Macbeth au féminin par l'Ensemble Théâtral ESTRARRE, 2019

Isabelle Schwartz-Gastine

Abstract: In this *Macbeth* (Étoile du Nord Theatre, Paris, 2019), the director, Julien Kosellek modified Jean-Michel Déprats's linear translation, summing up some passages dramatized by Shakespeare and including some meaningful extracts, « Niobe's Death » from Ovid's *Metamorphoses* and « Solvet Saeclum » the first poem of Leconte de Lisle's *Poèmes Barbares*, glorifying doomsday.

All the characters are played by five actresses in similar modern costumes who take the function of a tragic chorus when they address the audience directly. Macbeth and Lady Macbeth are the only characters to be differenciated, performed by the same actresses, the other parts being taken on by one or the other according to the action. They convey the mood of a sequence, change the scenic space with props, sing in polyphony, and play various musical instruments (the piano when they represent the Weird Sisters, the flute to increase the feeling of doom, the drum when the tragedy builds up).

This staging is not devoid of a humorous touch when Banquo's murderers bump into each other in the dark or when the apparitions, taking on the form of grotesque masks, startle both Macbeth and the audience.

The spirit of death and destruction dominates this production as it does not show the restoration of the legitimate royal lineage after the death of Macbeth but ends on the evocation of doomsday conveyed by Leconte de Lisle's terrible poem.

Résumé : Dans ce *Macbeth*, présenté à l'Étoile du Nord (Paris XVIIIe) en 2019, Julien Kosellek a retravaillé la traduction de Jean-Michel Déprats en résumant certains passages dramatisés par Shakespeare et en y incisant quelques extraits marquants, « La Mort de Niobé » tiré des *Métamorphoses* d'Ovide et « Solvet Saeclum », poème initial des

Poèmes Barbares de Leconte de Lisle, glorifiant le jour de la fin du monde.

L'interprétation est prise en charge par cinq actrices, toutes vêtues de costumes modernes indifférenciés, qui fonctionnent comme un cœur tragique en s'adressant frontalement aux spectateurs. Seuls les personnages de Macbeth et de Lady Macbeth sont interprétés par les mêmes actrices, les autres rôles étant assumés par l'une ou l'autre suivant l'action dramatique. Elles posent l'atmosphère d'une séquence, transforment l'espace scénique, chantent en polyphonie et jouent de différents instruments, piano lorsqu'elles sont sorcières, flûte traversière pour souligner l'anticipation, percussions aux rythmes crescendo lorsque la tragédie s'intensifie.

L'humour affleure lorsque les meurtriers de Banquo et de Fléance se percutent à grand bruit dans le noir ou lorsque les apparitions apparaissent à Macbeth tour à tour à différents endroits du plateau, le prenant par surprise ainsi que les spectateurs, sous la forme de hideux masques grotesques.

Mais c'est l'esprit de mort et de destruction qui domine puisque l'action dramatique ne montre pas la restauration de la lignée royale légitime après la mort de Macbeth, le spectacle se clôturant sur l'évocation terrible de Leconte de Lisle.

Keywords: *Macbeth* – Julien Kosellek – Brechtian Distancing – Polyphony – Black Tale

Mots-clés : *Macbeth* – Julien Kosellek – Distanciation brechtienne – Polyphonie – Conte noir

L'Ensemble de Création Théâtrale ESTRARRE (http://www.estrarre.fr/theatre/) a été créé en 2002 par Julien Kosellek, metteur en scène, acteur, et enseignant au Cours Florent à Paris. C'est un

regroupement d'acteurs/musiciens professionnels, et pour les cinq actrices qui prennent part à ce *Macbeth*, d'anciennes élèves de Julien Kosellek au Cours Florent. L'intitulé de cette compagnie se définit comme un « Ensemble », terme éminemment brechtien, modèle dont Julien Kosellek se revendique ouvertement, composé d'interprètes rompus aux mêmes techniques théâtrales participant tous activement à un projet artistique commun qui questionne la place politique du théâtre dans la société. Ils se défendent, cependant, d'être un « collectif » et se définissent plutôt comme une compagnie qui « se nourrit de fidélités très fortes dans la composition des distributions », pour citer le Dossier de Présentation du spectacle. Par ailleurs, ils pratiquent des échanges de fonction suivant les spectacles, mettant à profit leur polyvalence. Le spectateur ressent très bien cette fluidité dans les composantes créatrices et surtout cette harmonisation du jeu et des techniques théâtrales qui forment un tout riche et cohérent. Julien Kosellek précise que le terme d'ensemble fait également référence à la musique. En effet, cela fait maintenant plusieurs spectacles qu'il réunit théâtre et musique sous diverses formes, préenregistrée dans certaines mises en scène, entièrement jouée et chantée sur scène par les actrices dans le cas de ce *Macbeth* (la musique originale est signée Ayana Fuentes Uno et Laure Clauzel).

En résidence longue durée de 2006 à 2019 au théâtre l'Étoile du Nord à Paris, dans le XVIIIe arrondissement (https://etoile-dunord-theatre.com/), Julien Kosellek a déjà monté plusieurs pièces du corpus shakespearien, *La Nuit des Rois* (2007) co-mis en scène avec Cédric Orain et *Roméo et Juliette* (2011) également présentés à l'Étoile du Nord, ainsi que *Le Songe d'une nuit d'été* (2015) donné au festival Esquisse d'été de La Roche-sur-Yon. Cette mise en scène de *Macbeth* a été créée à l'Espace Culturel André Malraux, le théâtre du Kremlin-Bicêtre en banlieue parisienne, le 7 novembre 2019, puis a été programmée à l'Étoile du Nord pour quinze représentations (du 12 au 30 novembre 2019) avant d'entamer une tournée rendue difficile et aléatoire d'abord par les grèves de transports, puis par les confinements sanitaires successifs.

Julien Kosellek a monté des classiques français (Racine, Victor Hugo, Feydeau), mais surtout des pièces du répertoire allemand contemporain (Heiner Müller, Roland Schimmelpfennig). Il retourne néanmoins vers Shakespeare dans cette tragédie noire qu'il noircit encore plus que ne le demande le texte par sa version scénique qui se termine par le poème de Leconte de Lisle, plongeant le spectacle et le spectateur dans le chaos destructeur de la fin du monde.

Pourquoi avoir choisi l'une des tragédies les plus meurtrières du corpus shakespearien, celle que les acteurs anglosaxons n'osent même pas nommer par son titre par superstition envers la malédiction des sorcières, et en avoir refusé le dénouement proposé par le dramaturge qui rétablit l'ordre naturel et la lignée légitime ? Pourquoi avoir fait jouer cette pièce « éminemment masculine » (Dossier de présentation du spectacle), faite de bruit et de fureur, par cinq jeunes actrices à la voix si mélodieuse ?

Dans cette étude, je me pencherai d'abord sur le texte porté à la scène, puis je m'intéresserai au jeu des cinq interprètes qui racontent les personnages sur fond de variations musicales plus qu'elles ne les incarnent, en tenant compte du décor et de ses objets symboliques.

Texte(s)

La brochure distribuée aux spectateurs de l'Étoile du Nord indique que le texte scénique est une adaptation, et non une traduction, qui s'appuie sur la traduction intégrale établie par Jean-Michel Déprats pour les éditions Gallimard dans la Bibliothèque de La Pléiade (2002). Le déroulement dramatique a été respecté pour l'essentiel, même si des scènes entières ont été omises (Acte III scène 2 entre Lady Macbeth et un Serviteur, puis Macbeth ; Acte IV scène 2 au château de Fife) et que certaines tirades ont été élaguées (comme les interventions de Malcolm sur « les vertus qui conviennent à un roi », IV.3.91 et l'exemple du vertueux Édouard le Confesseur, dans la même scène). De ce fait, certains des personnages ont complètement disparu (plusieurs des nobles écossais à l'Acte I, Hécate à l'Acte III, le médecin à l'Acte V,

par exemple), pour concentrer la trame sur l'imprégnation maléfique du couple Macbeth par les sorcières.

Cette mise en scène est entièrement placée sous le signe de la distanciation vis-à-vis des personnages en un procédé narratif frontal à plusieurs niveaux mis en place dès le début du spectacle, les paroles étant portées par les cinq actrices ensemble lors des moments de forte intensité dramatique ou bien distribuées entre les unes et les autres pour assurer une plus grande fluidité de diction et de rapidité de l'action. Il arrive aussi que l'identité des divers personnages qui interviennent soit livrée nommément sur le plateau, par toutes les actrices à l'unisson, par une actrice indifférenciée qui prend la fonction de narratrice le temps éphémère d'un moment de jeu ou bien par l'actrice qui se détache du groupe et qui va interpréter le personnage qu'elle nomme pour la durée de la séquence. Ce procédé évoque la stratégie brechtienne de distanciation qui, à tout moment, rappelle aux spectateurs qu'ils assistent à une représentation et qu'ils doivent garder l'esprit critique éveillé et non tomber dans le piège de l'identification psychologique aux personnages.

Au début du spectacle (Acte I scène 2), les cinq actrices, disposées en ligne face à la salle, énoncent toutes ensemble d'une voix forte et solennelle le prologue rassemblant des éléments du texte et des didascalies (en italiques ci-dessous) qui plante les détails factuels de l'action scénique à grands traits :

> Une vaste plaine en Ecosse
> Le bruit de la bataille
> On entend *une alarme*
> Alors arrive sur la plaine
> *Le roi Duncan, Malcolm et Donalbain* ses fils,
> *Lennox et* toute *leur suite*.
> *Ils rencontrent un Capitaine couvert de sang*.

Puis, deux actrices se détachent du groupe et présentent elles-mêmes le personnage qu'elles vont interpréter « Le roi Duncan demande », « Et le Capitaine en sang raconte », avant de débiter leur tirade. Ce procédé peut parfois subir des variations polyphoniques qui accent-

uent la distanciation vis-à-vis du personnage et mettent l'accent sur l'intensité dramatique de la réplique ou du moment théâtral.

L'attaque du château de Fife par les meurtriers commandités par Macbeth (Acte IV scène 2) n'a pas été dramatisée en tant que telle, cependant, les éléments annonciateurs qui parsèment ce funeste projet (Macbeth allant trouver « les Sœurs du Destin », III.4.134 : 411 ; son projet de « prendre par surprise » le château de Macduff, « Saisir Fife, passer au fil de l'épée / Sa femme, sa lignée », IV.1.149-51 : 433) sont effectivement intégrés plus loin dans le spectacle lorsque le noble thane de Ross, faisant irruption à la cour d'Angleterre où s'est réfugié Malcolm, narre le « malheur » qui s'est abattu sur sa maison (IV.3.205-20 : 459-61). En un mouvement imperceptible, les cinq actrices forment une ligne et s'adressent à la salle d'une seule voix pour poser le cadre de l'angoissant récit. La narration prend une tournure prémonitoire par la force vocale de leur ensemble et le rythme de plus en plus soutenu de leur débit :

> Décidé par les Sœurs du Destin, Macbeth et ses meurtriers s'approchent de Fife le château de Macduff. Dans la grande salle du château, Lady Macduff, abandonnée par son mari séditieux se charge de leur progéniture. Un paysan accourt.

Comme une mise en abyme funeste, deux actrices se détachent pour interpréter un bref échange entre le paysan (un Messager dans le texte shakespearien) qui l'incite à partir et Lady Macduff, désemparée et qui a l'inconscience de se sentir protégée par son innocence. Puis la narration reprend à cinq voix, menant crescendo au drame final : « Trop tard. Entrent Macbeth et ses soldats meurtriers ». Au lieu de s'en tenir au texte original qui, à son avis, dramatise trop rapidement le massacre insoutenable des enfants de Macduff par des mercenaires, Julien Kosellek a voulu rendre ce « meurtre plus pathétique, plus terrible », car « c'est à partir du moment où [Macbeth] tue les enfants de Macduff qu'il bascule de l'autre côté, et c'est ce qui va aussi être sa perte puisque c'est Macduff qui va le tuer » (Entretien). Il a substitué au texte shakespearien une ré-écriture personnelle du meurtre des sept fils et des sept filles de Niobé tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (Livre

VI : 199-202), longue litanie de violence aveugle aux détails sanglants que rien ne peut arrêter, à laquelle il a intégré Macbeth parmi les tueurs à gage. Proféré face à la salle par les cinq interprètes sur un ton implacable, le récit est ponctué de rares gestes de leurs mains maculées de rouge qui laissent des traces sanguinolentes sur leur débardeur blanc et leur pantalon bleu-clair. Elles sont à la fois les Sœurs du Destin, le Chœur dramatique, les Messagers de terribles nouvelles, les meurtriers et même les victimes.



(Photo 1. Le récit de Niobé ©Emma Blunden)

Un autre ajout tout aussi violent et désespérant clôture cette mise en scène. Le spectacle dramatisé se termine sur la mort de Macbeth (V.7.63) après un combat stylisé engagé par Macduff. On ne voit pas Macduff revenir sur scène en *portant la tête de Macbeth* (didascalie après V.7.82) ni désigner Malcolm comme le nouveau roi d'Écosse, restaurant par là l'ordre naturel grâce au retour à la lignée royale légitime et présageant un ordre juste calqué sur le modèle du roi thaumaturge d'Angleterre, Édouard le Confesseur (les titres écossais de « thane » laissant place aux « comtes », V.7.91-2). Cette mise en scène

ne connaît ni paix, ni apaisement, bien au contraire. Julien Kosellek a substitué au texte de la pièce le poème « Solvet Saeclum » du poète parnassien Charles-Marie Leconte de Lisle (1818-1894). Ce poème, le dernier de ses *Poèmes barbares*, est inspiré par le « Dies irae », un chant des morts datant de l'époque médiévale, qui annonce le Jugement dernier en termes apocalyptiques et prédit que la colère divine détruira définitivement le mal et sauvera les justes en les menant à la rédemption. Comme le coryphée du théâtre antique, une actrice revient sur le devant de la scène, et commence d'une voix sourde « Tu te tairas, ô voix sinistre des vivants » (1). Les quatre autres actrices la rejoignent bientôt, pour former une dernière ligne face aux spectateurs, et toutes ensemble, elles continuent le poème, sur un ton saccadé et implacable, sans gestuelle ni mouvement, en montant l'intensité vocale jusqu'au final, immédiatement suivi d'un noir total. Leconte de Lisle n'a retenu du « Dies Irae » qu'une escalade dans l'horreur de la destruction, lorsque le monde sera réduit en cendres, alors il n'y aura que « cris d'épouvante, cris de haine, cris de rage » (3), et « tout se taira » (7) sans aucun espoir de salut, « quand le Globe et tout ce qui l'habite, » (19) […] / Ira fertiliser de ses restes immondes / Les sillons de l'espace où fermentent les mondes. » (25-26)

Alors que Shakespeare met un terme à la spirale tyrannique, cette mise en scène renonce à la restauration de l'état naturel. Julien Kosellek considère que le retour de Malcolm affaiblit le dénouement et ne « fonctionne » pas. Il a voulu amplifier l'intensité dramatique pour montrer que, face aux forces maléfiques du destin, aucune rémission n'est possible, la destruction totale est inévitable et ensuite, « tout est silence ».

Les interprètes

C'est par le recours à une distribution uniquement féminine que Julien Kosellek « interroge cet univers patriarcal et vieillissant, excessivement masculin » (Dossier : 3) de la tragédie shakespearienne. Il rappelle que l'un des premiers vœux de Lady Macbeth est de se défaire de sa féminité, « désexuez-moi » (I.5.38 : 331), afin d'être

« [gorgée] de la cruauté la plus noire » (40). Pour lui, la différentiation sexuelle entre les personnages ou leurs interprètes n'a plus de sens dans un univers traversé par une violence contre nature menée par les Sœurs du Destin, « qui ne ressemblent pas aux habitants de la terre » (I.3.41), qui pourraient « être femmes » mais dont les « barbes » (45-46) troublent Banquo. Ce spectacle ne propose pas pour autant une inversion de la violence masculine qui est mise en exergue dans la mise en scène. Le genre des interprètes n'est pas une notion qui a guidé l'élaboration du spectacle. Comme j'y ai fait allusion en introduction, la décision initiale du metteur en scène était de rassembler ces cinq actrices en particulier et de mettre en synergie leurs talents respectifs, le choix de la pièce, lui, est venu ensuite. Il ne s'agit ni d'un manifeste féministe, même si, en tant que formateur de nouvelles générations d'interprètes, Julien Kosellek ne peut que constater le déséquilibre statistique entre le nombre de rôles masculins et féminins par rapport au nombre supérieur d'actrices, ni d'un travestissement qui servirait à promouvoir une grille de lecture interprétative spécifique. Julien Kosellek a rejeté également le cadre de l'interprétation psychologique d'identification aux personnages. Il a fait jouer des personnes, choisies pour leur personnalité et leur savoir-faire, qui n'ont pas pour objectif d'incarner un rôle mais qui montent sur scène pour « raconter une histoire » (Entretien), « la très lamentable tragédie de Macbeth qui sera roi mais qui n'engendrera pas de rois », comme le disent les Sorcières à l'unisson dès l'ouverture de la représentation en amalgamant deux répliques de l'Acte 1 scène 3 (50, 67).

Si les cinq actrices se fondent en un ensemble, deux d'entre elles se détachent du groupe pour interpréter les personnages centraux durant toute la représentation : Victoria Kozlova (Macbeth) et Laura Clauzel (Lady Macbeth). À l'Acte 1, scène 3, Macbeth est déjà hanté par les prédictions des sorcières alors que d'autres Thanes (Ross et Angus) les ont rejoints sur le champ de bataille, il est « transporté » (143) selon le terme de Banquo, prêt à saisir des signes irrationnels. Dans une semi-pénombre (la scène reçoit une lumière floue venue de projecteurs situés des deux côtés), les cinq actrices, vêtues de noir (pull, pantalon et grosses bottes) parcourent l'espace scénique. Trois d'entre

elles traînent leur blouson à bout de bras comme une lourde armure enlevée après la bataille. Macbeth se détache du groupe, il vient sur le devant de la scène, un bonnet fiché sur la tête, le blouson/armure encore sur lui (il est toujours soldat), et commence sa tirade « cette incitation surnaturelle ne peut être mauvaise » (131-132, p. 321) en parlant dans un micro sur pied. Puis, saisissant le micro à la main, il déambule face aux spectateurs, leur livrant directement ses interrogations et ses doutes vis-à-vis des prophéties qu'il vient d'entendre en se détachant scéniquement du groupe. Alors, le personnage s'éloigne mentalement de ses compagnons d'arme, déjà contaminé par les prédictions funestes.



(Photo 2. Les Thanes et Macbeth ©Emma Blunden)

Le processus est semblable à l'Acte V, scène 7 lorsque Macbeth, sentant qu'il n'a pas d'échappatoire possible, arrive sur scène, cherchant à combattre « celui qui n'est pas né d'une femme » (2, p. 487). Dans le texte shakespearien, aux prises avec la forêt de Dunsinane et ses propres démons, Macbeth se sent pris au piège, tel l'ours bâté dans l'arène des divertissements sanguinaires de l'époque renaissante (« Ils

m'ont lié à un poteau, je ne peux pas fuir », 1). Dans cette mise en scène, sous une lumière rougeoyante, l'interprète est entravée dans ses déplacements par toutes sortes de bois stylisés descendus des cintres ; derrière elle, un amas de crânes (amplifiés par leur reflet sur le sol brillant), témoins muets de ses infâmes crimes, se pose en *memento mori* lui annonçant l'heure prochaine de sa mort. C'est le micro dans une main et un pistolet dans l'autre, et à nouveau face à la scène, que Macbeth recherche le combattant que lui ont désigné les Sorcières.



(Photo 3. Macbeth dans la forêt de Dunsinane ©Emma Blunden)

Ces deux actrices prennent ces rôles en charge tout le long du spectacle, regagnant le groupe, avec ses fluctuations et ses indifférenciations, lorsque leur personnage n'apparaît pas sur scène.

C'est d'ailleurs sous forme d'ensemble que fonctionne le spectacle, et ce, avant même les premières répliques. Dans la pénombre totale, comme pour signifier que « la nuit qui envahit la tragédie est […] métaphorique » (Yves Peyré : 1415), un chant polyphonique *a capella* se fait entendre, envahissant l'espace scénique et la salle. Pendant presque deux minutes, le spectateur, toujours plongé dans l'obscurité, se laisse envoûter par une mélopée chaude et harmonieuse, à base du son voyelle [a]. Cette mélodie revient plusieurs fois dans le spectacle comme un refrain, plein de sensibilité humaine, juste avant l'action dramatique à proprement parler et, tout à fait à la fin, après la récitation du poème « Solvet Saeclum ».

Les premières paroles audibles ne reprennent pas l'ouverture de la pièce entre les *trois Sorcières* parmi le *tonnerre* et les *éclairs* comme l'indique la didascalie à l'Acte I, scène 1, mais une invitation qu'elles se lancent mutuellement et qui illustre bien le principe directeur de cette mise en scène : « Chantez, chantez Sorcières, chantez la très lamentable tragédie de Macbeth qui sera roi mais n'engendrera pas de rois ». En effet, la musique et le chant sont omniprésents, ce sont des composantes intrinsèques du spectacle car, pour Julien Kosellek, « il est plus facile de trouver des émotions diverses avec la musique, c'est une chose galvanisante et joyeuse, c'est une composante entraînante qui permet aux spectateurs de pouvoir sortir du texte et re-rentrer ensuite » (Entretien). Cela a nécessité un grand travail sur la voix pour arriver à cette exacte polyphonie distribuée entre les cinq interprètes, certaines étant musiciennes professionnelles (Laura Cluzel, qui prend aussi en charge les chants en solo, et Ayana Fuentes Uno), d'autres chantant en public pour la première fois. Il fallait que l'harmonie soit complète entre les voix car c'est à partir du premier chant polyphonique, alors que les spectateurs ne peuvent pas encore apercevoir les interprètes, que se pose l'atmosphère de la pièce. À chaque récurrence de mélodie,

l'harmonie est perceptible, même si, au fur et à mesure du spectacle, elle se teinte d'anticipation anxiogène.

Deux chansons en anglais ont été intégrées au spectacle sonore, incursion familière de rythmes modernes, toutes deux interprétées en solo par Laura Cluzel au micro avec intervention chorique des autres actrices : vers le début, un morceau des Rolling Stones, « Sympathy for the Devil » et vers la fin, le titre « Hell's Bells » du groupe ACDC, à très forte intensité sonore tant vocale qu'instrumentale, chanté à la limite du hurlement et ponctué de percussions, allant crescendo jusqu'à un paroxysme difficilement supportable.

Les interprètes jouent de divers instruments qu'elles changent de place suivant les scènes, ponctuant ainsi les modulations de l'action scénique. La flûte traversière accompagne les passages nostalgiques comme l'enterrement du roi Duncan, mais aussi appelle à la guerre comme le fifre traditionnel des parades, les percussions intensifient les moments de violence et de luttes sanglantes, les baguettes de bois suivent le rythme haletant de la narration, le piano, enfin, fonctionne comme le repaire naturel des sorcières. Elles le manipulent à vue, le poussant à jardin lorsqu'elles ne sont que spectatrices de l'action dramatique qu'elles ont impulsées ; lorsqu'il trône au milieu du plateau, elles s'agglutinent face à la salle, Ayana Fuentes Uno, au centre, jouant les partitions musicales. Toujours dans l'obscurité, elles investissent l'espace de leurs chants. Leur visage est éclairé frontalement par une source lumineuse disposée en contrebas sur le montant du piano, si bien qu'elles paraissent énigmatiques, inaccessibles, et en même temps dotées d'une force aveugle et terrifiante venant d'un monde d'outre-tombe, avec leur teint blafard et les yeux dissimulés derrière de grosses lunettes noires. Nul besoin de recours à une technicité sophistiquée, ce moment de très forte intensité dramatique est amené grâce à un procédé technique d'une grande simplicité.



(Photo 4. Le piano, repaire des Sorcières ©Romain Kosellek).

À l'Acte IV, scène 1, elles ne sont plus que trois derrière le piano central, tandis que des masques grotesques éclairés de cette même façon circonscrite surgissent devant Macbeth venu interroger les Sorcières.

Pour ajouter au mystère des Sorcières, Julien Kosellek a pleinement tiré parti des capacités linguistiques de ses interprètes qui, au détour de répliques en français, disent ou chantent des bribes en anglais, russe, japonais ou espagnol comme autant de formules ésotériques et incantatoires. Cette diversité linguistique procure un effet d'étrangeté par sa grande richesse sonore. « Elles ont un avantage sur le spectateur puisqu'elles disent (ou chantent) des choses que, lui, ne comprend pas ». (Entretien) Tout le spectacle est sous influence, le charme et la magie des Sœurs du Destin se font sentir même lorsqu'elles ne sont pas en scène car « ce sont elles qui dirigent l'histoire, elles la racontent et la manipulent en même temps ». (Entretien)

Les décors et objets symboliques

L'espace scénique est dénué de tout décor statique mis en place pour la durée du spectacle. C'est une surface lisse, luisante, de couleur beige, posée sur le plateau du théâtre, les côtés cour et jardin laissés ouverts. Le fond de scène est partiellement obstrué par plusieurs panneaux dressés qui se transformeront, le temps d'une séquence, en cercueil du roi ou table de banquet ; ils permettent de dissimuler (ou laisser deviner) les éléments de décor et de ménager des possibilités d'entrée et de sortie des personnages. L'espace est donc laissé libre pour le déploiement du jeu des actrices ; les seuls objets et éléments de décor sont mobiles, manipulés à vue par les actrices au gré de l'action dramatique.

De même que le piano décrit un espace précis, circonscrit, celui des Sœurs du Destin, un élément particulier, une grande table (tréteaux et panneaux noirs prestement mis en place à vue par les interprètes), pose le cadre solennel du banquet donné par Macbeth à sa cour seigneuriale (Acte III, scène 4). Cette table coupe la totalité de l'espace scénique en deux entités séparées. Côté salle, elle semble prête à accueillir les convives en vis-à-vis, la cruche et les longs verres à pied métalliques disposés en un axe perpendiculaire hiératique brillant suivant les variations de la lumière, les tabourets devant chaque assiette. Tout est immuable, et pourtant, malgré une apparence de fixité géométrique festive, la séquence est proche du paroxysme. Les Thanes invités se sont déjà écartés, il ne reste alors de l'autre côté de la table que Macbeth qui veut chasser le spectre de Banquo, cet « horrible spectre », cette « chimère inconsistante » (107, 108) et Lady Macbeth qui, voulant dissimuler les soupçons qui pourraient se porter sur lui par le flot de ses paroles ambivalentes, s'agite en des mouvements encore plus extravagants pour focaliser les regards vers elle. Au-dessus d'eux, des objets emblématiques sont descendus des cintres (une épée, des crânes, un morceau de bois peint en rouge), réduisant l'espace et indiquant que les personnages sont entraînés implacablement vers leur destin.

Les hallucinations de Macbeth ne sont pas portées à la scène : il n'y avait ni la dague prémonitoire (II.1.33-61) ni, ici, le spectre sanguinolent de Banquo. Les spectateurs ne sont pas des témoins omniscients, ils ont la même perception que les autres personnages. Macbeth est bel et bien exclu de ses semblables, contaminé qu'il est par les Sœurs du Destin et leur influence « contre nature » (II.4.10). Sans support visuel concret, ce n'est que par sa gestuelle et les expressions de son visage que l'actrice fait émerger l'angoisse qui s'empare de son personnage.



(Photo 5. Lady Macbeth, Macbeth aux prises avec le Spectre de Banquo ©Emma Blunden)

Lorsque le spectateur prend place dans la salle au début du spectacle, il perçoit, venant des cintres, de nombreux objets suspendus au bout de filins apparents, d'abord perçus comme hétéroclites, qui procurent un effet de surprise ou de perplexité. Tous ces objets sont, en fait, un raccourci des éléments prémonitoires contenus dans la tragédie et se feront visibles suivant les aléas de l'action dramatique.

Au début du spectacle, on voit tous les éléments, répartis en deux strates bien différenciées (voir photo 2). Au-dessus, tous les morceaux

de bois stylisés surplombent la totalité de l'espace scénique, comme un présage funeste planant sur Macbeth déjà imprégné des prédictions des Sorcières. Julien Kosellek s'en explique : « Je trouvais qu'il était nécessaire d'avoir la présence de la forêt tout le long du spectacle, la présence de la malédiction » (Entretien). En-dessous, mais également bien plus haut que les interprètes, brillent çà et là des couronnes, une épée, un amas de crânes et des crânes épars (noirs, rouges, blafards), un bois rouge accroché à une couronne.

Au début de la scène du banquet (Acte III, scène 4), tous les éléments sont là, au-dessus des têtes, entremêlés, comme en suspens, mais lorsque Macbeth est en proie à son hallucination, il ne subsiste que les quelques éléments emblématiques qui peuvent se lire comme métonymiques de ce moment dramatique : l'épée pointe sa lame rougie droit sur Lady Macbeth, l'amas de crânes converge vers Macbeth et le fin morceau de bois rougi est accroché à une couronne, donnant à penser que c'est là une allusion à Fléance, endeuillé et meurtri mais toujours en vie, qui donnera naissance à une lignée de rois (voir photo 5). Lorsque Macbeth est face à ses ennemis « *portant des branches d'arbres* » (V.6.0, didascalie), il est persuadé que la forêt de Dunsinane s'est mise à avancer suivant la prédiction des Sorcières ; alors, les morceaux de bois sont descendus à mi-hauteur, les autres objets sont à terre ou frôlent le sol, comme les crânes bien visibles derrière lui, sorte de boulets accroché à ses chevilles (voir photo 3). Les morceaux de bois forment des lignes infranchissables ; seul et empêtré dans ces ramifications, Macbeth est pris au piège, prisonnier de sa *nemesis*. Et pour le Final, lorsque les cinq actrices se retrouvent sur le devant de la scène pour prononcer le récit de Niobé, l'histoire de Macbeth est terminée : tous les objets sont à terre derrière elles, monceaux informes que l'on distingue à peine dans la pénombre (voir photo 1).

Dans cette mise en scène, deux couleurs dominent, se complètent et s'opposent, le noir et le rouge. Le noir dépend principalement des variations de lumière composées par Xavier Hollebecq et Julien Kosellek. Comme on a pu l'indiquer, l'espace scénique est très souvent plongé dans l'obscurité (durant les mélodies *a capella* qui permettent

la mise en place de nouvelles séquences, par exemple), ou bien seuls des lieux circonscrits sont découpés dans le noir par des halos de lumière (les espaces des Sorcières autour du piano, en particulier). À la fin du spectacle, la lumière se fait rougeoyante lorsque Macbeth se prépare au combat (voir photo 3). Et lorsque Macduff fait irruption sur scène, arme à la main, la lumière rougeoyante localisée en fond de scène devient blafarde, irréelle. Les deux protagonistes, séparés l'un de l'autre symboliquement par une diagonale formée par l'épée dirigée vers Macbeth, se détachent en silhouettes noires parmi les morceaux de bois lugubres.



(Photo 6. Macduff tue Macbeth dans la forêt de Dunsinane ©Emma Blunden)

La couleur rouge est surtout celle du sang versé qui ne peut s'effacer facilement et qui se propage, selon une « esthétique de la prolifération contagieuse » (1417) qui parcourt le texte shakespearien, comme le fait remarquer Yves Peyré. Alors que Shakespeare n'a pas osé montrer le corps ensanglanté du roi Duncan, cette mise en scène expose le cadavre du « vieil homme qui avait en lui tant de sang » (V.1.36-37,

p. 467), en train d'être nettoyé méticuleusement par les actrices tandis qu'elles égrènent les signes prémonitoires des dérèglements « contre nature » (échange entre le Vieil Homme et Ross, II.4.10, p. 373).

Macbeth ne peut pas s'en tenir au régicide initial, il est pris dans l'engrenage et maquille son crime en tuant les deux gardes du roi, soi-disant sous le coup de la « fureur » (II.3.105). Comme pour illustrer le fait que Macbeth paraît en ayant frotté ses mains sur « leurs mains et leur visage […] tout blasonnés de sang » (Lennox, II.3.101, p. 369), l'interprète revient sur scène les mains rougies, les yeux exorbités. Contrairement à Lennox qui va vers le centre de la scène où sont rassemblés les autres personnages, Macbeth « bouleversé » (II.3.107) par l'acte contre nature qu'il vient d'accomplir, se sépare de la société des hommes en faisant face aux spectateurs. Par l'expression de son visage et ses mains couvertes de rouge qui se referment vers elle, l'actrice donne à voir l'angoisse ontologique de son personnage, sous l'emprise du mal absolu et entraîné vers une spirale infernale sanguinaire.



(Photo 7. Macbeth et Lennox les mains ensanglantées
©Emma Blunden)

Puis, les unes après les autres, les actrices sortent et reviennent sur scène en hurlant, les mains badigeonnées de rouge comme si toute la société était contaminée par le mal. Ce processus de prolifération généralisée se reproduit vers la fin du spectacle alors que Lady Macbeth tente en vain d'éliminer la « tache damnée » (V.1.32, p. 467) de ses mains. En écho à la prophétie du Médecin (« Les actes contre nature / Engendrent des troubles contre nature », V.1.64-65, p. 469), les cinq interprètes se badigeonnent à nouveau les mains de rouge, montrant que les protagonistes sont plongés dans la spirale du crime dans un monde qui n'a plus de repères, où les lendemains s'amoncellent en un bouleversement chaotique implacable, sans la reconstruction possible de la « tendresse humaine » (I.5.14, p. 329) que propose Shakespeare dans sa tragédie (Peyré 1421-2).

Cette mise en scène est un conte tragique qui ne revient pas de l'horreur destructrice par son refus de la fin salvatrice et de retour à l'ordre hiérarchique naturel. Cependant, ce crescendo dans la violence aveugle qui ne peut s'arrêter offre une réelle beauté esthétique, noire et sanglante, qui n'est pas dénuée d'humour même dans les passages anticipatoires. Que ce soit par le traitement des meurtriers de Banquo qui trébuchent et se heurtent dans l'obscurité, avant de laisser échapper, dans leur maladresse, l'héritier promis à un avenir glorieux (Acte III, scène 3) ou bien celui des apparitions (Acte IV, scène 1) sous forme de masques grotesques qui surgissent là où Macbeth et les spectateurs les attendent le moins, l'humour macabre fait irruption sur scène pour le plus grand plaisir des spectateurs.

Est-il difficile de s'y retrouver avec cette profusion de personnages non différenciés ni identifiés par des éléments symboliques particuliers puisque, par souci de distanciation vis-à-vis de la geste théâtrale, les interprètes portent des costumes semblables (débardeur et pantalon noirs sous un blouson kaki, costume de soirée et escarpins, débardeur blanc et jean délavé) ? Les divers procédés d'identification mis en œuvre dans le spectacle fonctionnent-ils ? La réponse est sans doute fournie par les réactions très enthousiastes (et sonores) des spectateurs qui non seulement ne semblent pas gênés par ce parti-pris de mise en

scène mais vibrent à l'unisson suivant les modulations des chants et de la musique.

Rigueur dans l'interprétation, beauté esthétique de la gestuelle et des chants, fluidité des déplacements et de la mise en place des tableaux qui se succèdent en un continuum ininterrompu de plus de deux heures, ce spectacle puise sa force dans les divers talents de ses interprètes, l'unité artistique du groupe et la vision interprétative même si l'œuvre de Shakespeare se teinte d'une noirceur absolue. La spirale destructrice de la pièce ne s'arrête pas puisque la fin restauratrice est refusée au profit d'une vision apocalyptique du Jugement dernier. Cependant, grâce à leur cohésion d'ensemble, les cinq actrices offrent une résistance scénique au chaos des évocations nihilistes qu'elles profèrent à l'unisson.

OUVRAGES CITÉS

BRECHT, Bertold. *Écrits sur le théâtre*, trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1972.

DOSSIER de Présentation du spectacle (http://www.estrarre.fr/theatre/?p=1654) (consulté le 29 mars 2021).

KOSELLEK, Julien. Entretien personnel (13 janvier 2020)

LECONTE DE LISLE, Charles-Marie. « Solvet Saeclum », *Poèmes barbares* (1862) :
HTTPS://POESIE.WEBNET.FR/LESGRANDSCLASSIQUES/POEMES/CHARLES_MARIE_LECONTE_DE_LISLE/SOLVET_SECLUM (consulté le 29 mars 2021).

OVIDE, « La Mort de Niobé », livre VI, *Les Métamorphoses*, édition de Jean-Pierre Néraudeau, Paris, Gallimard : Folio Classique (1992), 2021, p. 196-202.

PEYRÉ, Yves. Notice, *Macbeth*, William Shakespeare, *Tragédies, Œuvres Complètes*, vol. 2, édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Gallimard : Bibliothèque de La Pléiade, 2002, p. 1411-1445.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, traduction de Jean-Michel Déprats in *Tragédies, Œuvres Complètes*, vol. 2, édition publiée sous

la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Gallimard : Bibliothèque de La Pléiade, 2002, p. 299-497.
BANDE annonce : https://www.youtube.com/watch?v=UaUYLvequw4&ab_channel=compagnieESTRARRE (CONSULTÉ le 29 mars 2021).