

Le Songe d'une nuit d'été

de William Shakespeare
mise en scène Yann-Joël Collin

12 novembre - 18 décembre 2008
Ateliers Berthier 17^e

Création



Location 01 44 85 40 40 / theatre-odeon.fr

Tarifs de 26 € à 13 €

Horaires du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h
(relâche le lundi)

Odéon-Théâtre de l'Europe
Ateliers Berthier
Angle de la rue André Suarès et du Bd Berthier Paris 17^e
Métro (ligne 13) et RER C Porte de Clichy

Service de presse
Lydie Debièvre
01 44 85 40 73
presse@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur www.theatre-odeon.fr

Le Songe d'une nuit d'été

de William Shakespeare
mise en scène Yann-Joël Collin

12 novembre - 18 décembre 2008
Ateliers Berthier 17°

traduction

Pascal Collin

mise en scène

Yann-Joël Collin

collaboration artistique

Thierry Grapotte

scénographie

John Carroll, Thierry Grapotte

musique

Frédéric Fresson

lumières

Dominique Borrini

son

Etienne Colin

réalisation costumes

Siegrid Petit-Imbert

construction décor

Ateliers de l'Odéon

régie générale

John Carroll

Création

La Nuit surprise par le Jour

avec

Cyril Bothorel, Paul Breslin, Xavier Brossard, Marie Cariès, John Carroll, Yannick Choirat, Pascal Collin, Issa Dakuyo, Christian Esnay, Delphine Léonard, Eric Louis, Elios Noël, Alexandra Scicluna.

production

Odéon - Théâtre de l'Europe

La Nuit surprise par le Jour

Théâtre National de Stasbourg

Extrait

Entre Démétrius, suivi d'Hélène

DEMETRIUS - Je ne t'aime pas. Donc ne me poursuis pas.

Où sont Lysandre et la belle Hermia ?

Je veux tuer l'un, et l'autre me tue.

Tu m'as dit qu'ils s'étaient enfuis dans ce bois.

Et me voilà moi, là, aux abois dans ce bois

Parce que je ne peux pas y retrouver mon Hermia.

Allez tire-toi, et arrête de me suivre.

HELENA - Tu m'attires, aimant au cœur de pierre.

Et pourtant tu n'attires pas du fer, car mon cœur

Est sincère comme l'acier. Abandonne ton pouvoir d'attraction,

Et je n'aurai plus le pouvoir de te suivre.

DEMETRIUS - Est-ce que je cherche à te plaire ? Est-ce que je parle gentiment ?

Est-ce que je ne suis pas plutôt en train de te dire, avec la plus grande franchise,

Que je ne t'aime pas, et que je ne t'aimerai jamais ?

HELENA - Et pour ça moi je t'aime davantage :

Je suis ton épagneul. Et, Démétrius,

Plus tu me battras, plus je me froterai à toi.

Traite-moi seulement comme ton épagneul : repousse-moi, frappe-moi,

néglige-moi, abandonne-moi. Mais permets-moi seulement,

si indigne que je suis, de te suivre à la trace.

Quelle place plus basse puis-je espérer dans ton amour

(une place qui pourtant mérite pour moi la plus haute estime)

que d'être traitée par toi comme un chien ?

Extrait du *Songe d'une nuit d'été*, tr. Pascal Collin / Texte publié aux Editions Théâtrales

Après sa trilogie Molière, la compagnie La Nuit surprise par le Jour revient à l'Odéon avec l'une des pièces les plus libres et les plus inventives du répertoire. Avec *Le Songe d'une nuit d'été*, le jeune Shakespeare, s'affranchissant de toute convention réaliste, paraît découvrir la puissance expérimentale de son langage théâtral et s'en amuser lui-même. "Le prétexte du *Songe*", note Yann-Joël Collin, "est un mariage qui se décline ensuite en féerie et s'achève par où il a commencé, en théâtre". *Le Songe*, pour La Nuit surprise par le Jour, est à son tour un prétexte : celui de créer un moment de pure joie théâtrale en convoquant toutes les formes de l'art dramatique, du théâtre d'ombres jusqu'au spectacle musical à paillettes... "Dans le grand espace des Ateliers Berthier", conclut le metteur en scène, "la pièce de Shakespeare est pour nous l'occasion de convier le public à la fête et de l'inviter à y participer".

Daniel Loayza

L'aveu de la représentation

Entretien avec Yann-Joël Collin

- Pourquoi mettre en scène *Le Songe d'une nuit d'été* ?

Le Songe - et en particulier les personnages des artisans - m'accompagne depuis très longtemps parce que c'est un vrai manifeste pour le théâtre. La nécessité de produire et en même temps de ne pas savoir fait que toutes les questions de théâtre sont posées : c'est ce que je retrouve avec les artisans. Différentes rencontres m'ont amené à ces personnages. Avec mes amis de l'école de Chaillot, j'ai exploré l'obsession que j'avais déjà de mettre en jeu le théâtre lui-même pour que le plateau devienne vivant. Avant Chaillot, j'avais rencontré Didier-Georges Gabily qui partageait cette idée d'une écriture sur le plateau, de la création en train de se faire. Les textes qu'il a écrits pour nous, comme *Violence*, étaient destinés aux acteurs, comme si cela initiait chaque acteur à sa parole. Quand on travaillait sur le texte, on avait l'impression d'inventer, d'écrire notre propre langue. Le principe d'écriture était que le théâtre se construit au fur et à mesure sur le plateau.

De mon obsession de mettre le théâtre en représentation est né le premier projet de monter *Homme pour homme* et *L'Enfant d'éléphant* de Brecht, avec Cyril Bothorel, Christian Esnay, Éric Louis, Gilbert Marcantognini et Alexandra Scicluna. J'avais lu des écrits de Brecht qui disait à propos d'*Homme pour homme* : « Cette pièce-là, je l'ai écrite pour le théâtre. » L'intérêt, donc, d'ajouter *L'Enfant d'éléphant* (dans laquelle les protagonistes d'*Homme pour homme* jouent une pièce aux armées) était de révéler la manière dont les trois soldats vont se servir du théâtre pour transformer le brave Galy Gay en militaire sanguinaire. Je pense que Brecht faisait référence à la mise en théâtralité des artisans du *Songe*, notamment parce que l'on y retrouve des personnages tels que la Lune. Toute la pièce d'*Homme pour homme* parle de transformation : dans *L'Enfant d'éléphant*, Galy Gay, déjà devenu Jeraiah Jip, joue l'enfant d'éléphant ; la mise en abyme du jeu n'est là que pour révéler sa propre situation. C'est la même chose pour les artisans : qu'il s'agisse du Lion, du Mur ou de la Lune, on ne voit que leur situation d'acteur, et cela révèle encore plus leur humanité. Ils peuvent être cachés sous le masque, on verra alors encore plus ce qu'ils sont, leur être même. Cela me fait rire et cela me touche parce que l'on voit leur débauche d'humanité, cette tentative vaine de sortir de leur état.

Un stage de théâtre que j'ai conduit un peu plus tard avec Christian Esnay a été également déterminant dans cette réflexion. À cette occasion, j'ai voulu travailler sur ce que j'avais commencé à esquisser dans les deux pièces de Brecht, c'est-à-dire sur tous les personnages que l'on voit en train de fabriquer du théâtre : *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux, Treplev dans *La Mouette* de Tchekhov, et puis les artisans du *Songe*. J'ai voulu mettre les acteurs eux-mêmes dans la situation des artisans jouant *Pyrame et Thisbé*, car l'endroit de l'acteur doit être le même que celui des artisans. Au lieu d'être dans une démonstration de comment on invente, ils devaient réellement inventer et vivre la représentation en direct. Leur propre peur, leur propre inquiétude, leur volonté de s'appliquer à dire leur texte produisait l'humour et le décalage. Ils ont totalement improvisé devant le public et ils étaient toujours dans un moment vrai de la représentation car l'enjeu en devenait présent.

J'ai besoin au théâtre que le rapport au public soit direct, que l'on vienne me parler, donc je casse presque systéma-

tiquement le quatrième mur. La représentation est unique parce qu'elle se construit avec le public, qui a en permanence conscience des personnages-acteurs. Et puisque ce vivre en direct m'intéressait, j'ai décliné régulièrement la situation des artisans du *Songe*, comme lors de *La Nuit surprise par le jour*, un impromptu commandé par le TNB, avec mon frère Pascal. Quatre personnes n'ayant jamais fait de théâtre de leur vie (en fait, des acteurs) devaient auditionner, répéter devant le public et jouer, comme si les gens assistaient à du « théâtre réalité ». Au milieu des répétitions, les acteurs choisissaient un spectateur pour jouer le personnage du père dans la pièce : c'était le public lui-même qui se retrouvait à faire du théâtre.

Le Songe d'une nuit d'été fait partie de toute mon histoire de théâtre par son côté à la fois ludique et concret. C'est comme si tous les spectacles que je montais étaient à chaque fois une variation des artisans du *Songe*. Aussi l'invitation d'Olivier Py à monter cette pièce dans son entier était un peu une gageure.

- Pourquoi avoir demandé à Pascal Collin une nouvelle traduction ?

Le verbe est action, surtout chez Shakespeare où les métaphores ne sont pas là pour faire joli mais correspondent à un sentiment concret. Pour *Henry IV*, Pascal m'avait déjà proposé de traduire la pièce et je m'étais rendu compte à quel point c'était utile parce que sa traduction faisait constamment référence à la mise en jeu de l'action comme verbe. Pascal est avec nous dans un rapport très concret au plateau, c'est pourquoi j'ai voulu qu'il fasse cette nouvelle traduction du *Songe* directement liée à notre enjeu de théâtre. Si Shakespeare est un homme de son temps, alors la traduction ne doit pas avoir l'air datée mais se doit de rendre les mouvements de la langue, qui avait une violence, une percussivité, une trivialité auxquelles le public était très réceptif. Car ce qui est intéressant, ce n'est pas l'histoire, c'est comment on en parle.

- Les artisans sont-ils la quintessence du *Songe* ?

J'avais envie que tout *Le Songe* soit à l'unisson du jeu des artisans parce que quand on a commencé à travailler sur la traduction avec Pascal, j'ai réalisé à quel point la pièce était constamment un manifeste sur le théâtre. Les artisans nous permettent de lire le texte dans son entier. D'ailleurs on retrouve parfois des expressions de *Pyrame et Thisbé* dans la bouche d'autres personnages : l'extrême naïveté des amoureux est un aveu d'humanité. La situation des artisans est donc bien celle de tous les personnages du *Songe*. Tous avouent qu'ils font du théâtre, qu'ils sont en représentation. Ainsi tout peut advenir à chaque instant avec le public. Je souhaite que toute prise de parole, toute opposition soit neuve, aussi surprenante que l'arrivée d'un Mur ou celle d'un Lion. Tout devient possible.

Extrait du *Songe d'une nuit d'été*, traduction Pascal Collin (Editions Théâtrales)

Propos recueillis le 19 septembre 2008, par Gaëlle Mandrillon et Adrienne Petit

Le Songe d'une nuit d'été ou la représentation du théâtre

En dépit de certaines certitudes sur la vocation naturelle du théâtre à parfaire l'imitation, l'illusion apparaît moins ici l'effet recherché par le spectacle que son objet, ce dont il nous parle. Les personnages s'interrogent fréquemment sur la représentation : ainsi les quatre amoureux qui s'inquiètent, à la fin de l'acte IV, de savoir si leur aventure fut un songe ou une vérité ; ainsi les artisans d'Athènes et apprentis acteurs projetant naïvement les besoins, les ambitions et les dangers du théâtre ; ainsi également Thésée et Hippolyta, respectivement duc d'Athènes et reine des Amazones, censés être plus au fait des questions d'esthétique, qui mettent en débat sur la scène le rôle de l'imagination dans la création. Ces derniers énoncent, au début du dernier acte, une sorte d'art poétique shakespearien. Ils se mettent alors à distance de la représentation, juste avant d'assister à *Pyrame et Thisbé*, la pièce dans la pièce jouée par les artisans en l'honneur de leur mariage, qu'ils ne se priveront pas de commenter en spectateurs critiques (et indélécats) de l'illusion théâtrale.

Et plus encore que dans les discours, l'illusion est présente dans les situations de jeu. Elle en est souvent la motivation principale, comme si l'action dramatique consistait non pas à la créer, mais à se demander comment y parvenir avec les moyens du théâtre. Le théâtre baroque avoue sur scène son caractère factice, mais affirme par là que l'illusion est un art. C'est par exemple Obéron, « *king of shadows* » (le mot *shadows* désignant aussi bien les ombres et les créatures de la nuit que les acteurs), « roi de l'illusion » dont toutes les interventions confirment son rôle de metteur en scène de la pièce féerique au sein de l'intrigue. De manière plus évidente encore, la richesse des moyens en moins, ce sont les pauvres artisans répétant puis représentant *Pyrame et Thisbé*, performance formidablement efficace dans son échec à produire l'illusion... La pièce de Shakespeare, comme cadre englobant les différents « théâtres » du *Songe*, met en fiction la représentation, semblant s'amuser à interroger sa propre existence. Grâce à la connivence ainsi créée avec le public, la comédie devient le lieu d'un questionnement général sur le théâtre et sa fabrication.

Le Songe d'une nuit d'été n'est pas seul dans son cas. La plupart des oeuvres théâtrales d'importance mettent le théâtre en jeu, d'*Oedipe roi*, dont le héros se met d'emblée en représentation de lui-même devant la Cité, jusqu'aux oeuvres les plus contemporaines, qui ne peuvent pas davantage ignorer la distanciation brechtienne que le retour au simple fait d'être là, sur le plateau nu, radicalement accompli par Beckett. Quant aux pièces de Shakespeare, elles inscrivent le théâtre au coeur de l'action représentée, le rendant nécessaire à l'accomplissement de la fable. C'est le roi Lear faisant jouer à ses filles la comédie de l'amour filial, c'est Hamlet « attrapant la conscience du roi » au piège du théâtre, ce sont encore Iago ou Richard III se présentant comme acteurs ou metteurs en scène de leurs intrigues, dévoilant au public leurs projets infâmes et entraînant sinon son adhésion morale, du moins son active complicité dans une représentation qui est la mise en oeuvre de leur dramaturgie perverse...

Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, la représentation théâtrale est énoncée dès l'enclenchement de la fiction, aux premiers mots du spectacle. Thésée commence par « Et maintenant », qui fait référence à la préparation de son mariage dans cette Athènes imaginaire, mais aussi au moment présent, à l'ouverture de la représentation par celui qui dispose de l'autorité sur le plateau. La parole fictive du chef est un acte concret du comédien : un énoncé performatif, qui affirme immédiatement le théâtre. Alors, dans une sorte de prologue apéritif, le duc invite Athènes, et au-delà l'audience réelle, à s'adonner à la fête et au divertissement. Dès cet instant, le théâtre ne cessera de déterminer le mouvement dramatique jusqu'à l'épilogue.

D'abord, le vieil Égée vient aussitôt après ce prologue exposer la situation conflictuelle qui va engendrer le ballet des amoureux. Mais si le père, comme convenu dans la comédie, contrarie les projets de sa fille et entend lui faire épouser un autre que celui qu'elle aime, il n'y donne aucune justification : le décret tyrannique paternel énonce l'arbitraire de la convention théâtrale. D'autant qu'à partir de là, tout s'enchaîne selon un processus prévisible et l'archétype domine les situations comme les paroles. Le pouvoir se range au côté du père et met en demeure la fille, sous peine de mort ou de claustration, de se soumettre dans les quatre jours ; les deux amants malheureux, après la déploration d'usage, décident de s'enfuir dans la forêt à la lueur de la lune ; le rival préféré du père les poursuit, lui-même suivi de celle qui l'aime et qu'il a délaissée... Tout se déroule comme s'il était admis tacitement que, tout cela étant du théâtre selon des motifs connus, l'intérêt était de voir jusqu'où tout cela peut aller. Et cela va toujours croissant jusqu'au grand quadrille des amoureux de l'acte III, où Shakespeare mène à ses ultimes conséquences le schéma dramatique initial.

Quant à l'épilogue, il est dévolu aux figures du théâtre féerique, Obéron, Titania et Puck, qui viennent occuper le plateau déserté par les mortels. Serait-ce que le plus fictif a le dernier mot ? Disons le plus théâtral. La métaphore de la féerie est dévoilée quand Puck vient déclamer la traditionnelle excuse finale de la troupe au public. Les elfes étaient bien des acteurs, et le spectateur peut quitter la fiction satisfait : la magie du théâtre est bien réelle.

Il y aurait ainsi une spécificité marquée du *Songe d'une nuit d'été* : c'est ici le théâtre, et cette interrogation sur sa propre aventure, qui justifie la fable et non l'inverse... Interrogation constante et toujours ludique, au point qu'elle pourrait conférer, en apparence, une certaine gratuité à une entreprise peu morale qui n'aurait comme ambition majeure que le plaisir de la représentation. On peut imaginer spectateurs et acteurs de l'époque, réunis en plein air en prélude à une soirée d'été, heureux de participer ensemble à un divertissement sans autre horizon que le spectacle au cours duquel on pourra partager certaines expériences communes, et c'est encore davantage de plaisir, concernant les choses de l'amour dans toutes leurs dimensions.

Le questionnement du *Songe d'une nuit d'été* sur la représentation ne se limite donc pas aux moments de théâtre dans le théâtre, repérables dans le texte. Et on ne peut pas se contenter de parler de mise en abyme, si on entend par là tel moment isolé où la représentation se dénonce, reflétant sa réalité dans la fiction. Il n'y a pas lieu non plus de distinguer le théâtral du métathéâtral (ce qui sur le théâtre parle du théâtre) comme si *Le Songe d'une nuit d'été* devait être analysé selon les références de ses discours dans le texte, hors du champ de la représentation. Le travail des chercheurs a permis d'établir que rien n'existait du théâtre shakespearien qui aurait été destiné à la seule lecture et à une compréhension du texte détachée de sa fonction spectaculaire. Hors de toute érudition, il me semble que le sens que développe la pièce est celui qu'on peut jouer, que le spectateur contribue à édifier avec les acteurs tout au long d'une représentation conçue comme un échange. Or sur scène et pour le public, tout est en même temps théâtral et métathéâtral. Dans *Le Songe*, l'histoire imaginaire conduite par la représentation est induite par celle, tangible et revendiquée, de son invention.

Il faudrait alors plutôt parler de complicité de chaque instant avec une salle habituée aux normes d'un théâtre qui sollicite sa participation, puisque son principe premier est l'imagination du public palliant les insuffisances d'un théâtre sans décor, fondé sur les seules forces et faiblesses de l'acteur (comme énoncé dans le fameux prologue d'*Henry V* de

1599). Le théâtre élisabéthain émane d'une forte tradition tant sociale et idéologique qu'esthétique, et le spectateur semble appelé à jouir, dans *Le Songe*, de la mise en évidence (en critique ?) de ses codes. Là serait peut-être la nouveauté de la pièce : dans la virtuosité avec laquelle Shakespeare et sa troupe dominant les conventions pour leur faire rendre toutes leurs possibilités, produire la complexité scénique à partir de leur simple exposé, puis les dépasser en les épuisant. C'est en cela peut-être que *Le Songe d'une nuit d'été* constitue une étape fondamentale dans la première partie (on date l'écriture de 1594-1595) de la carrière de l'auteur.

Pascal Collin

extrait de "Qu'est-ce que *Le Songe d'une nuit d'été* ?", préface du *Songe d'une nuit d'été*, aux éditions Théâtrales

Repères biographiques

Yann-Joël Collin

Au théâtre, il a joué : *Le Bourgeois, la Mort et le Comédien*, mise en scène par Eric Louis, *L'Apocalypse Joyeuse* d'Olivier Py mise en scène par Olivier Py ; *Etre sans père* (Platonov) d'Anton Tchekov, mis en scène par Claire Lasne ; *Othon* de Pierre Corneille, mis en scène par Anne Torres ; *L'Histoire qu'on ne connaîtra jamais* de Hélène Cixous, mis en scène par Daniel Mesguich.

Avec le groupe T'chan'G, mis en scène par Didier-Georges Gabily : *Enfonçures* de Didier-Georges Gabily ; *Les Cercueils de Zinc* de S. Alexievitch ; *Violences I et II* de Didier-Georges Gabily ; *Phèdres et Hippolytes*, textes d'Euripide, Sénèque, Garnier, Racine, et Ritsos ; *Travaux sur l'Orestie*, textes d'Eschyle et Claudel. Avec le Théâtre Machine dans une mise en scène de Stéphane Braunschweig : *Trilogie Allemande Imaginaire : Les Hommes de Neige : Don Juan revient de Guerre* d'Ödon Von Horvath, *Tambours dans la Nuit* de Bertold Brecht, *Woyzeck* de Gorg Büchner.

En 1989-90, il travaille à la Comédie Française avec Jean-Pierre Vincent, Georges Lavaudant, Antoine Vitez.

1987-89 : Ecole de Chaillot - Direction Antoine Vitez.

Il a mis en scène :

- *La Nuit des Rois* de W.Shakespeare (trad Ariane Mnouchkine)
- *Homme pour Homme* et *L'Enfant d'Eléphant* de Bertold Brecht (trad. Beno Besson et Coline Serreau) ;
- *Ces personnages qui voulaient faire du théâtre ou Faire avec* d'après Shakespeare ;
- *Henry IV* de William Shakespeare (trad. Pascal Collin) ;
- *Le Jeu du Songe* de William Shakespeare (trad. André Markowicz) ;
- *La Nuit surprise par le Jour*, création collective ;
- *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux et *Enfonçures* de Didier-Georges Gabily ;
- *Violences, reconstitution* de Didier-Georges Gabily ;
- *La Marche* de Bernard-Marie Koltès, (création radiophonique) ;
- *Don Juan*, de Molière

Depuis 2007, il est professeur au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique où il a mis en scène avec les élèves:

- *La Cerisaie*, d'Anton Tchekov
- *TDM 3*, de Didier Georges Gabily
- *Le Conte d'Hivers*, de William Shakespeare.

Pascal Collin

Avec la compagnie La Nuit surprise par le Jour : *Homme pour Homme* et *L'enfant d'éléphant* de Bertold Brecht, *Henry IV* de William Shakespeare première et seconde parties, *Violences, reconstitution* de Didier-Georges Gabily. Avec la Comédie de Caen : *Platonov* de Anton Tchekhov, mis en scène par Eric Lacascade. Conception et mise en scène pour *Les Sonnets* de Shakespeare chantés par Norah Krief, *Les Challengers* avec Frédéric Fresson.

Écritures : *Ceux d'ici*, *L'impromptu des cordes* et *La douzième* ; pièces de théâtre créées à la Comédie de Caen ; *La Nuit surprise par le Jour*, création au Théâtre National de Bretagne, mis en scène par Yann-Joël Collin. Traductions : *Henry IV* de William Shakespeare première et seconde parties, *Richard III* de Shakespeare, *Les Sonnets* de Shakespeare, *Massacre à Paris* de Marlowe, *Le Roi Lear* de William Shakespeare et *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare.