

Annexes

ANNEXE 1 = EXTRAIT N° 1

Lysandre – Eh bien quoi, mon amour ? Pourquoi tes joues sont-elles si pâles ?
Par quel miracle les roses y fanent-elles à cette allure ?

Hermia – Probablement le manque de pluie, que je pourrais bien
leur déverser en abondance de mes yeux pleins d'orage.

Lysandre – Hélas, pauvre de moi ! Dans tout ce que j'ai toujours pu lire,
toujours pu entendre à travers les légendes ou l'histoire,
le fleuve de l'amour vrai n'a jamais eu un cours tranquille.
Car ou bien c'était la différence sociale...

Hermia – Ô croix ! Être trop haut pour être enchaîné à plus bas.

Lysandre – Ou bien les âges étaient mal assortis...

Hermia – Ô rage ! Être trop vieux pour être engagé à plus jeune.

Lysandre – Ou alors cela tenait au choix de la famille...

Hermia – Ô enfer ! Choisir l'amour par les yeux d'un autre.

Lysandre – Ou, s'il y avait l'accord parfait sur le choix,
la guerre, la mort ou la maladie assiégeait l'amour sans répit,
jusqu'à ce qu'il soit rendu aussi bref qu'un son,
aussi fugace qu'une ombre, aussi passager qu'un rêve,
soudain comme l'éclair dans la nuit de charbon
qui, crachant sa rage, dévoile d'un coup le ciel et la terre
mais qui, avant même qu'un homme puisse articuler : « Regardez ! »
est dévoré par les mâchoires des ténèbres.
Toute chose qui brille sombre si vite dans le néant.

Hermia – Si donc les vrais amants ont toujours été persécutés,
c'est que ce doit être un décret du destin.
Par conséquent enseignons la patience à notre épreuve,
puisque le martyr est la coutume,
comme un dû à l'amour, ainsi que
les peines et les rêves et les soupirs,
les espoirs et les larmes, pauvres compagnons du désir.

William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*,
Les Éditions Théâtrales, 2008, traduction de Pascal Collin.
Acte I, scène 1.



ANNEXE 2 = EXTRAIT N° 2

Démétrius, se réveillant – Ô Hélène, déesse, nymphe, idéale, divine !
 À quoi, mon amour, pourrai-je comparer tes yeux ?
 Le cristal n'est que de la boue. Ô comme on voit qu'elles sont mûres,
 tes lèvres, ces cerises à baiser, si tentatrices !
 La pureté blanche et glacée des neiges éternelles du Taurus,
 balayées par le vent d'est, tourne au noir du corbeau
 dès que tu lèves la main. Oh laisse-moi embrasser
 cette pure blancheur souveraine, qui pourra sceller ma félicité !

William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*,
 Les Éditions Théâtrales, 2008, traduction de Pascal Collin.
 Acte III, scène 2.

ANNEXE 3 = EXTRAIT N° 3

Thisbé – Ô mur tu as souvent subi mes pleurs amers,
 Pour avoir séparé mon Pyrame de moi !
 Mes lèvres cerises ont tant embrassé tes pierres
 Mêlées de terre et des poils qui poussent sur toi

Pyrame – Je vois une voix. Donc, je me rends à la fente,
 Pour épier et pouvoir entendre son visage.
 Thisbé ?

Thisbé – Toi, mon amour ? Oh que je suis contente !

Pyrame – Contente ou pas, amour, c'est moi, je te le gage !
 Et je te suis autant que Limande fidèle.

Thisbé – Et moi comme Hélène, jusqu'au jour fatidique.

Pyrame – Cephalus pour Procrus, comme lui authentique.

Thisbé – Procrus pour Cephalus, je suis à toi comme elle.

Pyrame – Baise-moi par le trou de cet ignoble mur.

Thisbé – Je baise un trou de mur, oh que tes lèvres j'eusse...

Pyrame – Viendrais-tu maintenant au tombeau de Ninus ?

Thisbé – À la vie, à la mort, je viens à toute allure.

(Sortent Pyrame et Thisbé)

Le Mur – Pour ce qui est du mur, mon rôle est terminé.
 Et donc, ayant fini, le mur va s'en aller.

William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*,
 Les Éditions Théâtrales, 2008, traduction de Pascal Collin.
 Acte V, scène 1.

ANNEXE 4 : GLOSSAIRE

Lieu scénique

À l'intérieur du lieu théâtral (scène + salle) le lieu scénique se définit comme emplacement des praticiens avec ses coordonnées précises, ses dimensions, les possibilités données à l'activité et au déplacement des comédiens, ses contraintes propres, la présence ou non d'un décor, de praticables, le nombre de ses entrées, sa forme.

Espace scénique

L'espace scénique sera défini comme la collection des signes provenus du lieu scénique et qui y trouvent place. À l'espace scénique appartiendront non seulement des signes comme les pratica-

bles ou les accessoires mais aussi le nombre des comédiens et leur espacement, les figures qu'ils dessinent, leur rapport à l'éclairage et à l'acoustique. Il contient tous les événements qui prennent place sur la scène.

Espace théâtral

L'espace théâtral contient outre l'espace scénique, celui du public et les rapports entre l'un et l'autre. Dans certaines formes de théâtre contemporain de théâtre (les spectacles de Peter Brook ou les scènes bifrontales avec spectateurs des deux côtés), le public fait partie du tableau visuellement offert au spectateur.

ANNEXE 5 : LES FORMES DE L'ESPACE THÉÂTRAL

L'espace théâtral est virtuellement et au départ un espace tridimensionnel vide et délimité. C'est la nature de ces limites qui permet de distinguer entre les formes spatiales du théâtre qui oscillent entre deux formes extrêmes qui sont le tréteau et le théâtre de boulevard, aboutissement du théâtre à l'italienne.

Le théâtre de boulevard

Le théâtre bourgeois traditionnel, né à la fin du XVIII^e siècle, délimite l'espace scénique d'un côté (du côté du public) par la rampe ou toute autre frontière en tenant lieu (fosse d'orchestre, différence de niveau, etc.). Tout se passe comme si, pour le regard du spectateur, ce lieu scénique délimité par le décor était un morceau arbitrairement détaché du reste du monde, mais qui virtuellement pouvait se prolonger à l'infini. Les ouvertures ne débouchent pas dans l'imagination du spectateur sur l'envers du spectacle, coulisses, couloirs, loges, mais sur un monde homogène au monde qui est montré sur scène. Le salon bourgeois ouvre sur une autre pièce que l'on devine, ou sur un jardin, et derrière le jardin c'est la rue, le reste du monde. En revanche, la coupure est profonde entre le spectateur et le spectacle : pas de pont ni de passerelle pour aller de l'un à l'autre : le rideau est un écran tendu, une matérialisation de la coupure scène-salle. Le rapport du spectateur au comédien-personnage est alors un rapport

de sympathie, d'identification : si le théâtre est comme la vie, le comédien est comme le spectateur.

Le tréteau

À l'opposé du théâtre à l'italienne et de boulevard, l'espace-tréteau suppose que tout ce qui se passe sur le plateau scénique apparaisse dans un rapport de continuité entre le spectateur et le comédien. Le comédien sur le tréteau n'a pas de coulisses où changer d'apparence ; la machine théâtrale est tout entière sous les yeux du spectateur. La coupure s'établit non pas entre le spectateur et le spectacle, mais entre le tréteau et le reste du monde. L'espace-tréteau ne prétend pas être l'« imitation » d'un lieu concret ; il n'est le lieu que de l'activité théâtrale et il apparaît radicalement hétérogène au reste du monde : le spectateur voit, au-delà du tréteau, les lieux qui entourent le lieu théâtral ; son regard ne peut pas fuir dans une extra-scène imaginaire. Les activités des comédiens sur le tréteau sont des activités de théâtre, essentiellement ludiques et non mimétiques ; elles ne sont pas l'imitation d'activités dans le monde, ou alors elles apparaissent dans un contexte local qui les théâtralise immédiatement. Toute illusion du quatrième mur est par nature interdite à l'espace-tréteau.

Extraits de Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Belin, Paris, 1996, p. 53-58

ANNEXE G : ENTRETIENS À QUATRE SUR UNE NOUVELLE MANIÈRE DE FAIRE DU THÉÂTRE

LE DRAMATURGE : Qu'en est-il du quatrième mur ?

LE PHILOSOPHE : Qu'est-ce que c'est ?

LE DRAMATURGE : Habituellement, on joue comme si la scène avait non pas trois murs mais quatre ; le quatrième du côté du public. On suscite et entretient l'idée que ce qui se passe sur la scène est un authentique processus événementiel de la vie ; or, dans la vie il n'y a évidemment pas de public. Jouer avec le quatrième mur signifie donc jouer comme s'il n'y avait pas de public.

LE COMÉDIEN : Tu comprends, le public voit sans être vu des événements tout à fait intimes. C'est exactement comme si quelqu'un, par un trou de serrure, épiait une scène dont les protagonistes seraient à mille lieues de soupçonner qu'ils ne sont pas seuls. En réalité, nous nous arrangeons évidemment pour que tout soit vu sans difficultés. Simple, l'arrangement est camouflé.

LE PHILOSOPHE : Ah bon ! Le public admet tacitement qu'il ne se trouve pas dans un théâtre, puisque apparemment sa présence n'est pas remarquée. Il a l'illusion de se trouver devant un trou de serrure. Mais alors, il devrait attendre d'être aux vestiaires pour applaudir.

LE COMÉDIEN : Mais ses applaudissements confirment justement que les comédiens ont réussi à jouer comme s'il n'avait pas été présent !

LE PHILOSOPHE : Avons-nous besoin d'une convention aussi secrète et compliquée entre les comédiens et toi ?

L'OUVRIER : Moi, je n'en ai pas besoin. Mais peut-être que les artistes en ont-ils besoin ?

LE COMÉDIEN : On la dit nécessaire à un jeu réaliste.

L'OUVRIER : Je suis pour un jeu réaliste.

LE PHILOSOPHE : Mais qu'on soit assis dans un théâtre et non devant un trou de serrure, c'est aussi une réalité, non ! Comment peut-on dire réaliste l'escamotage de cette réalité ? Non, nous voulons abattre le quatrième mur. Du coup la convention est dénoncée. À l'avenir, soyez sans scrupules et montrez que vous arrangez tout de manière à faciliter notre compréhension.

LE COMÉDIEN : Ce qui signifie qu'à dater d'aujourd'hui nous prenons officiellement acte de votre présence. Nous pouvons diriger nos regards sur vous et même vous adresser la parole.

LE PHILOSOPHE : Naturellement. Chaque fois que c'est utile à la démonstration.

LE COMÉDIEN, *marmonnant* : Ainsi donc, retour aux apartés, aux « Honorable public, je suis le roi Hérode », retour aux ronds de jambes vers la loge des officiers !

LE PHILOSOPHE, *marmonnant* : Pas de progrès plus difficile que le retour à la raison !

Extrait de Bertolt Brecht, « Destruction de l'illusion et de l'identification », dans *L'achat du cuivre*, Paris, L'Arche éditeur, 1970, p. 95

ANNEXE 7 = TITANIA ET LA TÊTE D'ÂNE

Selon la plus récente biographie de Shakespeare, due à la plume de A. L. Rowse, la première représentation du *Songe d'une nuit d'été* fut donnée dans le vieux palais londonien des Southampton, au coin de Chancery Lane et de Holborn. C'était une grande bâtisse datant de la fin du gothique, pleine de galeries et de balcons courant les uns au-dessus des autres tout autour d'une cour carrée à ciel ouvert donnant sur un jardin où il faisait bon se promener. Il serait difficile d'imaginer cadre meilleur pour la véritable action du *Songe d'une nuit d'été*. Il est déjà fort avant dans la nuit et les réjouissances tirent à leur fin. Tous les toasts ont été portés et les danses ont cessé. De valets porteurs de lanternes se tiennent encore en faction dans la cours. Mais à côté, dans le jardin, il fait sombre. Par la porte passent lentement des couples enlacés.

Le vin d'Espagne était lourd, les amants se sont endormis. Quelqu'un s'est approché, le suc des baies a jailli, le garçon s'est éveillé. Il ne voit pas la jeune fille qui dort à côté de lui ; il a tout oublié, il a même oublié qu'il a quitté le bal en sa compagnie. Non loin, il y a une autre jeune fille, il suffit de tendre les bras ; déjà il les a tendues, déjà il court après elle. Déjà il hait avec la même force avec laquelle, une heure plus tôt, il ressentait le désir.

« Heureux avec Hermia ? Non, je regrette les fastidieuses minutes que j'ai passées avec elle. Ce n'est pas Hermia mais Héléna que j'aime à présent » (II, 2)

Extrait du texte de Jan Kott, « Titania et la tête d'âne » dans *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, 2006, p. 234-235



© PIERRE GROSBOIS