

« A Midsummer Night's Dream »

Hélène Richard

Numéro 64, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28151ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

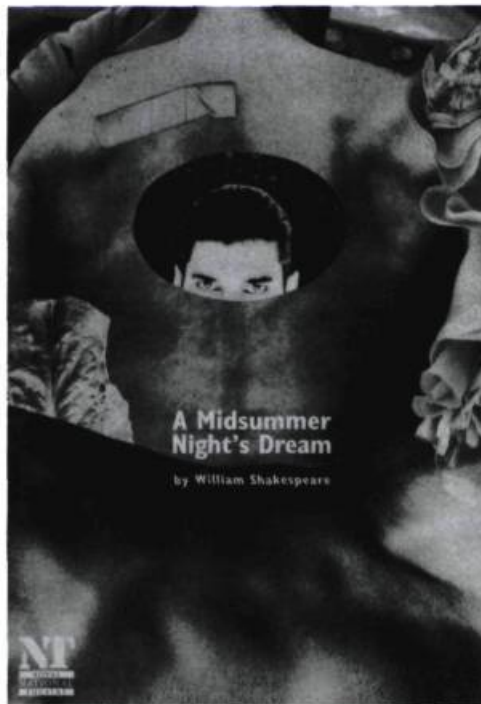
Citer ce compte rendu

Richard, H. (1992). Compte rendu de [« A Midsummer Night's Dream »]. *Jeu*, (64), 173-177.

«A Midsummer Night's Dream»

Texte : William Shakespeare. Mise en scène : Robert Lepage; scénographie : Michael Levine, assisté de Guy Nicholson et Paul Evans; éclairages : Jean Kalman, assisté de Julian Mc Cready; musique, composition et direction : Adrian Lee et Peter Salem; gestuelle : Jane Gibson; acrobaties : Angela Laurier; effets sonores : Christopher Johns. Avec Steven Beard, Stephen Beckett, Lolita Chakrabarti, Simon Coates, John Cobb, Rudi Davies, Sarah D'Arcy, Sally Dexter, Rupert Graves, Mark Hadfield, Mandana Jones, Jeffery Kissoon, Angela Laurier, Paul M. Meston, Allan Mitchell, Abraham Osuagwu, Indra Ové, Brian Pettifer, Alison Reid, Adrian Scarborough, Timothy Spall, Trevor Thomas, Alec Westwood, et les musiciens : Andy Channing, Joy Hawley, Adrian Lee, Maria Mendonça, Peter Salem, Keith Thompson. Production du Royal National Theater, présentée à la Salle Olivier, à Londres, à partir du 9 juillet 1992.

Programme de la production du Royal National Theater. Illustration d'Andrew Pavitt et conception graphique de Michael Mayhew.



A Midsummer Night's Dream in London

La Salle Olivier du Royal National Theater de Londres. Grande, élégante avec ses murs en strates de béton gris, son parterre et son balcon aux sièges couleur lavande disposés en quart de cercle devant la scène. Le plafond est couvert d'énormes pétales acoustiques noirs au bout de chacun desquels brille un petit spot d'éclairage. Là où seraient les premières loges, de chaque côté du parterre, sont installés deux groupes de musiciens. Ce lundi soir, la salle est remplie de gens de tous âges. Détail inusité, de petits sachets de plastique contenant des imperméables sont disposés sur les fauteuils de la première rangée. Et la scène! Immense, circulaire, plongée dans l'obscurité; les murs : noirs et nus (plus tard, on constatera qu'ils sont faits de trois grands panneaux motorisés qui peuvent être hissés silencieusement). Le plancher, lui, est entièrement recouvert de glaise, évoquant le sol bourbeux près d'une nappe d'eau, la nuit. Au milieu, un petit rebord boueux délimite le cercle d'un étang d'eau grise où glisseront, ramperont, combattront humains et bêtes nocturnes (étang au fond si glissant que certains comédiens y feront des chutes involontaires). Une ampoule électrique de faible intensité (qui deviendra plus tard une ampoule remplie de lait), pendue bas au bout d'un câble, désigne le centre de cette mare d'où partent des vagues de cercles concentriques : d'abord celui de l'étang, puis celui du bord de la scène et ensuite ceux des fauteuils dans la salle, rangée après rangée. Ce câble remplira plusieurs fonctions, dont celle de support aux acrobaties aériennes de l'elfe Puck.

Alors que la salle est encore brillamment éclairée, et la scène dans l'obscurité, on entrevoit une chose rouge qui rampe à la droite du plateau. Vêtu d'un maillot écarlate, quelqu'un avance de côté et à quatre pattes, imitant à la perfection la démarche glissante d'un crabe. Il entre dans l'eau jusqu'au milieu de l'étang puis, se tenant en équilibre sur ses mains, élève lentement ses jambes de chaque côté de ses épaules et explore l'espace autour de lui avec ses pieds, devenus pinces de crabe étonnamment expressives; ce faisant, il regarde la salle avec un sourire à la fois sardonique et malicieux : l'univers des Ombres salue les spectateurs venus du royaume de la Raison et de

la Lumière. Puis le crabe Robin Goodfellow, dit Puck (Angela Laurier, anciennement du Cirque du Soleil), se retire vers le fond de la scène, la lumière baisse, et la représentation commence.

Trois intrigues s'entrecroisent dans cette comédie de Shakespeare, où l'amour et la sexualité sont omniprésents, trois intrigues qui se déroulent dans la forêt, la nuit, lieux par excellence de l'instinct et des pulsions. D'une part, chez les Athéniens, Égée veut que sa fille Hermia épouse Démétrius alors que celle-ci est amoureuse de Lysandre; il demande à son seigneur, Thésée, duc d'Athènes, de confirmer son droit paternel à la présence dans ce choix. Thésée, lui-même en route vers son mariage avec Hippolyta, reine des Amazones, lui donne raison. Dans la version de Lepage, la pièce débute au moment où les trois jeunes sont tirés d'un profond sommeil et écoutent, hagards, désorientés, le discours de Thésée à leur sujet. En réponse à ce dernier, Hermia et Lysandre décident de s'enfuir dans la forêt; ce qu'ils font, mais suivis de Démétrius informé par Hélène, amoureuse de lui et meilleure amie d'Hermia, qui lui a confié son projet de fuite. Démétrius est lui-même pourchassé dans cette aventure par Hélène, dont l'amour est exalté par l'intérêt de son ancien amant pour une autre. Quatre jeunes Athéniens de bonne famille quittent donc le monde protégé de l'enfance et entrent dans la jungle de la sexualité adulte en pénétrant dans les bois. D'autre part, chez les elfes de la forêt, royaume de la magie et, donc, de l'imaginaire toute-puissance infantile, deuxième intrigue, le roi Obéron et sa reine Titania se disputent la propriété amoureuse d'un jeune garçon. Titania refuse de céder et, vexé, Obéron décide de lui jeter un sort qui la fera tomber amoureuse d'un âne (symbole de puissance sexuelle dans l'Antiquité et pendant la Renaissance), espérant que cette ruse amènera son épouse à se désintéresser du garçon. Il demande à son lieutenant Puck d'aller lui cueillir la plante dont le pollen est porteur du charme. Enfin, chez les saltimbanques, troisième intrigue, un groupe d'amateurs décide de préparer pour la noce de Thésée une pièce où les protagonistes, Pyramus et Thisbé, se suicident par amour. Ils se réunissent dans la forêt pour y travailler.

Les intrigues commencent à se croiser quand Puck aperçoit deux des jeunes Athéniens, mésinterprète leur comportement et décide d'utiliser sur eux le charme de la plante. Des erreurs de parcours se produisent, la magie agit sur les mauvaises personnes, et voilà que les quatre jeunes découvrent la violence et la cruauté des passions suscitées par l'amour contrarié. Pendant ce temps, un des saltimbanques, Nick Bottom, est transformé en âne par Obéron et livré aux soins amoureux de Titania, stupéfaite de l'étrange passion qui l'anime soudain. Comme prévu, elle accède à la demande d'Obéron au sujet du jeune garçon. Puis vient l'aube, et tout commence à rentrer dans l'ordre de la raison diurne. Obéron, à l'aide du pollen magique, réconcilie son épouse avec lui, puis délivre le saltimbanque de sa métamorphose et répare les erreurs de Puck au sujet des Athéniens : les deux couples : Hermia et Lysandre, Hélène et Démétrius, se réconcilient. Le matin venu, les jeunes et le saltimbanque, chacun de leur côté, nient leur expérience nocturne et croient se réveiller d'un rêve qui avait tout d'un cauchemar. *Happy ending*: frais, dispos et amnésiques, ils se rendent célébrer le mariage de Thésée et d'Hippolyta. La pièce de théâtre *Pyramus et Thisbé* y est jouée au grand amusement de tous, la drôlerie et les maladresses des comédiens amateurs permettant de nier la nature tragique du texte. L'ordre de la raison consciente prédomine à nouveau, le monde de l'inconscient et de ses passions y trouvant sa place, circonscrite à la fiction théâtrale.

Quel sort la mise en scène de Robert Lepage réserve-t-elle à cette institution britannique qu'est devenu à travers les siècles, depuis 1590 en fait, le complexe *Songe d'une nuit d'été*? Le metteur en scène québécois a choisi de mettre l'accent sur le *dark side of the moon* et son interprétation du *Songe* comme un cauchemar existentiel met en violent contraste le monde diurne de la raison civilisée et le monde nocturne, plus violent et primitif des pulsions, et ce, en bris avec la tradition scénique britannique presque toujours complaisante à l'égard des personnages féeriques du *Songe*. Notons en passant que la dimension sinistre des elfes avait cependant déjà été évoquée par le jeu de certains comédiens du XIX^e siècle et

«Une ampoule électrique de faible intensité [...], pendue bas au bout d'un câble, désigne le centre de [la] mare d'où partent des cercles concentriques [...]. Ce câble remplira plusieurs fonctions, dont celle de support aux acrobaties aériennes de l'elfe Puck.» Sur la photo : Jeffery Kissoon (Obéron) et Angela Laurier (Puck). Photo : Neil Libbert.



que, plus près de nous, les critiques de théâtre Wilson Knight et Jan Kott ont déjà insisté sur cette dimension de la pièce¹.

La scénographie de Michael Levine favorise la conception de Lepage. Le décor est dépouillé et souvent sombre, presque inquiétant : une mare, six chaises droites, un lit, un câble, et c'est tout. Mais on connaît l'ingéniosité de Lepage. Les chaises deviennent les arbres de la forêt, puis un pont. Le lit est d'abord le navire de Thésée, puis il est utilisé dans toutes les positions, le fond, la tête et le pied devenant portes qu'on ouvre et ferme, et sa structure se métamorphosant en abri pour les comédiens amateurs, en promontoire d'observation pour les elfes, etc. Cet accessoire principal parvient ainsi à habiter brillamment l'immense scène, assisté en cela par un jeu d'éclairages efficace (de Jean Kalman), souvent en contre-plongée et projetant d'immenses ombres, de même que les reflets de l'eau, sur les murs.

Les costumes, quant à eux, appuient les dichotomies soulignées dans l'interprétation du texte. D'abord celle qui oppose la lumière et l'ombre, dichotomie centrale dans la conception de Lepage. D'une part, les Athéniens, jeunes et vieux, sont en effet vêtus de fin coton blanc, alors que les elfes, exception faite de Puck, sont habillés de noir et de brun. D'autre part, les vieux Athéniens, serviteurs de la raison, demeurent toujours immaculés dans leurs habillements et parviennent même, au début, à ne pas se mouiller, au sens physique de ce terme, alors que les vêtements des jeunes deviennent rapidement maculés et trempés (ajoutant ainsi à la dimension érotique déjà très prégnante) à mesure que chacun se débat dans l'univers boueux de ses conflits passionnels. Sur le chemin du retour à la civilisation, le petit matin mettra sur la route du quatuor une chute d'eau où chacun se nettoiera de cette boue de la passion et de la déraison nocturne. Notons que le contraste entre l'ombre et la lumière est aussi souligné par le choix des comédiens et par les jeux d'éclairage. Les rôles d'Hippolyta et d'Obéron sont, en effet, tenus par des comédiens d'origine africaine, alors que

1. Notes de Stanley Wells dans le livret du programme de la soirée.

ceux de leurs conjoints Thésée et Titania sont incarnés par des comédiens de race blanche. Le rôle du veuf Égée est, lui aussi, tenu par un acteur noir, alors que sa fille, la «fair Hermia», est jouée par une comédienne mulâtre (ce qui laisse entendre que la mère de la jeune Athénienne était de race blanche). Il y a donc, ici, mariage entre les pulsions et la raison, et si Lepage a choisi de ne pas jumeler les couples Thésée-Hippolyta et Obéron-Titania, comme il est devenu coutumier de le faire, il les réunit cependant dans la sphère plus abstraite de cette mixité. Par ailleurs, les jeux d'éclairages servent la dichotomie ombre-lumière en ce que le plateau est soit brillamment éclairé, soit plongé dans la pénombre, selon qu'il s'agisse de scènes où domine le pulsionnel (les elfes et le quatuor athénien) ou le réalisme (Thésée et les saltimbanques).

Les costumes servent aussi de support à l'expression d'une deuxième dichotomie : entre les générations et les positions sociales. Les adultes au pouvoir sont, en effet, habillés de costumes blancs ou noirs (Obéron et Titania) de l'époque athénienne : toges, djellabas, drapés, turbans (tous d'une grande beauté), alors que les jeunes Athéniens sont vêtus de costumes dont la coupe évoque avec précision, mais de façon stylisée, de simples vêtements de nuit et sous-vêtements contemporains, et que les elfes sont habillés d'élémentaires langes autour des reins. Les visages de ces derniers sont, de plus, peints en bleu (en évocation d'une tradition congolaise liée aux rites de passage de la puberté, nous apprend le livret du programme de la soirée). Enfin, en troisième lieu, on pourrait avancer que les costumes des saltimbanques évoquent la dichotomie entre le mythe et la réalité, la position contrastante de ce groupe par rapport aux autres personnages de la pièce. Le choix de ces vêtements hétéroclites de clochards contemporains, drolatiques et bons enfants, me rappelle surtout la mise en garde contre le danger d'enfermement dans un historicisme stérilisant formulée par le metteur en scène Peter Brook, dont l'interprétation du *Songe*, une version toute blanche et anhistorique, fait école depuis 1970, et à laquelle on compare actuellement cette version «noire» de Robert Lepage.

Un autre élément scénique, la gestuelle des elfes donne, à mon avis, beaucoup d'impact à l'interprétation faite par Lepage du texte de Shakespeare. En complète contradiction avec la tradition de joliesse attachée à ces personnages du *Songe*, les elfes rampent sur la berge comme des limaces, glissent et plongent dans l'étang comme des caïmans, se déplacent accroupis comme des crabes, évoquant une inquiétante faune nocturne. Ils se regroupent comme les sujets d'une tribu vénérant Titania, reine du marais et mère de ces créatures qu'elle nourrit de son lait mis en ampoule et à la dernière-née desquelles elle donne le sein. Ainsi regroupés autour de leur reine, ils offrent le tableau d'une troublante armée des Ombres. La musique, très à propos (l'utilisation du gamelan, instrument-orchestre javanais, s'avère ici fort heureuse), vient animer ce portrait de sons évocateurs des menus bruits du monde de la jungle. Seul l'elfe Puck, un peu par son costume écarlate, son sourire malicieux, et beaucoup par la beauté spectaculaire de ses acrobaties, est conforme à la tradition scénique du *Songe*. Mentionnons en passant que par son choix d'une femme pour interpréter ce rôle, Lepage renoue avec la tradition victorienne qu'avait interrompue Granville-Barker dans sa réalisation de 1914. Par ailleurs, l'allusion aux prouesses du cirque plutôt qu'à la grâce du ballet classique était déjà présente dans la production de Brook.

Et le jeu des comédiens? Tous habitent leur rôle avec aisance et justesse. L'interprétation des jeunes Athéniens m'a paru intéressante en ce que le jeu des uns mettait en relief, par contraste, celui des autres. Ainsi, par exemple, le masochisme amoureux d'Hélène (excellente prestation de Rudie Davis) est rendu plus évident par la réaction éberluée de ses compagnons à ses propos, réaction qui, cependant, n'est pas assez accentuée pour qu'on puisse penser qu'elle est là pour susciter le rire. Mentionnons aussi le jeu versatile et toujours juste de Timothy Spall incarnant un ineffable Nick Bottom. Et notre compatriote Puck-Angela Laurier? Elle habite son personnage avec un plaisir évident et, si sa performance verbale est en décalage avec celle des autres comédiens, son jeu non verbal et acrobatique est, par moments fréquents, spectaculaire... pour

une scène de théâtre. On peut d'ailleurs se demander ici si Lepage, en choisissant Angela Laurier pour ses talents de contorsionniste, n'a pas couru le risque, comme plusieurs l'ont fait avant lui, de subordonner la dimension théâtrale à celle du spectacle visuel. C'est du moins le reproche que formulent certains critiques londoniens. On connaît le talent et l'attrait de Lepage pour les effets spéciaux et visuels, et dans cette mise en scène, disons-le, des images avec une force d'impact, le spectateur en reçoit plein la vue... ce qui n'empêche pas quelques longueurs. Ainsi, par exemple, les querelles des jeunes amoureux dégénèrent, par moments trop prolongés, en batailles où l'eau jaillit (d'où les imperméables prévus pour les spectateurs de la première rangée) et où la boue se substitue aux tartes à la crème. Le public rit, bien sûr; mais trop. Nonobstant ces détails, cette pièce me semble être une des meilleures réalisations du jeune metteur en scène québécois.

Par souci de perspective, j'ai tenté de comparer, de mémoire, le *Songe* que Lepage avait réalisé pour le T.N.M., il y a quelques années, avec celui auquel je venais d'assister. Ils m'ont semblé n'avoir rien en commun sauf, peut-être, le parti pris d'explicitement la dimension érotique et sexuelle contenue dans le texte de Shakespeare. On a tenté d'expliquer le succès du *Songe* actuel en disant que, pour monter cette pièce, Lepage avait eu à sa disposition un budget équivalent à celui que le T.N.M. reçoit pour toute une année. Mais est-ce seulement une question d'argent?

À la fin de la représentation, ce lundi soir, il n'y a pas eu d'ovation debout, à la québécoise, mais les applaudissements ont été nourris et prolongés; les Londoniens avaient manifestement beaucoup aimé. Les producteurs aussi, puisqu'on a apparemment décidé de mettre cette mise en scène au répertoire permanent de la troupe.

Sur le chemin de retour à mon hôtel, via l'Underground, le nombre troublant de jeunes mendiants en jeans peuplant les corridors du métro, y vivant au ras du sol, m'a fait penser que leur accession à l'âge adulte était probablement plus brutale et exposée que ne l'avait été la mienne, et je me suis dit qu'il y avait là, dans les

boyaux de la ville, chez ces jeunes sous-protégés, le bassin suffisant au recrutement d'une armée des Ombres... Est-ce en fonction de phénomènes comme celui-là que la production du *Songe* de Shakespeare, tel qu'interprété par Robert Lepage, trouve sa pertinence sociale, en cet été 1992?

Hélène Richard

«Così fan tutte»

Opéra en deux actes. Livret de Lorenzo da Ponte. Musique de Wolfgang Amadeus Mozart. Mise en scène : Alice Ronfard; décors : Danièle Lévesque; costumes : Ginette Noisieux; éclairages : Guy Simard. Interprétation : l'Orchestre du Festival Mozart, sous la direction de Mark Flint. Avec Heidi Klassen, soprano (Fiordiligi), Lyne Comtois, mezzo-soprano (Dorabella), Gordon Gietz, ténor (Ferrando), Grégoire Legendre, baryton (Guglielmo), Sherri Jarosiewicz, soprano (Despina), Claude Grenier, basse (Don Alfonso), Jacques Richer et Marcelle Turcotte, rôles muets. Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Maisonneuve de la Place des Arts les 27, 28, 30 avril, les 1^{er} et 3 mai 1992.

Le théâtre à l'opéra

Nous étions nombreux à attendre ce *Così fan tutte* donné à l'occasion du Festival Mozart et monté par une équipe de théâtre féminine, à l'exception de l'éclairagiste. L'attente était justifiée par le fait, entre autres, que l'opéra de Mozart est, quoi qu'on en dise, un des plus misogynes que l'on connaisse, dans un genre où pourtant les exemples de cette nature ne manquent pas. Il s'agissait de voir (c'est le cas de le dire) ce qu'un œil de femme allait déceler dans cette intrigue où deux jeunes sœurs, la tendre Dorabella et la fière Fiordiligi, après avoir juré un amour éternel à Ferrando et Guglielmo, leurs promis respectifs, vont les tromper, non sans luttes et remords de plus en plus atténués, avec de prétendus Albanais; ces derniers ne sont autres que leurs fiancés déguisés qui suivent en cela le conseil de Don Alfonso, célibataire désabusé et cynique, sorte de Méphisto mozartien, depuis longtemps revenu des choses du cœur et pour qui la constance — celle des femmes — est le plus vain des mots. Despina, la