

Fiche pédagogique n°1 réalisée par
Carole Vodal-Rosset,
Prof. de Lettres, Lycée Montchapet

A Midsummer Night's Dream

D'après W. Shakespeare

Mise en scène Footsbarn Travelling Theater

I Quelques pistes d'étude littéraire

1/ Hybridation

La pièce (écrite autour de 1595), est placée, conformément à l'esthétique shakespearienne, sous le sceau de la bigarrure : cette comédie qui est aussi une féerie en 5 actes, mêle écriture en vers et écriture en prose, fait coexister des personnages appartenant à des univers très différents : personnages mythologiques (Thésée et Hippolyte), Athéniens (Lysandre, Démétrius, Hermia, Helena) Rois et Reine (Titania et Obéron dont les amours tumultueuses ne sont pas sans rappeler les amours de Junon et Jupiter), fées, lutin (Puck), artisans / comédiens...

Shakespeare opère en effet une hybridation entre des sources multiples : *Les Métamorphoses* d'Ovide et les sotties médiévales (pour la transformation de Bottom en âne), *Le livre de Huon* de Bordeaux, chanson de geste du 13ème siècle ! (Pour la dimension merveilleuse d'une forêt pleine de

fées) *Les contes de Canterbury* (pour le canevas général des amours contrariés), *La Sorcellerie démasquée* de Réginald Scott (pour la figure de Puck / robin,) et bien sûr *Pyrame et Thisbée* de Théophile de Viau (dont Shakespeare opère une réécriture parodique)...

La modernité du texte de Shakespeare tient ainsi en partie à ce caractère rhapsodique : sont tissées ensemble traditions littéraires et traditions populaires... Comme celle de Rabelais, l'écriture shakespearienne échappe à tous les codes et déjoue tout enfermement générique.

2/Discontinuité et unité

La pièce semble au premier abord n'obéir à aucune unité d'action. Au moment où Shakespeare écrit, la doctrine classique (imposée par le retour à la Poétique d'Aristote) n'exige pas encore le respect des unités (de temps, d'action et de lieu). Comme Victor Hugo le fera trois siècles plus tard, Shakespeare s'autorise donc le pari audacieux de faire fonctionner une comédie avec au moins trois intrigues indépendantes, interrompues, qui plus est, par des fragments de théâtre dans le théâtre.

Une orchestration unitaire de la pièce peut toutefois être dégagée : tout se passe (à quelques heures près) en une seule nuit d'été (ou de printemps ?) et comme une même sève amoureuse coule dans le sang des personnages, c'est le thème de l'amour qui relie les différentes intrigues entre elles ;

L'amour en effet semble y être décliné sous toutes ses formes : l'amour réciproque (Lysandre/ Hermia), l'amour malheureux (Helena), l'amour contrarié (Obéron et Titania), l'amour sororal trahi (Helena et Hermia autrefois « *comme deux cerises jumelles* »)...

Un schéma narratif peut rendre compte d'une partie de l'intrigue amoureuse :

Situation initiale : Helena aime Démétrius qui aime Hermia qui aime Lysandre... (On n'est pas si loin d'Andromaque !)

Élément perturbateur : Puck, sur l'ordre d'Obéron (qui veut utiliser le pouvoir magique de Puck pour punir sa femme de ne pas vouloir lui confier un enfant indien qu'elle a recueilli) doit déposer le suc d'une petite fleur d'Occident sur les yeux de Démétrius pour le rendre amoureux d'Helena) mais Puck se trompe et dépose ce suc sur les yeux de Lysandre.

Péripéties : Lysandre tombe amoureux de la première femme qu'il aperçoit à son réveil : Helena !

Puck, conscient de son erreur, dépose alors le même suc magique sur les yeux de Démétrius.

Helena, la femme délaissée se trouve ainsi courtisée par deux hommes (à l'inverse d'Hermia qui a perdu l'amour de Lysandre et de Démétrius).

Résolution : Obéron délivre sa femme Titania du sortilège qui l'a rendue amoureuse de Bottom, un homme à la tête d'âne (figure burlesque, dégradée du Minotaure !).

Puck verse un anti-dote sur les yeux de Lysandre qui retombe amoureux d'Hermia. Quant à Démétrius, il revient à son premier amour pour Helena.

Situation finale : Le désordre du monde (naturel et humain) dont Titania avec Obéron se disait responsable (II, 1)

« *De notre discorde, de notre dissension*

Nous en sommes les parents et l'origine »

est à présent endigué. Le retour à l'ordre se fête par un triple mariage : Lysandre et Hermia, Helena et Démétrius, et

Thésée et Hippolyte dont le mariage avait été annoncé au début de la pièce.

Le deuxième fil rouge de la pièce (le théâtre dans le théâtre), s'il semble suspendre et fragmenter (dès la scène 2 de l'acte 1) le déroulement de l'intrigue, n'en est pas moins relié à elle (comme dans *Hamlet* où il a pour fonction de démasquer les coupables): d'une part la pièce représentée est une histoire d'amour (*Pyrame et Thisbé*), d'autre part elle doit être jouée pour fêter le mariage de Thésée et d'Hippolyte et enfin le comédien qui joue Pyrame est l'homme à la tête d'âne dont Titiana tombe amoureuse sous l'effet du suc magique.

3/ Dimension réflexive.

La mise en abyme (intégration à la pièce des fragments de représentation de *Pyrame et Thisbé*) permet à Shakespeare :

- de susciter le rire en procédant à un détournement burlesque des clichés de la tragédie (dont Thésée lui-même souligne le titre oxymorique donné par les acteurs « *drôlerie très tragique* » acte 5, scène 1) : outrance déclamatoire, clowneries- gestes obscènes avec le Mur—qui minent le vocabulaire courtois de la pièce, incapacité des acteurs à maîtriser les noms propres – Ninny pour Ninus, Limandre pour Léandre— ou les noms communs « *suaves senteurs odieuses* » « *pour suaves senteurs odorantes* », « *déflorée* » pour « *dévorée* » ...(Acte V, 1)
- de faire passer sans dogmatisme une réflexion sur l'art théâtral : nécessité d'une représentation métonymique

qui sollicite l'imagination du spectateur ; « *les pires ne sont pas pires si l'imagination les corrige* » commente le Duc à l'acte V, (Shakespeare dans le prologue et les chœurs d'*Henri V* insistera aussi sur l'importance de la complicité et de la puissance d'imagination du spectateur) Les acteurs à l'acte III, 1 se demandent comment représenter le Clair de lune, le Mur à travers lequel se parlent Pyrame et Thisbée, : autant de questions scénographiques qu'avait dû probablement avoir à résoudre Shakespeare lui-même (pour *Roméo et Juliette*). A la scène 1 de l'acte 1 on assiste à la distribution des rôles (qui fera le lion, qui jouera le rôle d'une femme, qui fera le mur ?). Shakespeare pratiquant une distanciation brechtienne avant l'heure, dénonce ainsi l'illusion théâtrale et met à nu les coutures : à l'Acte III, 2 les acteurs répètent, et exhibent la convention théâtrale « *Cette pelouse verte sera notre scène, ce buisson d'aubépines notre loge, et nous allons mettre cela en action, comme nous le jouerons devant le duc.* »

- d'être dans l'autodérision par rapport à l'écriture de sa propre pièce : « *C'est la pièce la plus idiote que j'ai jamais entendue* » commente Hippolyte à la fin de la représentation de Pyrame et Thisbée (Acte V) tandis que le Duc, avant d'inviter tous les jeunes mariés au lit « *chers amis au*

- *lit* », rappelle la « *maladresse de la pièce* » qui vient d'être jouée devant eux.

Or l'adresse malicieuse de Puck au public à la fin de la pièce «*Si nous ombres (=acteurs) vous avons offensés... gentils spectateurs ; si nous avons la chance d'échapper à vos sifflets de serpent...* » tend à placer sur le même plan de réalité la pièce de Shakespeare *Le songe* et la représentation ratée de *Pyrame et Thisbée*.

Cette porosité entre les deux pièces se double d'une confusion entre les personnages de papier et les êtres vivants : Puck n'est-il pas le double de papier de Shakespeare, lui qui par son pouvoir magique peut à son gré modifier le scénario amoureux de la pièce ?

Mais Puck et Obéron sont aussi souvent en posture de voyeurs / spectateurs (les didascalies indiquent qu'ils restent à l'écart pour observer et commenter les actions des autres personnages).

Tous les niveaux de réalité ne seraient-ils pas réversibles ?
Tout ne serait-il pas qu'un songe ?

II Présentation du Footsbarn

Le Footsbarn Travelling Théâtre est une compagnie ancrée dans le mouvement du théâtre populaire .Elle a été créée en Cornouailles dans les années 1970 par Jon Paul Cook et Oliver Foot, deux jeunes idéalistes anglais qui s'inspirent des

mythes et légendes du coin. La troupe établit ses quartiers dans le « barn » (la grange en anglais) de Foot (Oliver Foot) et s'agrandit jusqu'à former une communauté où tous les métiers nécessaires pour vivre en autarcie sont représentés : comédiens, costumiers, mécaniciens, menuisiers Depuis 1989 Le Foolsbarn Theater s'est installé dans le centre de la France (dans le Bourbonnais au lieu-dit « La chaussée »).

Ce qui fait la spécificité de la compagnie c'est son caractère populaire (théâtre forain, théâtre festif, joué en plein air, dans la rue sous des chapiteaux- véritables cœurs battants de la compagnie...) mais surtout (en adéquation avec l'écriture du *Songe*) sa bigarrure : bigarrure dans la constitution cosmopolite de la troupe (dans *Le songe* par exemple Titania est jouée par une actrice japonaise, Puck, par un acteur javanais..) et par voie de conséquence bigarrure dans les choix artistiques. La mise en scène, fruit d'une démarche collective, se nourrit, grâce au caractère international des acteurs, de pratiques et de styles venus d'autres pays : jeu de clowns, théâtre d'ombre, théâtre d'objets, théâtre de masques, kabuki, Commedia dell'arte, jeu carnavalesque.

D'une façon générale, la mise en scène se caractérise par une dimension très visuelle et le jeu des acteurs par une très forte implication physique. Ce parti pris de jeu, conforme à la tradition anglaise (Diderot au XVIIIe siècle opposait déjà dans *Le paradoxe sur le comédien* le jeu trop intellectuel des acteurs français au jeu beaucoup plus physique des acteurs anglais et notamment de l'acteur Garrick) s'est fortifié au contact de l'enseignement de Jacques Lecoq (cf. *Le corps poétique* : un enseignement de la création théâtrale Actes sud papiers).

III Quelques pistes pratiques

En amont de la représentation

1 Clarifier la fable.

Pour aider les élèves à comprendre le spectacle (qui est joué en anglais) on peut proposer des exercices qui impliquent le corps :

1^{er} exercice :

- **Modalités :** La moitié des élèves de la classe se met en cercle et ferme les yeux. L'autre moitié tire au sort individuellement une réplique et vient la chuchoter un chaque élève du cercle.

2^e exercice :

- Tous les élèves se remettent dans le cercle. Chacun à tour de rôle va dire sa réplique cette fois-ci en la proférant à voix haute et en l'adressant à un camarade. Sur chaque réplique figurera le nom du personnage qui parle et le nom du personnage à qui il s'adresse. L'élève convoquera donc par le regard et

la voix l'élève/personnage à qui il aura choisi d'adresser sa réplique.

Objectifs :

- Donner dans un premier temps le texte à entendre de façon intime et sensuelle (1^{er} exercice) puis travailler dans un second temps l'adresse et la profération.
 - découvrir la fable de façon active : chaque réplique (que le professeur aura choisie en fonction de sa pertinence informative) sera collectivement mise en perspective avec les autres : seront ainsi reconstruites (à la façon d'un puzzle) les grandes lignes de la fable.

3^e exercice :

Modalités : Distribuer aux élèves tous les passages où il est question de l'endormissement et du réveil des personnages. Leur demander de choisir un espace pour figurer (sans parler) l'endormissement ou le réveil d'un personnage de leur choix.

Objectifs :

- Faire prendre conscience aux élèves des récurrences de motifs qui structurent la pièce. (Lysandre, Démétrius, Bottom, Titiana, Hermia s'endorment et se réveillent)
- Prendre conscience de son corps et de l'espace (cf exercice de J. Lecoq) : quelle est la posture d'un corps endormi, quelles parties du corps bougent-elles en premier ? où se pose le premier regard ?

4^e exercice :

- Repérer les situations principales structurant dans la pièce : amour réciproque (Hermia/ Lysandre), amour contrarié (Démétrius/ Helena, rivalité d'hommes (Lysandre/Démétrius) opposition fille / père (Hermia/Egée).
- Va et vient entre le texte et l'improvisation : faire lire les passages concernés par les situations énoncées ci-dessus, puis demander aux élèves de proposer une improvisation (dans leurs propres mots) à partir de ces situations et enfin dans un troisième temps leur faire mettre en espace le texte.

2 /Débusquer la parodie.

- Isoler les passages qui concernent le théâtre dans le théâtre (distribution des rôles, choix scénographiques, répétition, représentation).
- Oser l'outrance (physique et verbale) dans la mise en jeu de ces passages: autoritarisme du metteur en scène, déclamation exagérée du texte de *Pyrame et Thisbée*.

3/ Susciter un horizon d'attente au regard de la représentation :

- Proposer des résolutions scénographiques. Comment représenter métonymiquement la forêt, le suc de la fleur magique ? comment signifier le statut particulier de Puck (il a le pouvoir de se rendre invisible) ? Faut-il mettre une tête d'âne à Bottom ? Comment représenter les fées ?

En aval de la représentation :

Quelques questions à soumettre aux élèves :

1/ En quoi le dispositif scénique choisi par le Footsbarn fait-il signe du côté du dispositif du théâtre de la période élisabéthaine ?

(Avancée, par exemple, d'une estrade dans les gradins qui favorise l'adresse aux spectateurs. cf. *L'histoire du théâtre en bande dessinée* de J. Dasté)

2/ En quoi la mise en scène évoque-t-elle l'univers du songe ? (indétermination des frontières, interpénétration des

différents univers, chevauchement des scènes : rêve et réalité confondus, personnages interchangeable- les acteurs jouent plusieurs rôles à la fois- ; ils sont tous à certains moments habillés comme des oiseaux, ils sont tous réunis à la fin de la pièce)

3/ En quoi y –a-t-il adéquation entre l’écriture de la pièce et la mise en scène ? (cf. La bigarrure évoquée plus haut)

4/ Pourquoi Puck à la fin du spectacle éteint-il la bougie ? (bougie = souffle, âme. L’éteindre à la fin du spectacle permet donc de suggérer que le théâtre a quelque chose à voir avec le souffle vital...)

5/ Comparer avec d’autres mises en scène :

- Celle d’Ariane Mnouchkine en 1968 et de Peter Brook en 1970 (esprit du cirque, travail sur l’espace et le corps, érotisation). Chez P. Brook, Puck se meut sur des échasses (forme de son « invisibilité ») les fées se balancent sur des trapèzes. Titiana ne caresse plus les oreilles de l’âne Bottom mais son phallus dressé !!
- Celle de yannis Kokkos en 2002 : des silhouettes d’arbres découpées en aplats, suivant les éclairages mouvants, projettent de grandes ombres sur les scènes de forêt. Les jeux d’éclairage accompagnent aussi les effets de la petite fleur d’occident- lumière rouge qui nimbe la victime- ou d’on antidote, une lumière blanche. Les spectateurs s’assoient, tous en smoking noir, au bord du plateau, spectateurs dans le spectacle, au début du 5e acte... ;

6/ Ouverture aux autres Arts :

Quelques exemples :

- Musique de scène : le songe d'une nuit d'été par Félix Mendelssohn- Bartholdi (1809 /1847)
- Tableau de William Blake : (1757/ 1827) : Obéron et Titiana (British Muséum)...