

Écritures dramaturgiques de *Macbeth* ou comment réinventer l'œuvre sur la scène d'aujourd'hui

Estelle RIVIER-ARNAUD

Abstract: The numerous theatrical adaptations of *Macbeth* in France over the past decade remind us how this play never dries up the artists' imagination. In most cases, the translation as well as the scenography are such that Shakespeare's play looks like a new piece of writing made by and for today's stage. Yet if, like Michael Goldman, we believe that « [e]very word of a good play is designed as a performed word and must be interpreted as such [...] », we can claim that to produce *Macbeth* today means to value the polysemy of words at the risk of saying something different from what the author originally intended. In the following article, we study how staging influences the way we understand the source-text. Basing our reflexion on two recent French productions – Ariane Mnouchkine's (Théâtre du Soleil, 2014) and Stéphane Braunschweig's (Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018), both in Paris – we analyse how contemporary staging, with its often baffling aesthetics, shows us other *Macbeths* than Shakespeare's.

Résumé : Les nombreuses adaptations théâtrales de *Macbeth* ces dix dernières années en France nous rappellent combien cette œuvre jamais ne tarit l'imagination des artistes. Dans la plupart des cas, la mise en espace et la traduction sont telles que la pièce de Shakespeare s'apparente à une écriture pour et par la scène d'aujourd'hui. Mais si, comme Michael Goldman, nous considérons que « chaque mot d'une pièce de théâtre valable est avant tout performatif [et] n'est au fond qu'action » (141),¹ nous pouvons dire que mettre en scène *Macbeth* aujourd'hui, c'est faire valoir la polysémie des mots et peut-être courir le risque de dire autre chose que ce que voulut l'auteur à l'origine. Dans le cadre de cet article, nous abordons la façon dont l'écriture de plateau oriente et modifie la perception que l'on a de l'œuvre-source. À travers deux exemples d'adaptations – celle d'Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil, 2014) et celle de Stéphane Braunschweig (Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018) – nous observons la manière dont la mise

en scène contemporaine, par son esthétique déconcertante, donne à voir et à entendre d'autres *Macbeth* que celui de William Shakespeare.

Keywords: Adaptation – *Macbeth* – Mnouchkine – Braunschweig – scénographie – stage-writing

Mots-clés : Adaptation – *Macbeth* – Mnouchkine – Braunschweig – scénographie – écriture de plateau

« *Nous ne laisserons pas s'écouler longtemps... »*
(Malcolm, 5.7.89)

Si les processus d'adaptation sont multiples, la frontière qui sépare la réécriture de l'invention littéraire est souvent ténue. Ainsi que le remarque Sven Rank, « l'adaptation [...] peut tout simplement se définir comme le coefficient entre la différence et la répétition » (12).² L'hypertexte (ou texte nouveau) pour reprendre la terminologie de Gérard Genette n'est jamais totalement autre ni totalement identique à l'hypotexte (ou texte préliminaire).³ Au demeurant, lorsque l'on considère l'adaptation de l'œuvre de Shakespeare à la scène, il nous faut appréhender l'esthétique théâtrale qui n'implique pas seulement les décors, les costumes et l'éclairage de scène, mais aussi la diction des vers et leur éventuelle traduction. Cet ensemble crée un langage nourri du passé, ancré dans le présent de la représentation. Par ce langage du plateau, nous découvrons l'œuvre sous un jour nouveau comme s'il ne s'agissait plus tant de celle de Shakespeare que de celle d'une troupe et d'un écrivain de l'espace scénique : le scénographe.

Ces dernières décennies en France, *Macbeth* a fait l'objet de plusieurs mises en scène notables par des compagnies et des lieux de renommée internationale (la Comédie-Française, la Troupe du Soleil, l'Odéon, le théâtre de la Colline, les Célestins, le festival d'Avignon entre autres) comme par des troupes plus modestes et non moins talentueuses. Dans la plupart des cas, ce ne sont pas des réécritures textuelles qui ont fait l'objet des spectacles – quoique le texte traduit

constitue déjà une première étape dans l'adaptation – mais bel et bien des interprétations de la fable composée par Shakespeare mais revêtue d'un sens nouveau, située bien loin de la lande embrumée d'Écosse et de son chef d'armée moyenâgeux.

Dans le cadre de cette étude, à l'aune de deux exemples précis de mises en scène récentes en France, celle d'Ariane Mnouchkine en 2014 (Théâtre du Soleil) et celle de Stéphane Braunschweig en 2018 (Odéon-Théâtre de l'Europe), je souhaiterais interroger la façon dont la scène d'aujourd'hui réinvente et transforme l'histoire écrite par Shakespeare jusqu'à en révéler une esthétique, un sens et un univers nouveaux. Je tâcherai également d'évaluer la façon dont ces deux adaptations théâtrales prennent en charge le contemporain.

Comme lors d'un travail préparatoire à la mise en jeu d'une pièce théâtrale, nous partirons du texte de Shakespeare et notamment de quelques-uns des éléments qui favorisent l'adaptation, sans cependant chercher à satisfaire l'exhaustivité. Ces éléments nous permettront cependant d'apporter, dans une seconde partie, un éclairage sur les deux mises en scène ci-avant nommées. Nous y décrirons les procédés qui ont été employés afin de révéler le sens du drame selon le point de vue des metteurs en scène qui sont aussi les traducteurs et les scénographes des spectacles. Enfin, selon les approches théoriques de Margaret Jane Kidnie, Linda Hutcheon et Jay L. Halio entre autres, nous tâcherons de définir comment l'écriture de plateau – c'est-à-dire celle qui se forme avec les moyens de la scène – nous invite à comprendre *Macbeth* différemment, dans le temps de la représentation qui est aussi le nôtre, ici et maintenant, où plane l'esprit de Shakespeare avec les mots d'aujourd'hui.

Quand le mot est action

Si, pour gloser les propos de Michael Goldman, tout mot de théâtre est destiné à être joué et interprété,⁴ l'enjeu majeur est alors de le saisir dans le mouvement de la représentation, dans la façon dont se l'approprie l'acteur, mais aussi dans l'esthétique théâtrale définie par le scénographe. *Macbeth* est l'une des pièces de Shakespeare se prêtant tout

particulièrement à la métamorphose théâtrale non seulement parce qu'elle inclut une dimension surnaturelle, mais aussi parce que l'un de ses traits stylistiques est la répétition lexicale nécessitant l'inventivité interprétative pour contrarier l'effet de redondance. Considérons par exemple les vers suivants issus de l'Acte I :

If **it** **were** **done** when 'tis **done**, then **'twere** well
It **were** **done** **quickly**: if the **assassination**
Could **trammel** up the **consequence**, and **catch**
 With his **surcease** **success**; [...] (*Macbeth*, 1.7.1-4)

Nous y notons des répétitions (*done*, *were*, *it*) et de nombreuses allitérations : en [s] (*assassination*, *consequence*, *surcease*, *success*), en [k] (« *quickly*, *could*, *consequence*, *catch*) et en [t] (*tis*, *twere*, *It*, *trammel*, *catch*). Ces sons créent autant l'élan poétique qu'ils le malmènent car leur densité renforce le caractère tragique de la situation meurtrière. L'esthétique sonore colore ainsi le drame d'une teinte obscure et invite l'auditeur à entendre les mots non pas seulement comme reflets d'une pensée mais comme la résolution inévitable d'une action faite chair sur la scène de théâtre. Goldman nomme cette particularité le « son-Macbeth » (« the Macbeth-sound » 143). Ce son-Macbeth est à la fois celui de la pensée et celui de l'action car si l'une devance l'autre, le projet finit par se concrétiser, inéluctablement. L'image prend vie ; la pensée comme la parole sont alors performatives. Goldman observe que le monde où évolue Macbeth correspond bien à celui qu'il imagine et anticipe :

Ses pensées prennent de l'épaisseur – l'image horrible du meurtre suggéré, le poignard qui flotte en l'air, le fait que Banquo vive, le souvenir du fantôme de Banquo. Il ne cesse d'y revenir et son langage permet à l'acteur de ressentir cette image persistante qui prend de l'épaisseur dans son esprit [...] (149).⁵

Tous les efforts menés par le héros éponyme sont accomplis pour satisfaire le mal qui hante son esprit. Les visions et les intentions de Macbeth finissent donc par acquérir cette « épaisseur » sur la scène, ce qui est l'un des enjeux de la représentation : rendre physique un produit imaginé.

Bien sûr, le rapport imagination/production ainsi que le réseau d'allitérations et de répétitions ne sont pas propres à *Macbeth*, mais dans cette pièce davantage que dans d'autres tragédies comme *Lear*, *Hamlet* ou *Othello*, ils accentuent le malaise en créant une musicalité disharmonieuse, les pensées sanguinaires de Macbeth ne pouvant que résulter sur une action tout aussi morbide. En cela, le mot est action : « le son-Macbeth n'est pas [...] une harmonie, [...] mais une action, l'effet d'un mouvement de la parole qui est aussi mouvement de l'esprit » (Goldman 143).⁶ Or, au cœur de la représentation théâtrale, l'action est mouvement du corps de l'acteur en scène, mouvement des décors, c'est-à-dire incarnation du verbe dans l'espace scénique. C'est aussi en ce sens que Hamlet conseille les comédiens : « Mettez l'action d'accord avec la parole, la parole d'accord avec l'action » (Hugo 3.2) même si lui-même ne parvient pas à exécuter ses paroles qui demeurent immuablement comme telles, « des mots, des mots, des mots » (2.2).⁷

Declan Donnellan, qui a mis en scène *Macbeth* en 2009, considère les vers de la pièce comme le paroxysme de cette parole faite chair – « the pinnacle of what can be done »⁸ – d'autant plus terrible qu'elle imprime l'irréversible (« Ce qui est fait ne peut être défait », dit Lady Macbeth⁹) et ce, bien que dans le cadre illusionniste de la représentation. Donnellan perçoit en ces mots le moyen de réfléchir sur l'action meurtrière du couple Macbeth et, en tant que metteur en scène, sur la façon dont la représentation de l'action peut rendre compte de cette réflexion :

Dans *Macbeth*, Shakespeare (...) nous montre un mari et une femme qui font incontestablement quelque chose de mal. Mais ce n'est pas le plus important. Le plus important, c'est de *ressentir les choses avec eux*, plus tard, alors qu'ils apprennent, voient, réalisent et comprennent ce qu'ils *ont fait*.¹⁰

Les vers de *Macbeth* nous donnent littéralement à *voir* le crime qui n'est donc pas seulement celui d'un couple, mais plus généralement celui de l'Homme pris au piège d'un espace trouble où il s'est égaré. Ainsi, la tragédie des *Macbeth* est celle d'une humanité inhumaine ou déshumanisée, en raison de phénomènes extérieurs lesquels, depuis, sont devenus topoï littéraires – par exemple, la brume écossaise, les

prédictions des sorcières ou encore la stérilité féminine et la folie. Ce sont aussi ces topoï dont s'empare le scénographe pour qu'espace et sens coïncident.

Cette coïncidence, loin de générer des scénographies similaires, suscite des esthétiques extrêmement variées, reflets d'une lecture et d'une interprétation propres à chaque compagnie, mais aussi résultats du principe même de l'adaptation du langage écrit vers un langage parlé, incarné :

Le langage lui-même, situé au cœur du pouvoir littéraire, est l'exemple suprême de la création collective. [...] Chaque *Macbeth* est ainsi le produit d'un certain discours, le résultat possible de la participation d'un sujet dont la pensée et la parole sont porteuses de la politique d'une société de plusieurs sujets (Rank 14).¹¹

Aussi nous faut-il aborder les mises en scène de *Macbeth* comme autant d'écritures dramaturgiques invitant à comprendre les motivations du couple maudit à l'aune de références tantôt internes à l'œuvre (les mots qui se font chair), tantôt puisées dans l'imaginaire collectif d'une troupe. L'ensemble de ces références constitue alors un nouveau texte, sorte de « dramaturgie de plateau » (Benhamou), ce qui signifie que nous accédons au sens d'*un Macbeth*, pas uniquement celui de Shakespeare mais aussi celui réinventé par la scène d'aujourd'hui. Quel est donc ce sens ? Dans les deux mises en scène qui suivent, nous verrons combien les tendances esthétiques choisies par Mnouchkine ou Braunschweig sont le reflet de problématiques liées principalement à la violence de tous ordres – État, terrorisme, individu – de notre époque.

Réécrire *Macbeth* avec le langage de la scène.

Le Macbeth de Mnouchkine : « le pouls de notre temps » (Pascaud 72)

Mais qu'est-ce qui est arrivé au grand Macbeth ? [...] C'est comme si l'avenir c'était jeté sur lui et lui avait mordu le cerveau [...]. Un mot : Tue ! Une idée horrible vient frapper à la porte de sa pensée.

Pensée ? Même pas. [...] C'est comme s'il avait déjà ouvert la porte avant d'ouvrir. [...] (Cixous 7)

Dans son commentaire de l'œuvre qui sert de préambule à la mise en scène d'Ariane Mnouchkine en 2014, Hélène Cixous rend compte de ce qui anime alors la troupe du Soleil : donner à voir le Mal inhérent à l'homme : « À la seconde, il y a eu ce besoin de faire ce que l'on ne doit pas faire, et, subitement, ce qu'on ne peut pas faire, on le fait. *Fait* » (7, nous soulignons). De même que Macbeth accomplit l'irréparable, Mnouchkine et sa troupe de plus de quarante comédiens entendent fabriquer des espaces ambitieux, pleinement habités qui matérialisent les intentions malsaines du héros. Lors de la représentation, le mobilier est déplacé à vue dans un espace scénique vaste qui évoque tour à tour une lande écossaise, un jardin luxuriant, Londres sous une lumière crépusculaire ou encore un banquet richement garni. Le caractère hétéroclite de cette succession de tableaux plonge la pièce dans un environnement aussi désordonné que la pensée du protagoniste, mais surtout, il oriente la nôtre vers un univers plus familier que ne l'est celui du *Macbeth* shakespearien. Les comédiens sont vêtus d'habits contemporains ; ils consultent leur ordinateur, peuvent conduire un hélicoptère (dont on entend le bruit assourdissant des hélices) et mènent une guerre moderne (Macbeth/Serge Nicolai se retranche dans un bunker à l'Acte 5 afin de se protéger de la forêt qui avance). Mnouchkine qui a traduit le texte pour la mise en scène, resserre le propos autour du personnage central. Certains passages, retranscrits dans la publication, ne s'entendent pas dans le spectacle qui se déploie cependant près de quatre heures durant. C'est que la scène est habitée autant par les actes que par les mots. Aussi, dans ce *Macbeth* actualisé est montré tout ce qui est dit, quoique de manière inattendue. En témoigne la scène du poignard en lévitation que croit apercevoir Macbeth à l'Acte 2. Dans nombre d'adaptations, on distingue le poignard dans l'espace vertical de l'aire de jeu, par le truchement de divers effets techniques (voir les mises en scène de Ian McKellen, 1979, Greg Hicks, 2004, Kenneth Brannagh, 2013, James Frain, 1997), mais chez Mnouchkine, ce poignard suscite une recherche frénétique de

la part de Macbeth car il n'est pas visible immédiatement. Il lui faut fouiller dans les profondeurs de la scène, soulever les plaques du plateau d'où émergent des pétales de roses rouges. « [Macbeth] finit par se retrouver presque entièrement noyé au milieu de ces pétales – dans ce qui apparaît comme un bain de sang » (Galland, n.p.). Le poignard flottant, plus qu'une image, est le symbole du « baptême » sanglant d'un héros sublimé dans cet espace ambivalent où le beau (les roses) et le Mal (le rouge) jouent à cache-cache.

Avec *Macbeth*, Mnouchkine multiplie les symboles afin de réécrire le mythe¹² avec le langage de la scène. La porte qui claque en est un autre exemple. Le claquement accompagne des mots et des moments clefs de la pièce comme lorsque Lady Macbeth (Nirupama Nityanandan) prononce « dé-sexez moi » à l'Acte 1, scène 5 (Mnouchkine 28). La porte qui claque, accessoire scénique, devient index d'un tournant dans l'intrigue, le passage d'un état vers un autre, du projet vers sa réalisation, mais aussi d'un texte passé vers un moment présent ou enfin la passation d'une œuvre – celle de Shakespeare – vers une autre, celle de Mnouchkine. La porte physiquement présente dans l'esthétique mnouchkienne, l'est également dans le texte shakespearien – « The doors are open » (Shakespeare 1.2.6) / « les portes sont ouvertes » (Mnouchkine 38) » – mais plus encore, le bruit de quelqu'un qui frappe hante les deux œuvres, écrites et jouées (chez Shakespeare, « knock » apparaît vingt-neuf fois dans le texte). Mots et actions sonnent à l'unisson.

Tout devient alors affaire de jeu, pour les comédiens du Soleil comme pour les spectateurs qui doivent décrypter les images et les sons, ces derniers étant orchestrés par Jean-Jacques Lemêtre sur une sorte de scène-dans-la-scène où sont visibles instruments et musiciens. Toute ressemblance avec un monde connu n'en demeure pas moins illusoire, mais le *Macbeth* de Mnouchkine s'affirme comme « une pièce policière, avec une intrigue, du suspense... des crimes, du sang, et menée de main de maître » (Mnouchkine 2014).¹³ Par l'enchevêtrement d'artifices contemporains (caméras, micros, écrans de télévision, appareils photos) et le respect envers la fable originale

dont la progression est conservée, nous comprenons qu'il ne s'agit plus fondamentalement du *Macbeth* de Shakespeare, mais du récit d'un personnage contemporain, voisin, dictateur, guerrier et fou, proche de la « bête féroce » évoluant dans une « jungle » (Mnouchkine)¹⁴ et qui est fondamentalement « diabolique et noir ».¹⁵ Dans les tableaux conclusifs de la représentation, ce sont des images de guerres récentes que nous percevons : Macbeth retranché dans son bunker est-il comparable à l'ancien président irakien Saddam Hussein, condamné à la pendaison et exécuté par les autorités irakiennes en 2006 ? Ou bien encore est-il construit à l'image du colonel Kadhafi, piégé lors de sa fuite en octobre 2011, capturé vivant par les rebelles et mortellement blessé ? Dans son caractère pluriel, la référence n'en demeure pas moins celle d'un État dictatorial où groupes rebelles, dissidence, guerre civile et tentative de contrôle démocratique par l'OTAN forgent l'identité contemporaine de *Macbeth*. Quel est le sens de ce *Macbeth*-là si ce n'est celui d'un monde où l'espoir démocratique n'est pas vain car l'incarnation du Mal y finit vaincue ?

Le Macbeth de Braunschweig : l'intempérance et la frustration d'amants contemporains

La lecture que fait Stéphane Braunschweig de la pièce quatre ans plus tard pour le théâtre de l'Odéon dont il vient de prendre la direction, n'est pas fondamentalement différente de celle de Mnouchkine et cependant, les traits scénographiques de sa mise en scène engagent le spectateur vers une toute autre appréciation. Dans une présentation filmée de son projet, Braunschweig affirme que ce qui l'a intéressé dans *Macbeth*, ce sont les liens qui unissent les éléments *naturels* et la *nature* même de l'homme. À mesure que les Macbeth tombent dans la folie, leur environnement tout entier se détraque, ce qu'annoncent les sorcières en ouverture : « le beau est laid, le laid est beau » (Loayza et Braunschweig 14). Or ce monde instable, qui « va mal », où les « valeurs sont inversées », n'est autre que « le monde incertain dans lequel nous vivons » (Braunschweig 2018).¹⁶

Sa scénographie possède la même indétermination temporelle que celle de Mnouchkine bien qu'elle s'ancre dans un lieu clinique sans aucun rapport avec les images d'Épinal d'Écosse. Si les couleurs très froides et les carreaux blancs de faïence font penser à un bloc opératoire ou bien à l'antichambre d'un abattoir, les costumes militaires par ailleurs font davantage référence à une dictature contemporaine. Par le contraste noir/blanc du décor et des acteurs – Macbeth/Adama Diop est d'origine sénégalaise et sa Lady/Chloé Réjon, pâle dans sa tenue noire, revêt toutes les allures d'une femme fatale – Braunschweig entend aussi traduire la dimension politique que masquent les apparences :

[...] Macbeth ne raconte pas purement et simplement l'ascension et la chute d'un sanguinaire couple de criminels tout entier voué au mal – [...]. Si ce couple nous fascine tant depuis des siècles, c'est peut-être que le mal précisément naît de leur amour fusionnel – et cela est beaucoup plus effrayant à penser, surtout dans un monde où le politique semble vicié par le cynisme et les faux semblants, et où l'on rêverait que l'amour puisse servir de valeur refuge (Braunschweig 6).¹⁷

Comme pour mieux dérouter son public qui alors ne croit plus tout à fait assister à l'œuvre de Shakespeare, Braunschweig ajoute onirisme et symbolisme dans son adaptation dont il propose une nouvelle traduction, co-signée par Daniel Loayza. Les sorcières (Virginie Colemyn, Boutaina El Fekkak et Alison Valence) par exemple, ne semblent pas machiavéliques. Ce sont de jeunes femmes enceintes vêtues de vêtements en lambeau, assises sur des seaux, prêtes à enfanter. Et lorsque Macbeth apprend la mort de sa femme, il est seul, assis en tailleur sur son trône au milieu d'une étendue blanchâtre, comme un enfant perdu, devenu soudain fragile, presque émouvant. « La plus courte des tragédies de Shakespeare semble combattre le cauchemar d'un monde basculant dans l'irrationnel et livré au règne de la peur » : *Macbeth*, clame Braunschweig, est « une œuvre pour notre temps ». ¹⁸

De même, lors de la scène du banquet, le décor s'ouvre sur une salle richement ornée de dorures, façon palais versaillais ou Élyséen. L'allusion au confort d'un salon d'apparat présidentiel français est

flagrante. Un immense tableau central représente l'allégorie de la Tempérance sous les traits d'une femme partiellement dénudée, tenant une cruche d'eau. Elle symbolise l'antithèse de Lady Macbeth, prototype de la démesure, qui plus tard dans la représentation, lors de sa veille somnambulique, se dénude aussi. Avec la puissance d'évocation de Shakespeare, mais aussi la subtile alternance d'éclairages tantôt crus et réalistes, tantôt feutrés et suggestifs, Braunschweig réaffirme son désir de « parler du présent » : le couple Macbeth « ne supporte pas la frustration », ce qui est « un grand thème contemporain » (10 février 2018).¹⁹ Il importe au metteur en scène de montrer ce qui les habite, d'investir « l'intérieur d'eux-mêmes » (*Ibid.*), de dévoiler leur inconsciente frénésie. Bien sûr, nous sommes tentés de chercher le modèle concret et actuel de ce couple « frustré » devenu incontrôlable. Le trouver dans la France du vingtième siècle serait voué à l'échec, malgré les allégories du décor, mais la ressemblance avec cet autre couple mégalomane et infernal formé par Nicolae et Elena Ceausescu dans les années quatre-vingt en Roumanie serait assez convaincante. Si la comparaison n'est jamais avérée par Stéphane Braunschweig, la scène de son *Macbeth* est bel et bien le territoire actualisé de crimes perpétrés dans notre histoire récente et ses protagonistes, le reflet d'identités nauséabondes, aux visages terriblement contemporains.

L'excès dans les effets de décor, dans les éclats de voix, dans le choix des accessoires et des symboles – par exemple, le sang éclaboussant les murs où sont alignés des couteaux aiguisés – signe la réappropriation de la fable shakespearienne par un lieu et des temps nouveaux où seuls les noms renvoient au système clanique de l'Écosse ancienne dans une sorte d'écho à peine perceptible. L'anachronisme participe de l'ironie et s'inscrit dans un procédé théâtral désormais courant : actualiser l'intrigue pour mieux la détourner. La question du sens se pose à nouveau, mais Braunschweig, dans son récit de la fable, tisse le lien entre hier et aujourd'hui : dans le monde des époux Macbeth, les « valeurs se retournent », c'est un « monde bringuebalé, instable » comparable au nôtre, « inquiet sur son avenir » (Braunschweig 12 janvier 2018). L'adaptation sur la scène de l'Odéon en fait le témoignage.

L'écriture de plateau : temps de l'Histoire, temps suspendu, temps de l'instant

L'année 2020 aura prouvé combien *Macbeth* – malgré les superstitions qui l'enveloppent – stimule les compagnies théâtrales, particulièrement en France. Le Théâtre de l'Unité (La Ricamarie), La Compagnie « Anne Ma Sœur Anne » (Pamiers), le Collectif de l'Âtre (Lyon), les compagnies Veilleur (Thionville), Barbaque (Aÿ-Champagne), Le ContrePoing (Grenoble), Parallèles (Paris 4^e) et le Théâtre de la Tempête (Paris 12^e) ont tous proposé des versions inédites de la fable shakespearienne.²⁰ Ces théâtres ont souvent retraduit et adapté le texte original pour s'adresser à des publics différents, plus ou moins néophytes en matière de théâtre élisabéthain. Malgré des choix dramaturgiques et esthétiques ambitieux, les compagnies ont néanmoins préservé le nom de *Macbeth* dans le titre de leur spectacle, affirmant par là-même qu'en dépit des apparences, il s'agissait bien de l'œuvre de Shakespeare qu'elles présentaient. Comme chez Mnouchkine ou Braunschweig, il semble qu'une même intention se dessine dès lors que l'on souhaite s'approprier *La Tragédie de Macbeth* dont on sait combien elle s'avère « l'outil de décryptage de la vie politique actuelle ».²¹ Mais ce qu'il nous importe de comprendre, c'est pourquoi le travail exploratoire et interprétatif des metteurs en scène nous mène finalement vers une impression de nouveauté, comme si l'œuvre de Shakespeare qu'ils nous présentent était le fruit d'une écriture de plateau, éloignée des préoccupations de leur auteur premier, des contingences du théâtre de la première modernité, des attentes de son public d'origine, des principes qui régissaient alors la mise en jeu de la fable. En d'autres termes, pourquoi nous laisse-t-on entendre qu'il s'agit du *Macbeth* de Shakespeare écrit aux alentours de 1606, narrant le parcours meurtrier d'un thane ambitieux, alors que l'on assiste à un drame sanguinaire, ancré dans un présent reconnaissable, et dont le langage ressemble étonnamment au nôtre quoique dans une situation fictionnelle ?

Ces écarts entre le script original et sa facture contemporaine sont inhérents au principe d'adaptation. La préoccupation du metteur en

scène n'est pas d'être « fidèle » au *Macbeth* de Shakespeare ; le débat sur le « respect » envers l'œuvre source à l'heure de la globalisation ne présente plus d'intérêt que ce soit en matière d'adaptation filmique ou théâtrale, indique Pradipta Mukherjee : ces réécritures dramaturgiques « méritent de recevoir une attention critique pour ce qu'elles sont et non pas en vertu du degré de fidélité qu'elles présentent à l'égard des pièces écrites par Shakespeare » (15).²²

Dès lors, il convient de se focaliser sur ce qui est présent dans l'adaptation plutôt que sur ce que l'on a ôté du texte passé.²³ Toutefois, puisque la trame initiale demeure généralement conservée, nous sommes aussi invités à saisir ces nouvelles écritures pour la scène comme autant de palimpsestes où les strates de sens se superposent, laissant prédominer une image, souvent ancrée dans un environnement actualisé, sans cependant renier la fable première. « Shakespeare ne signifie pas, nous signifions par Shakespeare » (Hawkes)²⁴ et, ainsi que l'affirme Mnouchkine, nous sommes toujours « à l'école de Shakespeare ». ²⁵ Comme avec *Richard II*, *La Nuit des rois* ou *Henry IV* qu'elle monta dans un cycle Shakespeare dans les années quatre-vingt, Mnouchkine estime en effet se nourrir de ce matériau passé pour comprendre le présent. C'est aussi par ce jeu d'aller-retour et de réappropriation qu'elle renouvelle les formes de la représentation et réinvente le mythe *Macbeth*. Or, il se trouve que la contemporanéité est intrinsèque à *Macbeth*. En effet, ses caractéristiques stylistiques – brièveté, efficacité de la parole (malgré des répliques prolixes), scènes courtes et sans détours – se prêtent aisément au contexte actuel où s'exprime si souvent la nécessité d'aller à l'essentiel, de comprendre dans l'instantanéité de l'action, de s'identifier aux héros de l'histoire en partageant leurs préoccupations, immédiatement.

La tragédie nous convoque [...] à un spectacle que, depuis les Grecs, nous semblons bien aimer : celui de l'inévitable, celui des peurs que nous nourrissons nous-mêmes. Shakespeare croyait exorciser aussi un monde ancien, cette préhistoire écossaise. Le « monde moderne » qui s'ouvrait devant lui, et avec lui, nous a réservé des surprises... (Vincent 13)

Ces surprises sont définies et illustrées par les écritures scénographiques qui englobent un espace-temps bien plus vaste que celui de Shakespeare, rempli de tout ce qui sépare le dix-septième du vingt-et-unième siècle. Fortes de cet héritage mais conscientes de son évolution, les récentes mises en scène accouchent d'une nouvelle œuvre. Les adaptations hors du temps mythique, porteuses d'un temps anhistorique – c'est-à-dire qui s'abstrait de référence précise (Braunschweig) ou qui englobe une pluralité d'époques et de lieux (Mnouchkine) – se veulent ancrées dans une réalité explicite, au sens accessible, sans omettre une certaine poésie (l'onirisme, cher à Braunschweig) ni une théâtralité affirmée (Mnouchkine). Ainsi, ces réécritures pour la scène constituent non pas tant une suite au *Macbeth* shakespearien ni même son prolongement philosophique – comme en offrent David Greig (*Dunsinane*), Pamela Edouard et Gaspard Dori (*Lady Macbeth*) ou encore Olivier Py (*Macbeth Philosophe*) – mais se présentent comme autant de réappropriations esthétiques évaluées à l'aune des événements politiques qui troublent notre époque : la guerre civile, la dictature, les coups d'État, le terrorisme. *Macbeth* offre aussi l'opportunité de révéler des thèmes universels mais surtout incessamment présents : les vices enfouis en nous, la noirceur de l'âme, les conséquences tragiques de la course au pouvoir, la folie qui guette tout un chacun, les dangers de l'amour exclusif et trop facilement déçu. Le plateau devient alors « ce lieu où l'on retourne le gant de nos consciences, [où l'] on observe l'intérieur à l'extérieur », explique Clément Poirée lors de sa mise en scène au Théâtre de la Tempête en 2019. L'espace scénique du spectacle, un dispositif multi frontal, est très resserré, sans effets superflus, dénué d'accessoires, pour dire combien *Macbeth* est « la tragédie du passage à l'acte qui condamne à l'infini présent [...] » (Poirée 2019).²⁶ Selon Poirée, cette pièce « dévoile nos monstres intimes, nos désirs les plus noirs, nos ressources les plus puissantes », ce qu'il illustre par la pénombre, une scène encerclée par les spectateurs, évocatrice du théâtre-en-rond de Shakespeare et cependant celle de notre effroyable monde. Et Poirée d'ajouter : « cette œuvre sans concession s'adresse, je crois, à nos psychés de manière primitive. Elle ranime un trouble

enfoui et inavouable. Pour raconter ce grand archétype : l'être humain face au temps » (*Ibid.*)

« Le sang appelle le sang » (Déprats 74) tout comme l'histoire en appelle une autre.

Dès lors qu'il s'agit d'adapter l'œuvre de Shakespeare sur la scène contemporaine, les modalités de jeu, la typologie de l'espace, le potentiel apporté par les nouvelles technologies, mais aussi l'environnement culturel et idéologique, en modifient profondément la réception. Ainsi que le souligne Margaret Jane Kidnie, « [l']interprétation est inhérente au texte. Le texte est supposé contenir une palette – quoique potentiellement illimitée – de sens qui peuvent être mis en œuvre, voire découverts, lors de la représentation » (20).²⁷ Quant à Jay L. Halio, il remarque que même si le texte de l'adaptation n'est pas forcément réduit ni profondément modifié, « les aspects visuels de la représentation peuvent tant distraire et déformer que nous acquérons le sentiment que la pièce nouvelle n'a plus de lien avec l'original shakespearien [...] » (29-30).²⁸ Nous glissons donc irrémédiablement vers l'idée que ce qui nous est donné à voir n'est plus le *Macbeth* de Shakespeare, mais celui de nos contemporains. Avec cette pièce, ils disent l'éternel retour du Mal, « Le sang [qui] veut du sang » (Mnouchkine 74), la roue infernale des maux qui gangrènent chaque civilisation et chaque époque. Tout comme Shakespeare l'exprime dans ses tragédies, mais aussi dans ses pièces historiques, les écrivains de la scène nous invitent à percevoir l'Histoire comme un perpétuel échafaud où l'humain se condamne lui-même encore et toujours, parce qu'il est mauvais en soi. Les récentes approches dramaturgiques de *Macbeth*, et notamment celles de Mnouchkine et de Braunschweig que nous avons prises pour exemples, ne sont bien sûr pas les seules à explorer les entrailles de l'œuvre pour les restituer dans un tout autre appareil. En 1994, à l'égard du *Macbeth* de Serge Noyelle, la critique relevait qu'il s'agissait là d'une version « hors histoire », d'un genre proche du film post-apocalyptique au ton rock, influencé par l'esthétique bande-dessinée, résolument « contemporain ». Comment arriver à ce résultat,

interrogeait Jean-Michel Déprats qui disait avoir été surpris par « la sauvagerie, la violence et la barbarie » mises en scène par Noyelle ? À cela, ce dernier répondit :

[...] Nous sommes nés de cette génération de l'après-guerre du nazisme, de cette culpabilité de la guerre d'Algérie, qui a été étouffée dans le silence. Maintenant de la Bosnie où l'on re-viole les femmes, après avoir eu peur de la guerre atomique qui pouvait détruire l'ensemble de la planète. [...] Comme homme de théâtre, je suis un homme politique inscrit dans une cité dont l'urgence aujourd'hui me dit que mon acte théâtral, mon acte artistique, passe [...] par l'urgence du politique. (218)

Pour bâtir sa scénographie, Noyelle s'est inspiré des motifs présents dans la fable qu'il a ensuite confrontés à l'actualité de cette fin de siècle. La pièce commence par cette réplique de la première sorcière : « Quand nous trouver réunies ? » (Déprats 15) et Noyelle de renvoyer la question au conflit opposant la Croatie et la Bosnie : « dans quelle réunion l'Europe se construit-elle ? » (219). La tragédie au théâtre peut sembler dérisoire comparée à la tragédie des hommes, celle vécue sur le terrain de la guerre par les armées, mais avec *Macbeth*, il y a une force qui peut encore faire éclater les murs et évoluer les mentalités. C'est peut-être pour cela, qu'au-delà du geste artistique, du « divertissement » théâtral, les metteurs en scène d'aujourd'hui réinventent *Macbeth*, cette pièce pleine de fureur et de bruit qui ne signifie *pas* rien. La scène contemporaine présente ainsi *Macbeth* comme le terreau fertile permettant d'explorer la violence politique de notre temps et, si tout commence et tout finit par le sang (« blood will have blood », 3.4.122), la tragédie des hommes ne se dit jamais pareillement.

OUVRAGES CITÉS

***Macbeth*. Editions de références**

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Edited by Bernard Groom. New Clarendon Shakespeare, 1981.

—. *La Tragédie de Macbeth*. Traduction de Jean-Michel Déprats. Préface de Jean-Pierre Vincent. Solin. Comédie-Française, 1985.

- . *Macbeth, une tragédie*. Traduction d'Ariane Mnouchkine. Préface et commentaire d'Hélène Cixous. Éditions théâtrales, 2014.
- . *Macbeth*. Traduction de Stéphane Braunschweig et Daniel Loayza, Solitaires intempestifs, 2018.
- . *Hamlet*. Edited by G. R. Hibbard. Oxford University Press. Oxford World's Classics, 2008.
- . *Hamlet, Othello, Macbeth*. Traduction de François-Victor Hugo. Le Livre de Poche, 1972.

ARDEN, Annabelle. HENDRICKS, Margo. HUNTER, Lynette. « Gesture, Language and the Body » in HUNTER, Lynette and LICHTENFELS, Peter. *Shakespeare, Language and the Stage*. Arden Shakespeare, 2005, p. 61-88.

BENHAMOU, Anne-Françoise. *Dramaturgies de plateau*. Les solitaires intempestifs, 2012.

BRAUNSCHWEIG, Stéphane. *Macbeth*. Dossier de presse de la production, Odéon-Théâtre de l'Europe, 26 janvier – 10 mars 2018.

BRUIT, Guy. Eschyle, *Les 7 contre Thèbes*. Shakespeare, *La Tempête*. Shakespeare, *Macbeth*. Comptes rendus. *Raison présente*, n°106, 1993, p. 135-139.

DÉPRATS, Jean-Michel et NOYELLE, Serge. Entretien in JONES-DAVIES, M.T. *Shakespeare, Cosmopolitisme et insularité*. Actes du congrès de la Société française Shakespeare, Les belles Lettres, 1994, p. 217-223.

GALLAND, Nora. « Le surprenant *Macbeth* de Mnouchkine : entre démystification et remystification ». *Shakespeare en devenir*. L'Œil du Spectateur, N°6. Saison 2013-2014, Adaptations scéniques de pièces de Shakespeare. <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=703>.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Le Seuil. coll. « Poétique », 1982.

GIROUD, Chloé. « To beguile the time, / Look like the time » (*Macbeth*, I.5.69-70), ou quand Shakespeare s'adresse aux metteurs en scène», *Shakespeare en devenir*. Varia, N°15, 2020.

<https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=2526>.

GOLDMAN, Michael. « Language and action in *Macbeth* » in BROWN. J.R. *Macbeth* (Focus on). Routledge & Kegan, 1982, p. 140-152.

HALIO, Jay L. *Understanding Shakespeare's Plays in Performance*. Manchester University Press, 1988.

HAWKES, Terence. *Meaning by Shakespeare*. Routledge, 1992.

KIDNIE, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. Routledge, 2009.

MUKHERJEE, Pradipta. *Shakespeare on the Celluloid. Global Perspectives*. Avenel Press, 2014.

PASCAUD, Fabienne. « *Macbeth*, Tragédie, William Shakespeare ». *Télérama* N° 3357, 14/05/14, p. 72-73.

RANK, Sven. *Twentieth-Century Adaptation of Macbeth*. Peter Lang, 2009.

SELLIER, Philippe. Qu'est qu'un mythe littéraire ? *Littérature*, N° 55 « La farcissure : Intertextualités au XVI^e siècle ». Larousse, p. 112-126.

Interviews et reportages

« Declan Donnellan discusses *Macbeth* », 6 juillet 2009 : <https://www.bing.com/videos/search?q=declan+donnellan+macbeth>

RADIO TFM Jazz « Hélène Cixous et les sorcières dans *Macbeth* », 26 juin 2014 : <https://soundcloud.com/theatredusoleil/helene-cixous-a-propos-des-sorcieres-de-macbeth>

INTERVIEWS d'Ariane Mnouchkine par Jean-Claude Lallias, 2014 : « naissance du projet » <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/macbeth-2014-396>

« Le théâtre du Soleil à l'école de Shakespeare » <https://www.theatre-contemporain.net/video/A-Mnouchkine-pour-Macbeth-Le-theatre-du-soleil-a-l-ecole-de-Shakespeare>

« Aiguiser l'appétit jusqu'à la découverte » <https://www.theatre-contemporain.net/video/A-Mnouchkine-pour-Macbeth-aiguiser-l-appetit-jusqu-a-la-decouverte?autostart>

BRAUNSCHWEIG raconte Macbeth, 12 janvier 2018 : <https://pt-pt.facebook.com/odeon.theatre.europe/videos/1688209084534479/>
 « Théâtre : Stéphane Braunschweig revisite *Macbeth* de Shakespeare ». Reportage. Journal télévisé de 13h, 10 février 2018, TF1. Accessible sur <https://www.lci.fr/culture/theatre-stephane-braunschweig-revisite-macbeth-de-shakespeare-2078366.html>
MACBETH, Dossier de tournée. Texte français de Jude Lucas et mise en scène de Clément Poirée, Théâtre de la Tempête, Paris, 2019. https://www.la-tempete.fr/public_data/download/event/1573574868/tournee_macbeth.pdf et page du site Web de la compagnie dédiée à *Macbeth* : <https://www.la-tempete.fr/nos-productions/macbeth-620>
MACBETH - Théâtre de l'Unité : <http://www.theatredelunite.com>

¹ « Language and action in *Macbeth* » in J.R. Brown (ed.). *Macbeth* (Focus on). London/Boston/Henley : Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 141 (Nous traduisons).

² « Adaptation [...] can be very simply defined as the coefficient of difference and repetition » (Rank 12). Sauf indication contraire, nous traduisons.

³ Par hypertextualité, Genette entend « toute relation unissant un texte B ([appelé] hypertexte) à un texte antérieur A ([appelé] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] [Genette] appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* » (Genette 13/16).

⁴ « What I have in mind is that every word of a good play is designed as a performed word and must be interpreted as such if we are to understand its full function as part of the dramatist's design » (Goldman in Brown 141).

⁵ « His thoughts thicken around it – the horrid image of the suggestion of murder, the air-drawn dagger, the fact that Banquo lives, the memory of Banquo's ghost. He keeps coming back to it, and his language allows the actor to feel the persistent image thickening his thought (...) » (Goldman 149). Il ajoute plus loin : « Le personnage de Macbeth est construit de telle façon qu'il continue à imaginer l'horreur qu'il fait alors même qu'il continue à la faire. » (« The character of Macbeth is constructed so that he keeps imagining the horror of what he is doing even while he keeps on doing it » 151.)

⁶ « [...] the Macbeth-sound is not (...) a harmony, (...) but an action, the effect of a movement of speech which is a movement of the mind. » (Goldman 143)

⁷ « suit the action to the word, the word to the action » (3.2.18-19); « words, words, words » (2.2.204).

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=--sL8fdnRRY>

Voir aussi le programme de la pièce : « Je pense maintenant que *Macbeth* met à jour un homme et une femme qui lentement réalisent que « ce qui est fait ne peut être défait ». Nous ne savons pas ce que cela signifie de poignarder à mort un vieil homme. Mais avec les *Macbeth*, nous ressentons ce que cela signifierait de réaliser que nous l'avons assassiné. Nous prenons part à leur culpabilité, bien que temporairement et au théâtre, à l'intérieur d'un cadre collectif fondé sur l'illusion. » (Théâtre des Célestins, Lyon, 2009, non paginé).

⁹ « What's/ done cannot be undone » (5.1.64-65).

¹⁰ Théâtre des Célestins, Lyon, 2009, non paginé.

¹¹ « [L]anguage itself, which is at the heart of literary power, is the supreme instance of collective creation (...). Every *Macbeth* is thus the product of a certain discourse, a possible result of one thinking and speaking subject's participation as a negotiator of the politics of a society of subjects » (Rank 14).

¹² Par ce terme, nous entendons mythe « littéraire » dont la définition a été précisément réévaluée par Philippe Sellier dans ses différentes études. Nous en garderons l'extrait suivant, réduit à sa quintessence : « le mythe littéraire implique non seulement un héros, mais une situation complexe, de type dramatique, où le héros se trouve pris. [...] Le mythe littéraire se distingue aussi bien des *rhapsodies* (l'*Odyssée*) que des *emblèmes* ou des *adages* mythologiques. », 1984, p. 124.

¹³ Entretien avec Jean-Claude Lallias, 28 janvier 2014 <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/macbeth-2014-396>

¹⁴ *Ibid.* « aiguiser l'appétit jusqu'à la découverte ».

¹⁵ J-C. Lallias « La naissance du projet » in Interview avec Ariane Mnouchkine <https://www.theatre-contemporain.net/video>

¹⁶ Braunschweig raconte *Macbeth* <https://pt-pt.facebook.com/odeon.theatre.europe/videos/1688209084534479/>

¹⁷ Braunschweig, Stéphane. « *Macbeth*, sur la ligne de crête de la vie » in *Macbeth*, Dossier de Presse Odéon-Théâtre de l'Europe, 26 janvier – 10 mars 2018.

¹⁸ <https://www.theatre-odeon.eu/fr/2017-2018/spectacles/macbeth>

¹⁹ Reportage présenté lors du Journal télévisé de 13h, 10 février 2018, TF1.

- ²⁰ Consulter à ce sujet le répertoire élaboré par Chloé Giroud « To beguile the time, / Look like the time » (*Macbeth*, I.5.69-70), ou quand Shakespeare s'adresse aux metteurs en scène », (sous la direction d'Estelle Rivier-Arnaud), *Shakespeare en devenir* [En ligne], Varia, N°15 - 2020 <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=2526>.
- ²¹ *Macbeth* - Théâtre de l'Unité <http://centre-culturel-laricamarie.fr/macbeth>.
- ²² « [Adaptations] are worthy of receiving critical attention in their own right and not by the amount of fidelity they show to the Shakespearean playtexts » (Mukherjee 15).
- ²³ « Discussions on a film adaptation's or appropriation's fidelity to the Shakespearean text try to highlight what is absent in the film rather than what is present » (*Ibid* 15).
- ²⁴ « Shakespeare does not mean: we mean by Shakespeare » (Hawkes 28).
- ²⁵ <https://www.theatre-contemporain.net/video/A-Mnouchkine-pour-Macbeth-Le-theatre-du-soleil-a-l-ecole-de-Shakespeare>
- ²⁶ *Macbeth*, Théâtre de la Tempête, Cartoucherie de Vincennes, dir. Clément Poirée, traduction de Jude Lucas, création 2019. <https://www.la-tempete.fr/nos-productions/macbeth-620>
- ²⁷ « [...] interpretation is inherent to the text. The text is thought to contain a possible – albeit potentially limitless – range of meanings which can then be enacted, even discovered, in performance. » (Kidnie 20).
- ²⁸ « The visual aspects of a production... can so distract or distort that we find the connections with Shakespeare's original text and the current production too distant (...) » (Halio 29-30).

