés-croisés de la mémoire? Ainsi, lorsque Thésée s'avance au début de la pièce et dit d'un ton ronflant: «Maintenant, belle Hippolyte...», c'est un peu la madeleine de Proust, je suis renvoyée à mes souvenirs, à mes désirs, à mes fantasmes, de sorte que je suis tout à fait là sans y être tout à fait.

Ces jeux de la mémoire sont d'abord le fruit de la matérialité même de l'acte théâtral. En effet, les objets scéniques, si proches soient-ils de ceux qui peuplent notre univers quotidien, possèdent d'emblée un statut différent, fait de convention et de magie mêlées: au début de toute pièce de théâtre, lorsque nous regardons la scène, nous savons que les objets qui y figurent forment un décor, constituent des accessoires et échappent de la sorte à toute référence immédiate — si ce n'est par réalisme interposé. Mais, curieusement, ces objets ne perdent pas pour autant leur statut d'objets et ils ne deviennent symboliques que secondairement, quand la pièce est terminée, au moment de la remémoration. Pensons par exemple à la tête d'âne de Bottom. C'est véritablement une tête d'âne, accessoire essentiel de la vengeance d'Obéron: tant que dure la représentation, la fonction dramatique de la tête domine, et ses connotations symboliques restent secondaires. Ce n'est qu'à la fin du *Songe* que nous sommes à même de dégager une signification non dramatique, et de voir l'aventure de Titania et de Bottom comme une plongée dans la bestialité du monde sublunaire.

Cette matérialité inamovible de l'objet théâtral (d'aucuns diraient du signe théâtral) vaut pour toute pièce, mais, dans le cas d'un classique, elle est augmentée du vertige de la mise en abyme parce que chaque objet renvoie à d'autres objets (ceux des autres représentations) et à leurs signifiés respectifs. C'est ainsi que face au dispositif scénique du T.N.M., trois tours à escaliers placées sur un plateau tournant, je songe aux trapèzes de Peter Brook, représentation verticale des trois niveaux de réalité du texte: le monde des esprits, celui des nobles athéniens et celui des ouvriers-comédiens. Et, quoique les escaliers de Robert

Lepage ne renvoyaient pas aux signifiés des trapèzes de Brook et que, loin de libérer les personnages des contraintes de la gravité, ils les contraignaient plutôt, ma vision «trapézique» des escaliers a ouvert mon esprit aux autres signes qui, dans la production du T.N.M., exprimaient la verticalité des mondes: l'entrée des ouvriers par une trappe du plancher (ils venaient donc «d'en-dessous» ces «inférieurs») et la sortie de Puck par une lune-balançoire (les esprits sont «au-dessus» des mortels). Mais ces signes me renvoient à leur tour à d'autres représentations, la lune à un élément important de la production du collègue Sainte-Marie en 1968, la trappe à la production dans laquelle je jouais en 1969. À partir de ce moment, je participe simultanément, quoique de façon discontinue, à toutes les représentations qu'il m'a été donné de voir, d'entendre raconter ou d'imaginer. La pièce du T.N.M. crée pour moi un enchantement, car j'y vois plus que ce qui est représenté, une sorte d'*idéal-type* de la pièce, et me plonge dans la détresse, car je sais que sans les jeux capricieux de ma mémoire la représentation réelle ne saurait être que décevante.

La matérialité de l'acte théâtral donc, loin de nous enfermer dans l'ici-maintenant d'une représentation, multiplie les échappées possibles dans le temps. Et ce temps, quoiqu'il soit d'abord le nôtre, individuel, marqué par notre fréquentation singulière de l'œuvre, déborde

«La verticalité des mondes»: Hélène (Élise Guilbault) dans l'un des escaliers de la mise en scène de Robert Lepage au T.N.M. Photo: Robert Etcheverry.



les limites de notre mémoire, plongeant jusqu'à l'illusoire *ur-form* d'une première représentation.

Le plateau que Puck et Obéron s'amuse à faire tourner, est-ce bien la Terre, le globe terrestre comme on dit? ou n'est-ce pas plutôt le théâtre Globe de Shakespeare, tout en rondeur et en hauteur, habité par des comédiens, des nobles et des manants reliés par, devinez quoi, des escaliers!?

Une pièce classique est donc un tourbillon de signes et des représentations dépourvu de sens interne, sauf si, par tautologie, on croit que la pièce — et tous les signes qui s'y rattachent — crée elle-même son propre sens. On pourrait parler à ce propos des escaliers de Escher qui, par les jeux de l'illusion d'une troisième dimension en trompe-l'oeil, dévalent les uns vers les autres tout en ne menant nulle part.

Heureusement, les escaliers de la mémoire sont pourvus d'une quatrième dimension, le temps, de sorte que, dans cette débauche de signes, une fragile intégration se trouve réalisée dans le sujet même qui se remémore. Aussi, dès que j'accepte de me laisser emporter dans



Les trapèzes, dans la mise en scène que Peter Brook a faite en 1972 du *Songe d'une nuit d'été*. Photo tirée de *Travail théâtral*, n° 10, hiver 1973.

la virevolte des signes du *Songe d'une nuit d'été*, je conviens de mon être-dans-le-temps, j'accepte mon historicité, je me découvre «autre» à l'infini, réfractée dans le temps. Dans cette perspective, il convient de pas oublier que la représentation théâtrale, contrairement aux oeuvres littéraires lues en solitaire, convie notre personne physique, et tous les traits historiques et sociaux s'y rattachant. Par exemple, on peut se souvenir des vêtements qu'on portait lors de telle ou telle représentation, alors que ce détail reste indifférencié dans le cas d'une lecture : en effet, on s'habille pour aller au théâtre, selon des conventions variables, allant de la robe de soirée aux jeans. Lorsque je me rappelle la mini-robe et les souliers plats que je portais pour aller au Gesù en 1968, je me souviens de ma rencontre avec le texte de Shakespeare lorsque j'avais quatorze ans : je sais que le chassé-croisé amoureux du *Songe* me paraissait romantique alors qu'aujourd'hui, à trente-cinq ans, avec ma longue jupe et mes talons hauts, je trouve que la composante érotique frôle parfois l'obscène. Lorsque je repense aux déguisements que je me composais à quatre ou cinq ans pour danser sur la musique de Mendelssohn et à mon désir intense d'associer les thèmes musicaux aux parties de l'histoire que je connaissais (les courses de fées et de lutins, le mariage final), je sais que le *Songe* tout entier s'abîmait dans une féerie que seule l'enfance peut habiter.

Mais à quatre ans, comme à quinze, à vingt-cinq ou à trente-cinq ans, j'étais, je suis face au même objet, qui m'oppose continuellement le même entêtement obtus : il demeure la même suite de vers, dits par les mêmes personnages, provoquant les mêmes imbroglios et les mêmes réconciliations. Bien sûr, les significations se déplacent, et, par exemple, ma quête est plus exigeante, moins satisfaite aussi que lorsqu'on m'a lu l'histoire sur la pochette du disque de Mendelssohn quand j'avais quatre ans. Mais la pièce s'en trouve transformée dans mon regard, c'est moi qui change, et la pérennité de la pièce me rappelle que je suis — oh ! le vilain mot — mortelle.

C'est pourquoi l'intérêt actuel pour les textes classiques au théâtre me semble dévoiler un trait de notre collectivité nouvellement apparu : nous acceptons d'être dans le temps, face à des oeuvres qui, à moins que quelques champignons (nucléaires) ne viennent gâter la sauce, nous survivront. On peut bien sûr rapetisser le débat et signaler que notre société vieillit, et que le respect des vieilles choses, parfois nommé conservatisme, sied mieux aux gens grisonnants qu'aux jeunes pleins d'illusions. Pour être court, ce raisonnement n'en a pas moins une certaine valeur explicative. Mais qui dit qu'il y a là quelque sagesse ? Peut-être, en effet, nous contentons-nous de consommer les classiques comme nous consommons les modernes et leur progéniture *post*-. Peut-être, réduisant les pièces à leur immédiateté, exorcisons-nous ainsi le temps que nous souhaitons abolir, narguant l'Histoire — qui est toujours celle des autres — et le souvenir — qui n'est jamais que le nôtre. Quant à moi, j'aime mieux croire que je suis revenue de l'illusion de l'éternelle jeunesse, y gagnant peut-être cette sagesse que Faust avait refusée.

Mais il me faudra me garder de fermer les yeux, au risque que le temps ne s'efface comme le *Songe au matin*. C'est un si doux oubli que celui qui nous porte à croire que nous tenons le temps enfermé dans un sac à malices.

Ombres que nous sommes, si nous avons déplu, figurez-vous seulement (et tout sera réparé) que vous n'avez fait qu'un somme, pendant que ces visions vous apparaissaient. (Shakespeare, *le Songe d'une nuit d'été*)

micheline cambron