Document generated on 06/05/2025 12:19 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

« Macbeth » / Théâtre de la Manufacture
D'un texte à sa mise en signes

Bernard Andrès and Paul Lefebvre

Number 11, Spring 1979

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28831ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Andrès, B. & Lefebvre, P. (1979). « Macbeth » / Théâtre de la Manufacture : d'un texte à sa mise en signes. *Jeu*, (11), 80–88.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1979

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

«macbeth»/ théâtre de la manufacture

Tragédie de William Shakespeare; traduite en québécois par Michel Garneau; mise en scène de Roger Blay; décors de Claude Goyette; costumes de Claude Goyette et Dominique Gagnon; éclairages de Dominique Gagnon; avec Gilles Renaud (Macbeth), Christiane Raymond (Lady Macbeth), Paul Savoie (Macduff), Raymond Bouchard (Malcolm), Raymond Legault (Ross), Jean-Pierre Ronfard, (Duncan, Le Docteur), Jean-Pierre Bélanger (Lennox), Robert Lalonde (Banquo, Seward le vieux), Christian St-Denis (Donalbain, Seward le jeune), Louise Laprade (Lady Macduff), Louise St-Pierre (première sorcière), Anouk Simard (deuxième sorcière), Ginette Morin (troisième sorcière), Andrée Boucher (Hécate, dame de compagnie), Robert Gravel (portier), Marc-Antoine Choquette (garçon) et Pierre Lemieux (garçon); une production du Théâtre de la Manufacture, au Cinéma Parallèle, du 31 octobre au 2 décembre 1978.

d'un texte à sa mise en signes

En novembre 1978, le Théâtre de la Manufacture donne, dans la petite salle du Cinéma Parallèle, une trentaine de représentations de *Macbeth* de William Shakespeare dans une traduction de Michel Garneau. Septième production de cette troupe en trois ans d'existence, *Macbeth* vient s'ajouter à un répertoire principalement composé de créations québécoises où la dramaturgie étrangère (Tchékhov, Dylan Thomas) avait déjà une certaine place. VLB éditeur, au début de décembre, publie la traduction de Garneau[1].

Ce dossier ne vise ni à une analyse comparative de la traduction, ni à un examen fouillé de la mise en scène. Il se veut plutôt la trace, le témoignage d'une pratique théâtrale dont il tente une modeste description.

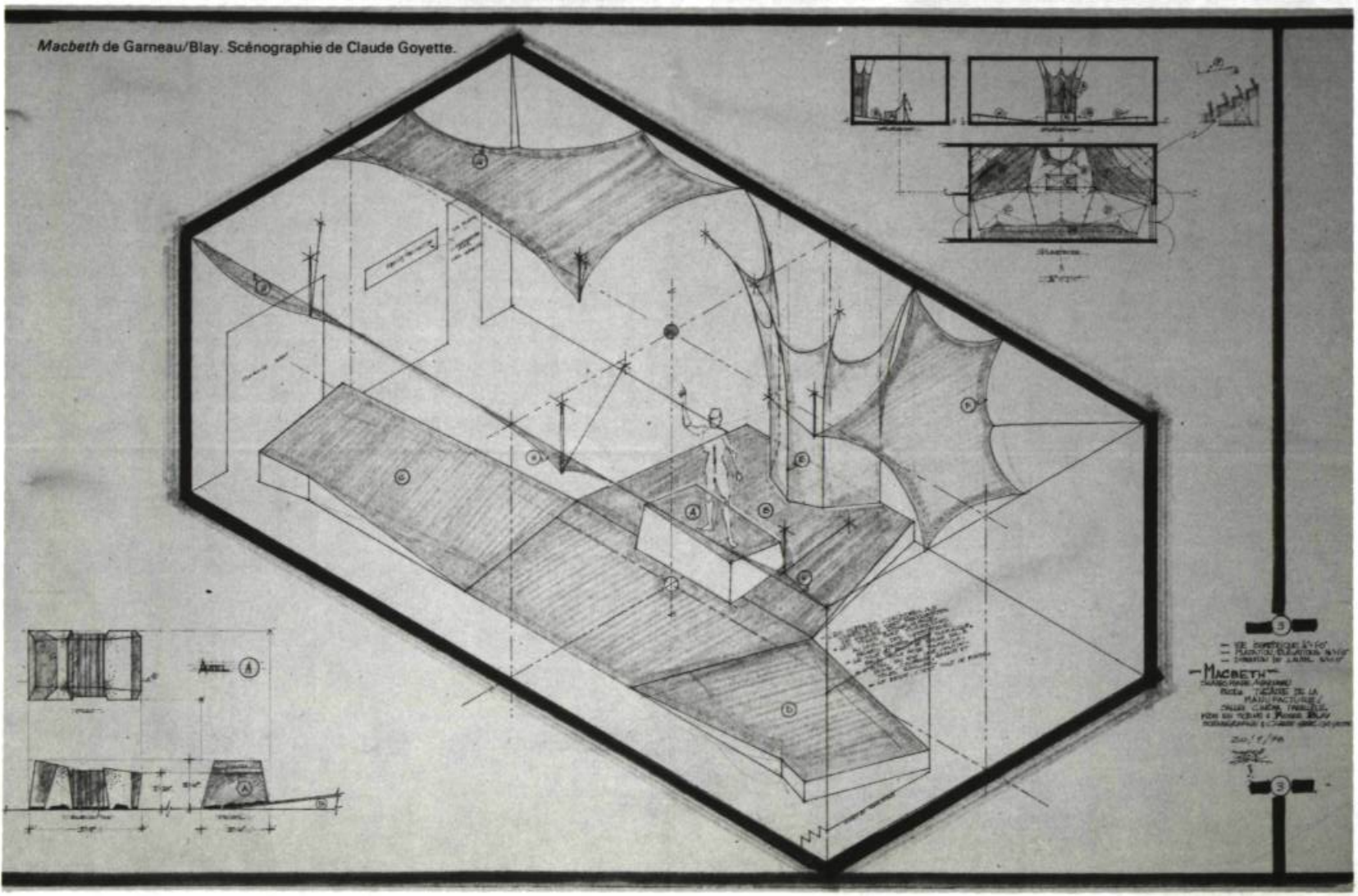
le texte de garneau

Rompant avec la tradition des traductions françaises de Shakespeare, le *Macbeth* de Michel Garneau frappe par sa puissance d'évocation poétique si proche de l'original. Au lieu du pâle reflet qu'est souvent la traduction, le texte de Garneau est une réincarnation de la parole shakespearienne.

Il n'est pas de traduction innocente; le traducteur, si génial soit-il est un homme inscrit dans un système socio-historique donné. Nombre de choix qui lui paraissent évidents lui sont en fait dictés par son contexte. Avant de réécrire un texte, il faut le lire; le *traduttore traditore* est inévitable. C'est pourquoi les traductions vieillissent vite au théâtre

1. Nous voudrions souligner la qualité de ce travail d'édition: les illustrations de Maureen Maxwell et la mise en page sobre et aérée font de ce livre un des plus beaux de l'édition québécoise.

Macbeth de Garneau/Blay. Scénographie de Claude Goyette.



car, des utilisations artistiques du langage, l'expression dramatique est la plus directe, la plus vivante. Art ponctuel, art de «l'ici et maintenant»,' le théâtre s'accommode mal d'un discours où les marques de l'époque du traducteur forment un écran plus ou moins opaque qui oblitère la parole originale inaccessible (mais devinée, comme le grain de la peau se perçoit sous le maquillage). Un spectateur qui assiste à un Shakespeare traduit par François-Victor Hugo assiste à une pièce élisabéthaine «déformée» par le romantisme français. Une traduction contemporaine élimine une bonne partie de ces obstacles; la lecture que le traducteur fait de l'oeuvre originale s'inscrit dans un contexte social, esthétique et historique connu et partagé de son public.

Garneau nous fait comprendre que la tradition française est celle d'un théâtre de l'*illusion*: son texte est le murmure d'un tableau (le décor de la scène à l'italienne) présenté au prince et à sa cour. Le théâtre élisabéthain, lui, est un théâtre de l'*évocation*; c'est le théâtre d'une parole sonore appelée à représenter l'univers entier à toutes les couches de la société. Offert sur un plateau où le visuel est réduit à l'essentiel, le théâtre élizabéthain est d'abord un théâtre de l'oreille où le langage crée lieux, actions et mouvements. Les Français, en traduisant Shakespeare, l'ont fait avec leur propre langage dramatique. En le classicisant, on a dénié le sens de son oeuvre; on a fait d'un auteur populaire un auteur de cour. L'auteur aurait bien souvent de la difficulté à retrouver sa truculence en s'écoutant parler français. C'est en réaction contre ce Shakespeare diminué, coupé de ses racines que Michel Garneau l'a traduit. Au lieu de l'indigeste:

«Ce n'est pas d'aujourd'hui que le sang a été versé: dans les temps anciens, avant que la loi humaine eut purifié la société adoucie, oui, et depuis lors, il a été commis des meurtres trop terribles pour l'oreille. Il fut un temps où, quand la cervelle avait jailli, l'homme mourait et tout était fini. Mais aujourd'hui on ressuscite, avec vingt blessures mortelles dans le crâne, et on nous chasse de nos sièges. Voilà qui est plus étrange que le meurtre lui-même.»
Traduction de François-Victor Hugo

Garneau offre:

«Y'en a qu'ont varsé l'sang avant nous-autres, dans les vieux temps.
Avant que l'sens commun vienne doucir la nature humaine.
Même d'puis ces temps-là, y'a des meurtres qui sont arrivés,
Qui sont pas si terribles qu'on peut pas les raconter mé
Dans toutes les temps, un homme, quand qu'on y'a sorti l'carveau
D'la tête, qu'on y'a rentré l'couteau dans l'coeur, dans toutes les temps,
Un homme ta't mort! Ca finisa't là! Mé l'jour est v'nu
Qu'aujourd'hui les morts se r'lèvent d'vingt blessures mortelles.
Les morts s'assisent à nos places; ça, c't'encore plusse étrange.
Que l'meurtre.» [2]

2. Le texte original:
Blood hath been shed ere now, i'th' olden time,
Ere human statute purged the gentle weal;
Ay, and since too, murders have been performed
Too terrible for the ear. The times has been
That, when the brains were out, the man would die.
And there an end; but now they rise again,
With twenty mortal murders on their crowns,
And push us from our stools. This is more strange
Than such a murder is.
Act III, sc. 4.

(Photo: Anne De Guise)

Le senti, le solide, le rythme du texte de Shakespeare retrouvent ici leur présence forte. Donc: mort le Shakespeare aseptisé, englué dans l'imparfait du subjonctif, trahi par les fils de Thomas Corneille. Ce n'est pas la première fois que Garneau s'attaque à Shakespeare; en 1973, il a traduit *la Tempête* pour l'École Nationale de Théâtre. Son travail sur *Macbeth* s'est échelonné sur quatre ans. Pour expliquer sa démarche, Garneau écrit:

> «J'ai puisé (artésiennement) dans la langue québécoise jusqu'à la source ancestrale, j'ai fouillé les glossaires comme un bon et me suis abandonné à ma mémoire en essayant de suivre William à la trace pour rendre compte de son entreprise poétique dans un langage populaire.»[3]

Tout comme Shakespeare donnait par son travail un statut poétique à une langue qui n'en avait pas encore, Garneau désire prouver la richesse du langage québécois et le mettre sur un pied d'égalité avec les autres langues. À partir d'archaïsmes lexématiques et syntaxiques, de la poésie rurale des vieilles complaintes et de la prononciation gaspésienne (que Garneau, à l'instar de Jacques Ferron, trouve la plus authentique), il crée une sorte de langue québécoise idéale. Cette langue est forgée de mots savoureux (songeries, criaillements, s'époétriner, chétiver, rôdailler, s'acagnardir). Les phrases se développent nerveusement, rythmées de ce rythme rapide qui évoque le décasyllabe élizabéthain: «C'qu'y'avait pourtant / L'allure corporelle à fondu / comme un respir dans l'mitan du vent». La langue de Garneau est libre, souple, poétique, très sonore; c'est une langue de plateau, riche en évocation, qui n'a pas besoin de tableau derrière pour supporter sa représentation du monde.

Si nous regardons de plus près l'original et sa traduction, nous voyons que Garneau traduit plus mouvement dramatique à mouvement dramatique, image à image, que mot à mot. Il réorganise le texte dans sa propre langue, laissant tomber ou modifiant légèrement ce qui n'a aucune résonance en langage québécois ou peut porter à confusion. Une telle attitude resserre le texte; en étant d'abord fidèle à l'action et à la poésie, le traducteur suit, en fait, l'essentiel. Garneau «québécise» certaines images, en particulier celles se rapportant au bestiaire: le «chat sôvage», «l'orignal ac' son panache», les engoulevents et les «éparviers» peuplent son *Macbeth*. Il supprime certains noms propres (l'abondance des noms de lieux est parfois rebutante chez Shakespeare) et les remplace par des désignations communes; l'élizabéthain, lui, savait que *the merciless Macdonwald* était, «L'cheuf des métinés» comme Garneau le désigne au spectateur contemporain. La mise en scène de Roger Blay a éliminé la sixième scène de l'acte III, entre Ross et Lennox, où les deux seigneurs donnent un aperçu du climat politique qui règne sur l'Écosse. Dommage. Cependant, on a gardé la cinquième scène du même acte, celle d'Hécate, qui, on en est certain, n'a pas été écrite par Shakespeare. Cette scène n'apporte rien au point de vue dramatique; elle contredit même la rhétorique de double potentialité du discours des sorcières en posant un jugement sur Macbeth («un enfant malicieux, un fielleux, un haïsseur»). La seule justification qui s'y puisse apporter, c'est celle de son côté spectaculaire malheureusement un peu facile.

la mise en signes de blay

Ce *Macbeth* est avant tout une expérience sonore. Par l'aspect phonétique du texte, ses inflexions, modulations, manières et tournures québécoise, on l'a vu. Mais aussi par

3. Programme de la production de *Macbeth* du Théâtre de la Manufacture.

(Photo: Anne De Guise)

ce qui nous accueille dans cette pièce: le son. Certes, le premier contact physique avec la mise en scène de Roger Blay. C'est la surprise de la salle exiguë du Cinéma Parallèle où l'on ne sait trop où se mettre pour ne pas empiéter sur l'aire de jeu. Mais la surprise passée, l'amorce véritable de la représentation s'effectue par l'ouïe: un choeur *a cappella* modulé à l'unisson par les comédiens tassés dans l'ombre. Car ceux-ci, sitôt apparus comme des spectres dans la salle, se sont terrés le long de l'espace scénique, accroupis ou étendus dans des costumes eux-mêmes terreux. La première manifestation du jeu, c'est cette mélodie troublante qu'Yves Labbé a composée pour prendre aux tripes le public. Quelques mesures de ce choeur puissamment suggestif et l'atmosphère de *Macbeth* est créée.

Cette trame musicale que Roger Blay utilise à l'occasion pour souligner tel ou tel moment de crise s'intègre à la pièce sans aucune redondance. Peu d'effets d'emphase: le chant fonctionne comme un indice. Il marque, sans s'encombrer du sémantisme des mots, l'instant critique. Qu'il l'accompagne ou qu'il cesse abruptement dans un cri, le chant reste un procédé d'indication. Il *souligne* au sens où le font ces italiques, ou bien s'il s'efface, c'est pour nous baigner dans cet autre environnement sonore qui donne tout son caractère à la pièce: l'énonciation du texte de Garneau. Cet équilibre entre les niveaux sonores frappe autant que les effets visuels. On y est particulièrement sensible à la fameuse scène du Banquet (III, 4). Dans un parti pris de stylisation scénique (non étranger aux contraintes de la salle), aucun accessoire ne rappelle les festivités. Mais ce qu'aucun procédé théâtral classique ne saurait rendre (autrement que par un vague murmure de conversations), Roger Blay l'obtient par l'utilisation habile d'un élément anodin du décor: le sol. L'aire est recouverte de gravier sur lequel crissent les bottes des

comédiens. Ce bruit marque du sceau de la rudesse les moindres déplacements. Notons qu'à ce niveau, l'emphase est justifiée: condamnés à restreindre au maximum leurs mouvements dans cet espace exigu, les comédiens voient ceux-ci amplifiés par le bruit du sol qui échappe ainsi au rôle neutre que lui attribue la mise en scène traditionnelle. Durant le Banquet, le bruit des conversations et l'atmosphère tendue que Macbeth impose à ses convives sont donc restitués par le bruit du gravier que les comédiens égrennent d'un geste grave. Ils cessent de le faire à chaque apparition de Banquo et pendant les adresses de Macbeth au fantôme. Il en est de même de l'utilisation des épées et des poignards, excessivement lourds (d'acier et de sens). Le bruit mat de leurs chocs et leur poids conjugués impriment aux gestes des comédiens un ralenti qui accentue la gravité de certaines scènes. (Claude Goyette, responsable du décor, nous a confié qu'il avait fait faire ces armes spécialement pour la pièce).

Si l'élément sonore s'impose dans la mise en scène, il est nécessairement intégré à l'aspect visuel, en raison même de la concentration de l'aire du jeu et de la proximité immédiate du public. Comme le montre le plan de scène reproduit plus haut, deux allées inclinées aboutissent à l'aire centrale où trône une énorme souche à fonction polyvalente. La représentation s'articule sur ces deux axes (transversal et frontal). Autour de ce «T» dont la barre horizontale, plus longue, est constituée par les allées, sont distribués les spectateurs (soixante-dix environ). Les récidivistes ont pu apprécier les changements qualitatifs de perception selon l'angle d'observation: latéralement, à gauche ou à droite, sur les bancs étagés ou en bout d'allée, ou bien face à l'axe frontal[4]. Polyvalente, la souche des sorcières devient trône, lieu de sacrifice, de l'hésitation ou de la décision, etc... Mais elle s'impose toujours par son caractère brut et massif (valeurs qu'elle impose également à la pièce). Si la mise en scène est bien la mise en signes dont parle Pavis, cet unique élément de décor en est l'illustration parfaite. Tout comme les costumes de Dominique Gagnon et Claude Goyette. Aucune insistance sur l'anecdote et la reconstitution historique dans les tuniques des personnages masculins. Étoffe grossière et terreuse, poitrail découvert par une large échancrure à peine ornée de quelques pièces métalliques. Plus de ces courtisans de pacotille des tragédies de répertoire: les hommes sont des soldats. Avec Lady Macbeth, ils incarnent des forces vives qui génèrent autour du héros les réseaux du pouvoir et de l'action. Quant aux sorcières, leurs costumes plus amples et sensuels, leur gestualité outrée au caractère érotique et provocant les posent plus comme femmes que comme esprits maléfiques. Ce sont des êtres de chair et de sang (de boue également) qui viennent tenter Macbeth. Le croquis de Maureen Maxwell dans l'édition VLB (p. 104) l'a parfaitement saisi. C'est par ce caractère concret que les sorcières échappent à la symbolisation du «Destin» auquel on a pu ramener leur présence dans cette pièce[5]. Elles y échappent à tel point que leurs apparitions pourraient à la limite valoir pour elles-mêmes, indépendamment de la pièce: seule réserve donc au sujet de ces scènes, la tendance à en faire des «hors-

4. Comme le note Germaine Landré dans l'édition française de Garnier — Flammarion (1964): «On n'a pas craint de comparer l'auteur à Eschyle, et les sorcières aux Furies de la tragédie grecque. Dans *Macbeth* pourtant, elles ne sont guère que «les ignobles instruments de l'Enfer», «les formes que prend pour le héros la tentation». Et plus loin: «Shakespeare a rarement dit aussi clairement que l'homme est libre, qu'il choisit librement le mal, qu'il peut le refuser. Les sorcières sont la tentation, non le destin» (pp. 244-245).

5. L'esthétique du sale, du repoussant et de l'excessif — dans le seul cas des sorcières — serait-il en rapport avec la présence dans la distribution d'un noyau provenant du Théâtre Expérimental de Montréal, dont on connaît les recherches et réalisations dans ce domaine? (Voir l'article de Ronfard — qui tient ici le rôle de Duncan et qu'on avait vu dans *Lear* au T.E.M. —, dans le cahier *TRAC* de décembre 1976, ainsi que les cahiers sur *Garden Party*, *Lear* (avril 1977), et la représentation de *Finalement* (septembre 1977).

(Photo: Anne De Guise)

d'oeuvre ». Ceci dit, on ne peut parler de défaut au plan sémantique dans la mesure ou ces excès mêmes garantissent l'unité de la pièce: Macbeth joue avec son destin en provoquant les sorcières (ou en se laissant provoquer par celles-ci): il entre de lui-même (avec Lady Macbeth) dans l'engrenage du crime et ne subit aucun *fatum*. Du reste, par rapport à l'ensemble de la pièce, l'élément dramatique des sorcières introduit une rupture dans la gestuelle. Aux déplacements «verticaux» des guerriers (axe transversal), répondent les mouvances «horizontales» des sorcières (axe frontal surtout); aux pas martiaux des uns, les reptations des autres, avec, en toile de fond, l'immobilité des comédiens «hors-jeu». À souligner: le soin apporté dans la mise en scène à la dimension cinétique et à la coordination des effets (apparition — effacement des personnages). À ce propos, le travail de Dominique Gagnon s'avère des plus précieux aux éclairages, sur lesquels repose une bonne part de l'évocation scénique (n'oublions pas qu'une douzaine de lieux différents sont suggérés dans cet espace restreint où Roger Blay fait évoluer seize comédiens dans vingt-cinq rôles... sans compter les dix mille soldats mentionnés par le texte!). Lumières rasantes pour la plupart, allant du degré zéro des chandelles installées de part et d'autre de la salle, jusqu'au vert de la nuit (sorcières, assassinats) et à l'ocre-jaune pour certains flashes. Tous ces effets discrets et efficaces confèrent à la succession des tableaux et des scènes un rythme propre, où le black-out suggestif introduit à l'occasion la rupture (meurtres de Banquo, de Lady Macduff et de son fils).

On le voit, ces quelques pages ne donnent qu'un aperçu de cette production sur laquelle il conviendrait encore de s'attarder. Le document vidéo de l'U. de M.[6] peut fournir au chercheur matière à analyse plus approfondie. Pour notre part, nous tenions à souligner le soin apporté par les artisans de ce *Macbeth*, tant au niveau du texte (Michel Garneau), de son édition (V.L.B.) que de sa présentation (la Manufacture)[7].

bernard andrès
paul lefèbvre

6. Un document vidéo de *Macbeth* a été réalisé par la Théâtrothèque de l'Université de Montréal, pavillon Lionel-Groulx, local 8031, 343-6106.

7. Nous remercions tout particulièrement Claude Goyette pour sa collaboration. Seul témoin et artisan de la scénographie que nous ayons pu joindre au moment de l'élaboration du dossier, il nous fut d'un précieux conseil. *C'est à lui et à Anne de Guise (pour les photos) que nous devons la documentation iconographique de* ces pages.