

Quelques notes à propos de « Macbeth »

Rodrigue Villeneuve

Numéro 68, 1993

Tragédie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29267ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Villeneuve, R. (1993). Quelques notes à propos de « Macbeth ». *Jeu*, (68), 66–70.

Quelques notes à propos de «Macbeth»

Un metteur en scène ne cesse de prendre des notes, depuis le moment où il sait qu'il va monter une pièce jusqu'à la fin des représentations parfois : idées, citations, notes à transmettre aux comédiens, doutes, repentirs, bilan. En voici quelques-unes, à propos du Macbeth dont les Têtes Heureuses (Chicoutimi) m'ont confié la mise en scène, à l'automne 1993. J'ai retenu celles qui pouvaient peut-être éclairer ce dossier sur la tragédie.

21 juin 1993

Première lecture de *Macbeth*. Rappeler aux comédiens que je n'ai pas une méthode, mais quelques convictions peut-être, dont celles-ci, inspirées de Peter Brook (*Points de suspension*) :

1. Le texte : il est le premier; il est plus grand que l'acteur, qui doit sans cesse s'essayer à sa compréhension et accepter qu'une part lui échappe.
2. La conviction du metteur en scène : c'est elle qui donnera une direction à ce *Macbeth*. Elle est au départ très subjective, affective; elle devra être définie, pour être partagée par les acteurs. Cette conviction, lorsqu'elle vacille, suscite ce très fort sentiment de doute que ressent parfois le metteur en scène : au nom de quoi, se demande-t-il, imposer à ces quinze hommes et femmes ma façon de voir, mon trouble, mon goût, voire mon geste ou mon intonation? Pourquoi vouloir qu'ils disent à ma place ce que je crois savoir de ce texte? Mais c'est cette conviction qui devra toujours avoir le dernier mot, étant bien entendu qu'elle n'exclut ni l'ouverture aux propositions des acteurs et collaborateurs, ni l'exigence de recherche qui est la leur.
3. Shakespeare : il n'a pas de vision du monde. Il est le réel (Brook), soumis à toutes les interprétations. Théâtre de liberté.
4. La vérité : rien n'est plus désagréable au théâtre que de ne pas sentir de vérité. Il s'agit bien sûr de celle du «mentir-vrai», qui exclut la paresse, la frime, le cliché réaliste, la sentimentalité.
5. Un *Macbeth* contemporain : ce *Macbeth* sera forcément le nôtre, contemporain comme peu de pièces peuvent l'être, en faisant l'économie des adaptations toujours un peu ridicules, transposition en 1920 ou Duncan parlant en vieux québécois.

Macbeth, mis en scène
par Rodrigue Villeneuve.
Les Têtes Heureuses, 1993.
Photo : Steven Ferlatte.



6. Tout jouer : essayer de tout jouer : le trivial, le comique, l'historique (l'«ancien»), le psychologique réaliste, le métaphysique, la violence, l'amertume, le désir, la «folie». «Voici le monde.»

20 juillet 1993

«Je répète encore que l'invraisemblance en matière de sentiment est le signe le plus sûr de la vérité.» Tolstoï, *Adolescence*.

Scène 6, acte I. Musique : pourquoi pas le deuxième mouvement des *Souvenirs de Florence* de Tchaïkovski! En faire la seule scène «romantique», abandon à ce sentiment avec excès et, dans le jeu, juste un peu de discordance. Jouer le trop de la musique : comme le trop du monde, «solo» étrange de Banquo, le jeu un peu souligné dans la gentillesse et la modestie de Lady Macbeth, sur la musique toujours, avec des moments de musique seulement. «Étirer» la scène en la découpant ainsi, la gonfler, jusqu'à l'inquiétant (ou le grotesque?), pour mieux souligner l'âpreté de la scène suivante.

14 août 1993

Écoute la musique du film *Anna* dans un très vieil enregistrement. La fin de *Macbeth* : retour des sorcières qui écoutent cette musique en fumant, pendant que disparaissent les dernières images à l'avant-plan : un triomphe un peu dérisoire, une succession incertaine, le Mal sûrement pas chassé, le monde vaste, le ciel vide.

16 août 1993

Se rappeler :

1. La forme populaire qu'était le théâtre élisabéthain, son goût pour les parades, les combats, les grands gestes. Ne pas avoir peur de cela, ne pas trop intellectualiser, se servir de cela, ou du moins y faire face. Il en va de même du tragique qui, lui aussi, par sa forme simple, «sublime», appartient à ce théâtre populaire.

2. Notre incapacité à vraiment faire du théâtre en professionnel. En profiter, ne pas singer des manières de faire, un modèle, qui n'ont pas de sens compte tenu de nos moyens et qui ne seraient que des entraves. Chercher, puisqu'on en a les moyens!

Le sentiment tragique selon Vitez : «Comment tout aurait pu être beau, comme nous aurions pu être heureux, mais ça n'a pas été possible à cause de ce hasard épouvantable, ou de ce crime, ou de cette faute que vous savez. Et donc, en ombre projetée, il y a le bonheur.» Cité par Georges Banu, dans *Peter Brook*, p. 213. Essayer de montrer ça, le bonheur en ombre projetée, dans les derniers actes : un éclair de ce qu'aurait pu être le bonheur de Macbeth (par exemple après avoir tué le jeune soldat, à la fin : l'embrasser, le porter comme un enfant).

5 octobre 1993

Les «fractures» de Macbeth. Comment jouer ces moments où Macbeth, sans préparation, «tombe» dans un autre état de conscience? Sortes d'apartés violents, lieu premier du tragique, là où Macbeth comprend et désire. La première erreur tragique est là : d'accepter seulement de penser qu'il pourrait être roi. Il lui aurait fallu refuser cette idée avec horreur. Or, il l'envisage, lui fait une place, la nomme. C'en est alors fait de lui. Macbeth meurt sur la bruyère des sorcières. Il ne sera jamais plus le même.

Qu'est-ce à dire aujourd'hui? Que veut-on montrer? Ce qui est toujours vrai : que la vie nous échappe, qu'elle n'a pas de

Macbeth, mis en scène par Rodrigue Villeneuve. Les Têtes Heureuses, 1993. Photo : Steven Ferlatte.



sens, qu'elle refuse les partages simples entre bons et mauvais. Banquo rêve aussi du pouvoir, Macduff abandonne sa femme et ses enfants, Lady Macbeth se transforme en puissance du mal... Et en même temps une histoire qui nous dépasse, avec des personnages hors du commun, du «bruit et de la fureur», dans une langue (écriture) d'une force encore neuve.

15 novembre 1993

Je dois bien avouer que cette question de la tragédie — c'est moins vrai peut-être que celle du tragique — est une question qui ne s'est à peu près pas posée pendant les mois de travail sur *Macbeth*. On monte Sophocle, on se dit qu'on monte une tragédie; c'est encore vrai de Racine. Pas de Shakespeare, il me semble, comme si là la question du genre, d'un genre, ne se posait pas. Ce qui m'a préoccupé bien plus, c'est ce qu'on appelle la théâtralité élisabéthaine, terme vague qui désignait plus précisément pour moi un espace (non perspectif, non illusionniste), un certain type d'acteur, une façon de raconter (par juxtaposition), un goût du théâtre-théâtre (*Macbeth*, pour reprendre un mot de Pavis à propos de la théâtralité en général, c'est le théâtre «comme lorsqu'on était petit»), et bien sûr des thèmes, dont d'abord celui du face à face avec la mort.

Un critique a dit de ce *Macbeth* qu'il faisait fi du surnaturel, ce qui sous sa plume était un défaut grave. Je le revendique précisément. Et pour la première fois, je me dis que c'est parce que j'ai choisi le tragique, et que surnaturel et tragique pour moi s'excluent. La longue marche qu'entreprend Macbeth après les salutations prophétiques des sorcières, longue marche dans une nuit de plus en plus épaisse, en est une qui se déroule dans une clarté intérieure de plus en plus grande. Macbeth soupèse, mesure, réfléchit, prie, déclare, éprouve, prévoit, les yeux grands ouverts, jusqu'à la toute fin, quand, se sachant le jouet des énigmes des «sœurs fatales», il décide de mener un combat qui ne peut être que le dernier. Voilà le tragique et, à la limite, il n'y a pas d'autre raison de monter *Macbeth* que de montrer cela. Rien ne me touche davantage, rien ne me semble plus juste et plus nécessaire.

21 novembre 1993

Il ne reste que trois représentations de *Macbeth*. La salle (80 places) est toujours pleine, avec une succession de publics polis ou très enthousiastes. Pourquoi? Il y a des soirs où le public semble incertain. Que faire de cela, que penser de cela, semble-t-il se dire? «Cela», c'est le spectacle, tel qu'il est monté, bien sûr; mais c'est aussi, et d'abord peut-être, le théâtre de Shakespeare, son archaïsme, sa durée, les thèmes abordés, les incertitudes du texte, son fort caractère poétique — même si dans *Macbeth* la «poésie» est moins évidente que dans bien d'autres pièces de Shakespeare — et la trivialité des situations. C'est son *énormité*. Encore. C'est ce qui effrayait Voltaire!

C'est avec ça, en effet, qu'on s'est battu, acteurs, scénographe, éclairagiste, metteur en scène. C'est encore avec ça que se bat le public. Ce théâtre est immense, et s'y attaquer, ou y venir, ne sera jamais simple, même si ce risque ne cessera jamais d'attirer. C'est vrai que ce théâtre est *le* théâtre, mais de tant de façons qu'on reste, après tant de travail, avec le sentiment de n'avoir pas vraiment compris et d'avoir laissé en plan tel ou tel aspect important. Et le plus terrible de cette énormité, c'est la liberté qui est laissée aux

interprètes. Nulle part on est à ce point contraint de se tailler dans l'œuvre son propre chemin, guidé par quoi, au fond? au nom de quelle prétention? Ce théâtre est écrasé par le commentaire et l'histoire de ses représentations. On sait tout des précédentes Lady Macbeth, on connaît dix façons célèbres de jouer la scène du flambeau. Mais cela ajoute plutôt à la difficulté d'y plonger à son tour.

Ce qui nous a aidés : la conviction que le texte est premier et que tout s'y trouve. Il ne s'agit pas là d'une vérité générale. On pourrait en effet ramener cette profession de foi à une des attitudes fondamentales de la mise en scène (celle des partisans du respect du texte). Ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici, mais plutôt du fait que la vérité de ce théâtre n'est pas d'ordre psychologique, ou plutôt qu'elle ne s'atteint pas par ce qu'on appelle depuis la fin du XIX^e siècle la psychologie. Stanislavski baignait dans cette découverte et y a entraîné l'acteur pour cent ans. Avec génie. C'est à lui qu'on doit l'affirmation de l'acteur-créateur, grandeurs et misères comprises. L'une de celles-ci consiste justement à penser que le rôle — le texte — est réductible à l'acteur.

C'est l'aboutissement normal du processus d'identification. Mais sans restes, sans ratés, sans dépassement, bref quand il est réussi, ce processus est le plus souvent un appauvrissement pour toute forme solide de dramaturgie. Dans le cas de Shakespeare, il est absolument inapplicable. Le personnage ne peut y être « construit » comme on l'entend d'habitude, il ne peut se ramener à quelques traits rassemblés autour de l'idée d'un caractère et de sa cohérence. On n'aboutit ainsi qu'à une sorte de sentiment général devenu l'assiette du personnage, sa « définition », un préétabli auquel, paradoxalement, on aura tendance à ramener le texte lors des répétitions. Nous avons travaillé avec la conviction intime que le personnage est ce qu'il dit.

Nous sommes toujours revenus à cela quand nous ne voyions plus bien où nous allions, quand nous ne savions plus comment nous tirer d'affaire en face de ce qui nous semblait la nécessité de faire coïncider deux intentions : nous nous disions que non, que par exemple Malcolm, dans sa longue scène avec Macduff au IV^e acte, n'est pas un prince méfiant qui joue à se présenter en Caligula pour éprouver la fidélité de Macduff, mais qu'il est ici méfiant, là Caligula, là irrité, ici repentant, etc. : l'acteur tiré par le texte, tout le temps, au lieu de tirer le texte à lui. Encore là, leçon de Brook, qui n'exclut en rien l'émotion, bien au contraire. Rien n'est plus ennuyeux, chez ceux qui jouent Shakespeare, que cette espèce de *medium range* dans lequel ils s'installent trop facilement. Comme le récit, le personnage aussi est *successif* chez Shakespeare.

De ce rapport au texte découle l'humilité que connaissent bien tous ceux qui répètent. L'humilité de l'artisanat qu'est le théâtre. Ce petit bout-ci, puis celui-là, ce geste plutôt que cet autre, cette intonation qu'on finira bien par attraper... en essayant de rester sans cesse à l'écoute de ce que l'on dit, de sa force stupéfiante, de sa justesse ou de sa beauté sidérantes. Voilà aussi comment ne pas être écrasé par cette *énormité* du théâtre de Shakespeare. On y perd évidemment quelque chose, beaucoup peut-être, mais je n'ai su comment m'en tirer autrement. *Macbeth*, ou Shakespeare, c'est le théâtre qui vous fait dire, plus que n'importe quel autre, que vous y reviendrez. ◆