



Du 3 au 6 mars 2010

MACBETH

De William Shakespeare

Mise en scène de Declan Donnellan
Compagnie Cheek by Jowl

Spectacle en anglais surtitré en français

GRANDE SALLE

Dossier pédagogique

MACBETH

De William Shakespeare

Mise en scène Declan Donnellan

Compagnie Cheek by Jowl

Avec

Will Keen – Macbeth, prince de sang et général de l'armée de Macbeth

Anastasia Hille – Lady Macbeth

David Caves – Macduff, noble d'Ecosse

David Collings – Duncan, Roi d'Ecosse et Docteur

Kelly Hotten – Lady Macduff, portière, médecin

Orlando James – Malcolm, fils de Duncan

Ryan Kiggell – Banquo, général de l'armée de Macbeth

Vincent Enderby – Baron

Jake Fairbrother – Baron

Nicholas Goode – Baron

Greg Kolpakchi – Baron

Edmund Wiseman – Baron

Les autres rôles sont interprétés par la troupe.

Scénographie - Nick Ormerod

Création lumières - Judith Greenwood

Création son - Helen Atkinson

Durée : 2h05

Production: Cheek by Jowl

Coproduction :

Barbicanbite 10

Les Gémeaux, Scène Nationale de Sceaux

Koninklijke Schouwburg de La Haye

Grand Théâtre de Luxembourg

Théâtre du Nord, Lille

Théâtre de Namur/ Centre dramatique

Contact :

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

SOMMAIRE

<i>Macbeth</i>	4
<i>William Shakespeare</i>	7
<i>L'art du théâtre Shakespearien</i>	8
<i>Macbeth ou l'apocalypse du mal</i>	12
<i>La compagnie Cheek by Jowl</i>	17
<i>Declan Donnellan</i>	19
<i>Entretien avec le metteur en scène</i>	21
<i>Les échos de la presse</i>	23
<i>Morceaux choisis</i>	24

MACBETH

Macbeth et Banquo, chefs de l'armée écossaise, remportent la bataille contre les armées coalisées de Norvège, et du traître Caudor, ancien seigneur d'Écosse, rallié aux étrangers.

Le soir même, ils rencontrent des sorcières qui prédisent à Macbeth qu'il sera roi et à Banquo que ses enfants seront roi. Macbeth, pour accéder plus rapidement au trône, conçoit le projet d'assassiner Duncan, le roi d'Écosse, homme noble et droit, qui cultivait une confiance absolue dans ses vassaux. Le bon roi Duncan, après avoir abdiqué le trône en faveur de son fils aîné, Malcolm, donne le titre et la terre de Caudor à Macbeth et décide de se rendre à Inverness, dans le château de Macbeth, pour lui rendre hommage.

Sur les conseils de Lady Macbeth, Macbeth tue le roi Duncan, et assassine les deux témoins, les chambellans qui gardaient la chambre. Lady Macbeth leur fait porter la responsabilité du crime par un subterfuge. Lorsque le meurtre est découvert, Malcolm, le fils de Duncan, décide de s'enfuir en Angleterre parce qu'il pressent un danger. Macduff, un autre seigneur, lui apporte son soutien, et s'enfuit à son tour, laissant sa famille sans défense. Macbeth est couronné roi par les seigneurs qui sont restés auprès de lui. Mais la présence de Banquo lui crée une nouvelle crainte ; devenu plus cruel encore, Macbeth organise son élimination par l'intermédiaire d'assassins recrutés spécialement. Mais le spectre de Banquo vient tourmenter Macbeth pendant le banquet qu'il donne pour toute la noblesse d'Écosse. Macbeth, par cette folie, trahit quasiment le secret de ses crimes, provoquant la fuite de la plupart de ses barons.

Après la mort de Banquo, Macbeth redoute Macduff, qui ne s'est pas présenté au banquet. Il consulte à nouveau les sorcières qui le confirment dans cette crainte. Macduff a, en effet, rejoint à la cour d'Angleterre Malcolm, le fils de feu Duncan, qui a obtenu du roi d'Angleterre, la levée d'une armée pour reconquérir le pouvoir en Écosse. Les sorcières lui prédisent aussi qu'il restera invincible tant que « la forêt de Birnam ne marchera pas sur les tours de Dunsinane », qui est le château de Macbeth où il s'est réfugié. Et qu'il ne sera jamais tué par un homme « né d'une femme » ; Macbeth, qui se croit immortel, fait assassiner la femme et les enfants de Macduff. A la fin de la pièce Macbeth et Lady Macbeth se réfugient dans leur château de Dunsinane, assiégé par les armées anglaises. Ils sont seuls, tous les barons les ont trahis...

Sources historiques

Le vrai Macbeth a régné sur l'Écosse au XI^{ème} siècle. Il serait mort en 1056, dix ans avant la conquête de l'Angleterre par les Normands. Les anciens auteurs mentionnent la haine de Lady Macbeth pour la famille du roi Duncan. Ils disent que Macbeth fut tué par Macduff, mais ils ignorent le personnage de Banquo. En revanche, selon les sources historiques, Macbeth fut un très grand roi, qui réprima la noblesse, protégea le peuple et enrichit l'Écosse.

Mais Shakespeare n'a pas consulté les historiens du Moyen Âge. Il a trouvé l'histoire de Macbeth dans une chronique parue en 1586. Au cours des siècles, la légende avait transformé Macbeth en roi défiant et cruel. Pour noircir Macbeth, Shakespeare lui a prêté des crimes que les historiens attribuent à d'autres rois d'Écosse et il a délibérément embelli le caractère de Duncan. De même, en introduisant le personnage de Banquo, il décide de faire référence à une histoire qui lui est plus proche. Car Banquo serait historiquement un ancêtre plus ou moins légendaire de la dynastie des Stuart qui régna sur l'Angleterre et l'Écosse à l'époque de Shakespeare.

N'oublions pas que ce dernier est contemporain de la terrible Marie Stuart, un temps reine d'Ecosse et prétendante au trône d'Angleterre, soupçonnée d'avoir fait assassiner son mari, - elle s'est remariée avec son assassin- et qui se réfugie en Angleterre à la cour de Elisabeth 1^{ère} parce qu'elle a été chassée d'Ecosse. Finalement, Elisabeth d'Angleterre la fait emprisonner et exécuter le 8 février 1587. La légende dit que son fils – qui deviendra le futur Jacques VI d'Ecosse – et qui régnera sous la protection de l'Angleterre- avait lui-même conseillé à la reine de faire tuer sa propre mère...

www.lyc-sevres.ac-versailles.fr



© Johan Persson

WILLIAM SHAKESPEARE

William Shakespeare naît le 23 avril 1564 à Stratford-upon-Avon dans le Warwickshire. Sa mère, Mary Arden, est issue d'une famille de propriétaires terriens ; son père, John Shakespeare, riche commerçant de la corporation des pelletiers et gantiers jouit de suffisamment de biens et de renommée pour prétendre aux affaires publiques.

William, le troisième de huit enfants, est éduqué à la Grammar School de Stratford jusqu'en 1577 quand son père, en proie à de très sérieux embarras financiers, l'en retire pour le placer en apprentissage. Les années qui suivent sont mal connues mais doivent avoir été des années de gêne, sinon de grande pauvreté. Différentes hypothèses ont été avancées quant à ses occupations d'adolescent : enfant de chœur, fréquentation de la noblesse, page, serveur de bière dans un cabaret sont des hypothèses souvent avancées. Le 27 novembre 1582, à l'âge de dix-huit ans, William épouse Anne Hathaway, de huit ans son aînée. Au cours des trois années qui suivent, ils ont trois enfants, dont les jumeaux Hamnet et Judith en 1585.

On ignore comment et où il vit avant 1592. Une tradition rapporte qu'il s'essaye comme maître d'école à la campagne et il est possible que Shakespeare écrit ses premières pièces pour des compagnies de province. En 1587, pour des raisons qu'on ignore, il se rend à Londres où il devient acteur. La première date marquante de sa carrière littéraire semble être 1591 avec la pièce *Henri VI*. En 1592, il réside à Londres, où il a déjà fait passablement parler de lui en tant qu'acteur et dramaturge, comme en attestent des allusions de l'époque. Il séjourne peut-être en Italie en 1592 et 1594, années de la désorganisation du théâtre londonien causée par la peste.

En 1593, il publie le poème *Venus et Adonis*, dédié au Comte de Southampton. A partir de cette date et jusqu'en 1611, selon les uns ou 1613, selon les autres, Shakespeare ne cesse de produire : 36 pièces, 2 longs poèmes, 154 sonnets. Il connaît succès et fortune et achète maisons et terres à Stratford et à Londres, fait le commerce de blé et de malts et passe plusieurs heures par jour dans les tavernes à boire et banqueter avec des compagnons de bohème, acteurs ou auteurs.

En août 1596, mort de Hamnet, unique fils du poète, âgé de onze ans. En 1599, sa compagnie théâtrale ouvre un théâtre baptisé *The Globe* en référence à celui qu'Hercule porte sur son dos.

1601, l'année où *Hamlet* est écrit, est marquée par deux faits très importants pour Shakespeare : la mort de son père et, à la suite de l'échec de la rébellion du Comte d'Essex dont il était le lieutenant, l'emprisonnement du Comte de Southampton, généreux promoteur et ami de Shakespeare. Shakespeare avait prêté main forte au complot en acceptant de réciter *Richard II* la veille du jour où éclata la révolte. Le parti d'Essex compara la reine à Richard, la scène de la déposition du roi devant déclencher celle d'Elisabeth. La compagnie ne fut cependant pas inquiétée lors de la découverte du complot. A partir de cette année-là, le ton des pièces devient grave, triste et amer.

En 1609, la mère de Shakespeare meurt. C'est aussi l'année de publication de ses *Sonnets*. En 1610, las de la ville et du monde, il se retire à Stratford et ne quittera plus le Warwickshire que pour de rapides incursions dans la capitale. Il semble que Shakespeare traverse une crise religieuse sur la fin de sa vie, et l'inspiration de ses derniers drames est parfois considérée comme chrétienne.

De janvier à mars 1616 il rédige un testament avant de s'éteindre le 23 avril, jour de son 52e anniversaire. On l'enterre le 25 avril à l'église de la Trinité.

L'ART DU THEATRE SHAKESPEARIEN

Shakespeare est né à l'époque élisabéthaine, c'est-à-dire sous le règne d'Élisabeth 1^{ère} d'Angleterre (1558-1603). Surnommée la Reine Vierge, elle est la fille d'Henri VIII et d'Anne Boleyn. Son règne est marqué par une grande effervescence culturelle et artistique. Se poursuivant après le règne de la souveraine, ce type de théâtre s'épanouit en Angleterre pendant trois quarts de siècle soit de 1562 à 1642 au moment où le Parlement puritain ordonne la fermeture des théâtres.

Le théâtre élisabéthain est issu des fêtes saisonnières, des Mystères et des farces du Moyen Âge. Les acteurs sont souvent des amateurs, membres de corporations d'artisans jouant pour le plaisir dans des pièces de théâtre à sujet religieux qu'on appelle Mystères. Des mimes et des jongleurs ambulants se produisent aussi sur les places des villages, lors des foires. Associés aux vagabonds et menacés de prison, ils recherchent la protection de nobles.

Protégés par lord Chambellan, Henry Carey, les six principaux acteurs des Comédiens du Chambellan (*Chamberlain's Men*) se regroupent en association. Chacun est actionnaire et reçoit une partie des revenus provenant des représentations. À la mort d'Élisabeth, son successeur Jacques 1^{er}, prend sous sa protection la troupe qui devient les Comédiens du roi (*King's Men*). Shakespeare restera lié à cette troupe jusqu'à la fin de sa vie. Les comédiens sont souvent adulés mais ils travaillent fort ; ils jouent tous les après-midi, sauf le dimanche, ils tiennent plusieurs rôles et ne disposent en moyenne que de deux semaines pour monter une nouvelle pièce. Les rôles de femmes sont tenus par des jeunes garçons encore pubères engagés comme apprentis auprès des comédiens plus chevronnés. Initiés dès leur plus jeune âge à chanter et à danser, leur diction et leur gestuelle les rendent convaincants dans les rôles féminins. Cette particularité explique le petit nombre de personnages féminins dans les pièces de Shakespeare. Ce n'est qu'après 1660 que les femmes seront admises pour jouer les rôles féminins. Si Shakespeare est le représentant le plus connu du théâtre élisabéthain, plusieurs auteurs dont les plus connus sont Christopher Marlowe et Thomas Kyd, ont contribué à son succès commercial et populaire.

Des constantes se dégagent : stylisation du décor, mélange de tragique et de comique, emprunts à la mythologie et aux chroniques historiques, prédilection pour la violence et la vengeance, mélange de truculence verbale et de poésie.

Les oeuvres principales de William Shakespeare

À cette époque, les pièces sont écrites pour les acteurs. Elles sont souvent retouchées selon les réactions du public ou de la censure. On estime à au moins 1000 le nombre de pièces de théâtre écrites pendant l'époque élisabéthaine. Seule une minorité fut publiée, le théâtre n'étant pas, comme la poésie, considéré comme un genre littéraire. Par ailleurs, lorsque les pièces étaient publiées, les compagnies veillaient à limiter les exemplaires pour conserver leur public. Quelques pièces de Shakespeare ont été publiées de son vivant ou tout de suite après sa mort dans des versions plus ou moins authentiques.

En 1623, sept ans après sa mort, deux de ses amis acteurs de la compagnie des *King's Men*, publient une édition complète. Connue sous le nom de *Folio*, elle regroupe celles déjà publiées, mais dans des versions améliorées et 18 pièces inédites soit 36 pièces. À cela se sont ajoutées trois autres pièces, ce qui porte à 37 les pièces écrites par Shakespeare. Shakespeare a aussi écrit 154 Sonnets qui furent composés pour la plupart entre 1593 et 1603 et publiés en 1609 et six poèmes entre 1593 et

1609. Si certains ont laissé entendre que Shakespeare n'était qu'un prête-nom, ces hypothèses ne sont plus prises au sérieux aujourd'hui.

Les spécialistes divisent l'oeuvre dramatique en *Histoires*, *Comédies* et *Tragédies*. Les *Histoires* ou fresques historiques regroupent neuf pièces. *Comédies* comportent quatre phases : de jeunesse, romanesque, sombre ou à problème et les *romances*. Dans les tragédies, on distingue les tragédies romaines, les tragédies de vengeance et celles tirées de chroniques historiques. La chronologie exacte des oeuvres de Shakespeare ne pourra jamais vraiment être établie. D'une source à l'autre, la datation des oeuvres varie considérablement.



The Globe Theatre

Comédies et histoires

En 1623, des amis acteurs de Shakespeare, Heminges et Condell, font publier un *in-folio* de ses oeuvres dramatiques (trois des trente-huit pièces n'y figurent pas : *Troilus et Cressida*, *Périclès*, *les Deux Nobles Cousins*).

Des batailles de mots

La gravité poétique de la plupart des comédies shakespeariennes engage à en chercher les sources dans la tradition romanesque médiévale plutôt que dans la satire antique qui convient à Ben Jonson. Mais les comédies sont aussi tributaires des sources latines (*La Comédie des erreurs* doit beaucoup à Plaute), ainsi que des sources italiennes (*La Mégère apprivoisée* s'inspire de l'Arioste). La prose, nouvelle venue sur la scène, rapproche souvent les acteurs de leur public.

Les comédies élaborent une réflexion sur le pouvoir du langage. La vie et la mort s'y livrent une bataille de mots (*Peines d'amour perdues*). Les femmes, toutes rhétoriciennes, y jouent le rôle principal : Rosalinde (*Comme il vous plaira*), Portia (*Le Marchand de Venise*), Isabelle (*Mesure pour mesure*), Béatrice (*Beaucoup de bruit pour rien*). Elles gagnent les victoires de la vie et de l'amour contre l'hypocrisie puritaine et les pièges machiavéliques : Portia et Isabelle sauvent des condamnés à mort, Rosalinde et Béatrice dénoncent la mélancolie amoureuse.

La comédie, une mise en scène du langage

La comédie met le monde à l'envers pour faire renaître l'harmonie. Les femmes se déguisent en hommes. À l'instar des comédies de Plaute, substitution et dualité parcourent celles de Shakespeare : les jumeaux (*La Comédie des erreurs, la Nuit des rois*), les doubles (*Les Deux Gentilshommes de Vérone, Les Deux Nobles Cousins*), la femme qui se substitue à une autre dans le lit d'un amant volage (*Tout est bien qui finit bien, Mesure pour mesure*). Sous l'effet du philtre d'Oberon et des métamorphoses d'Ovide, l'un devient l'autre dans *Le Songe d'une nuit d'été*. La magie se découvre n'être que les stratagèmes du théâtre. Le mensonge sert la vérité, que ce soit pour dénoncer le jovial Falstaff (*Les Joyeuses Commères de Windsor*) ou le sinistre Malvolio (*La Nuit des rois*). La mort est feinte, et l'héroïne calomniée ressuscite (*Beaucoup de bruit pour rien*).

Parce qu'elle met en scène le langage, la comédie, tout en se nourrissant du tragique, en esquive les tourments. Elle trouvera son épanouissement dans les drames romanesques.

La légitimation du pouvoir

Shakespeare n'a pas suivi la chronologie en écrivant ses pièces historiques. Avec *Henri VI* et *Richard III*, il commence par la fin, comme s'il voulait d'abord raconter l'arrivée des Tudor au pouvoir pour en analyser ensuite les causes. Situait son oeuvre historique entre 1199 (avènement de Jean sans Terre) et 1547 (mort de Henri VIII), il fait revivre l'histoire des Plantagenêt et des Tudor, du Roi Jean à Henri VIII.

Le schéma médiéval de la chute des princes structure ses drames historiques. Ce genre controversé depuis Aristote – la vérité est-elle dans la poésie ou dans l'histoire ? – et bientôt condamné, servant à la propagande des Tudor, permet au poète – qui s'inspire de *l'Historia regum Britanniae*, de Geoffroi de Monmouth (vers 1100-1155) et des *Chroniques d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande* (1577), de Raphael Holinshed – de relier la didactique médiévale à la réflexion politique de la Renaissance.

Lorsque Shakespeare met en scène *La guerre des Deux-Roses* (1455-1485), Machiavel a déjà écrit *Le Prince*. La question centrale est celle de la morale en politique. La première tétralogie (les trois parties de *Henri VI* et de *Richard III*) tente d'expliquer la naissance du tyran, tandis que la seconde (*Richard II*, les deux parties de *Henri IV* et *Henri V*) décrit l'avènement du héros national. Chaque tétralogie se termine par un mariage pour souligner le retour de l'harmonie. Fasciné par le thème du double, Shakespeare exploite en la poétisant la théorie des deux corps du roi, faisant de ces fresques historiques une réflexion sur le pouvoir et la légitimité que l'on reconnaîtra dans les tragédies qui vont suivre.

Tragédies et drames romanesques

On ne peut réduire l'oeuvre tragique aux schémas de la tragédie à la Sénèque et de la tradition du *De casibus virorum illustrium*, de Boccace. Par l'ampleur de sa vision et de sa cohérence thématique, Shakespeare renouvelle la tragédie.

Des héros dévorés par le temps

On peut opposer les six tragédies gréco-romaines – inspirées pour la plupart des *Vies de Plutarque* (Jules César, Antoine et Cléopâtre, Coriolan, Timon d'Athènes) – aux cinq tragédies qui tirent leur substance narrative de contes italiens (*Roméo et Juliette, Othello*) ou de chroniques historiques ou légendaires (*Hamlet, Le Roi Lear, Macbeth*).

Des sombres forêts de Titus Andronicus, où Lavinia, violée, la langue arrachée, réinvente des moyens d'expression, aux tribunes bavardes des orateurs de Jules César et de Coriolan, dont le héros refuse les

facilités, aux camps de la guerre où les actes sont d'abord des paroles (*Troilus et Cressida*, *Antoine et Cléopâtre*) jusqu'au rivage muet où meurt le misanthrope Timon, ses tragédies gréco-romaines étudient le rapport du langage au corps, au pouvoir, à l'acte de guerre. Les cinq grandes tragédies mettent en scène leurs héros face à un destin qui prend une forme toujours ambiguë – fantôme (*Hamlet*), paroles mensongères (*Othello*, *Macbeth*), mélancolie trompeuse (*Roméo et Juliette*), silence ambivalent (*Le Roi Lear*) –, qu'ils cherchent à matérialiser sans la patience que leur donnerait la foi en la Providence. Ils seront dévorés par le temps, puis l'ordre renaîtra.

La magie ou la Providence ?

Les drames romanesques semblent être une fin heureuse à toute l'oeuvre. Certes, il y a des espaces de la folie qui ressemblent à la lande de Lear dans *La Tempête*, où Caliban serait un pauvre Tom du Nouveau Monde. Mais si, dans les dernières pièces, Shakespeare côtoie toujours la mort, il intègre les nouveaux courants de pensée, il purifie la magie de toute superstition, et semble croire en l'espoir d'une paix européenne concrétisée par le mariage d'Élisabeth Stuart avec l'Électeur palatin. L'amour y est à l'épreuve, que ce soit pour Ferdinand (*La Tempête*) ou pour Posthumus (*Cymbeline*) ; quant aux héros de Périclès et du *Conte d'hiver*, ils ne retrouvent l'amour qu'après de longues années. Les stratagèmes de conversion prennent des allures surnaturelles, comme la statue vivante de Perdita (*Le Conte d'hiver*). Lorsque Thaisa se réveille du sommeil de la mort (*Périclès*), le désespoir de Juliette est oublié. À l'aube de la guerre de Trente Ans, ces pièces font revivre la Renaissance élisabéthaine dans un langage nouveau.

Source : www.wolubilis.be/PDF/Cymbeline_dossier_pedagogique.pdf

MACBETH OU L'APOCALYPSE DU MAL

Macbeth est la vision la plus mûre et la plus profonde du Mal chez Shakespeare. Dans les scènes de fantômes et de mort de *Hamlet*, on retrouve quelque chose de la même qualité ; Brutus, dans *Jules César*, nous offre une expérience spirituelle analogue ; *Richard III* est l'histoire parallèle du crime d'un individu. Mais dans *Macbeth*, tous ces motifs, et maints autres disséminés dans l'œuvre, reçoivent une forme définitive. (...) Une bonne partie de *Hamlet*, ainsi que la série *Troilus-Othello-Lear* qui culmine en *Timon*, peuvent être considérées comme des représentations du « thème de la Haine ». Là nous sommes en présence des aspirations de la nature humaine trompée dans ses désirs au sein des fragilités et des inconséquences du monde. Ces pièces nous désignent le bien, non le mal, et les ténèbres mêmes de leur négation sont comme l'ombre d'une grande affirmation. (...)

Macbeth, ce n'est pas l'ombre, mais la nuit. Le mal n'y est pas relatif, mais absolu. Le mal, ici, étant absolu et par conséquent étranger à l'homme, se révèle d'une essence inhumaine et surnaturelle, qu'il est extrêmement difficile de situer dans un système philosophique quelconque. *Macbeth*, plus que les autres tragédies, est fantasmagorie et imagination pures. La difficulté est encore aggravée par le flou des effets, par ce manteau de nuit qui enveloppe l'intrigue, le faire, le style. Les personnages eux-mêmes tâtonnent. Et pourtant, il nous reste à la fin une conscience accablante d'un mal étouffant, triomphant, la fascination d'une terreur sans nom au regard de basilic. (...) *Macbeth* est un univers noir et désolé ou tout est embrumé, confondu, angoissé par le Mal. Il est probable qu'en aucune autre pièce de Shakespeare ne se trouvent autant d'interrogations. (...) A l'apogée du crime, elles reparassent, comme des éclairs de terreur. *Pas entendu de bruit ? N'avez-vous pas parlé ? Quand ? Maintenant. Comme je descendais ?* (II, 2, 14-16). Quelques-uns des passages les plus déchirants et les plus beaux prennent la forme interrogative : *Mais pourquoi n'ai-je pu dire Amen ?* et *Tout l'océan du grand Neptune arrivera-t-il à laver ce sang de ma main ?* (II, 2, 31, 60). La scène du meurtre et celle de sa découverte sont constituées par une série de questions. Ces questions sont des fils du réseau de mystère et de doute qui nous hante dans *Macbeth*. Tous les personnages sont dans le doute et l'étonnement. Duncan s'étonne de la trahison d'un homme à qui il a donné sa confiance. (...) La surprise règne. *Macbeth* ne comprend pas comment il pourrait être sire de Cawdor (I, 3, 108). Lady *Macbeth* est surprise à la nouvelle de la visite de Duncan (I, 5, 29), du fait que *Macbeth* est arrivé avant lui ; puis, lorsque éclate le meurtre, c'est une stupeur générale (...). Lady *Macbeth* est déconcertée par les allusions énigmatiques de *Macbeth* à l'acte à la force lugubre. Les deux assassins ne savent pas trop qui les a trompés, de *Macbeth* ou de Banquo ; ils ne comprennent pas l'arrivée du troisième assassin. (...) Au moment où l'atmosphère s'éclaircit à la fin de la pièce, le contraste est habilement marqué par une allusion à l'acte qui va définitivement dissiper la brume de l'insécurité :

*Oui le moment approche
Qui nous fera savoir avec vraie décision
Ce que nous disons avoir, ce que nous devons encore :
Les spéculatives pensées récitent l'espoir indécis,
Les coups décident de l'issue.* (V, 4, 16-20)

(...) Questions, rumeurs, nouvelles surprenantes, incertitudes, règnent partout. Entre le moment où Banquo demande : *Quelle distance pour Forres ?* (I, 3, 39) jusqu'à la question de Siward : *Quelle est la forêt devant nous ?* (V, 4, 3), nous observons des gens perdus, égarés. (...)

Les personnages du drame peuvent dire avec vérité, comme Ross : *Nous... ne nous connaissons pas nous-mêmes* (IV, 2, 19). Et nous aussi qui lisons, sommes souvent dans le doute. L'action est inconséquente. Pourquoi Macbeth n'est-il pas au courant de la trahison de Cawdor ? Pourquoi Lady Macbeth s'évanouit-elle ? Pourquoi les fils du Roi s'enfuient-ils dans des pays différents, alors qu'une nation toute entière est prête à les soutenir ? Pourquoi Macduff agit-il à l'arrière-plan, dans le mystère, abandonnant sa famille à une mort certaine ? Qui est le troisième assassin ? Et enfin, pourquoi Macbeth assassine-t-il Duncan ? Tout ceci suscite en nous un fort sentiment de mystère et de déraison. Nous aussi nous tâtonnons dans des ténèbres étouffantes, en proie au doute et à l'insécurité. L'ambiance matérielle elle-même est ténébreuse. L'action presque tout entière se déroule dans la nuit. Lady Macbeth prie :

*Arrive donc, épaisse nuit,
Enveloppe-toi des fumées les plus sinistres de l'enfer,
Que mon couteau pointu ne voie pas la blessure
Qu'il fait, et que le ciel sous le couvert du noir
Ne vienne pas épier pour me crier « Arrête ! ». (I, 5, 48-52)*



© Johan Persson

(...) Et ce monde de doutes et de ténèbres engendre d'étranges, de hideuses créatures. Un saisissant symbolisme du désordre, suggéré par des images d'animaux, parcourt toute la pièce. Les animaux cités sont pour la plupart féroces, laids ou de mauvais augure. Mais il ne s'agit pas seulement de bêtes aux suggestions repoussantes : les animaux, comme les hommes, agissent d'une manière déraisonnable, stupéfiante. (...) Nous sommes face au mystère, aux ténèbres, au monstrueux, à la

laideur, donc à la peur. Le mot même de « peur » est partout. Tout symbolise la peur. Tout le monde a peur. Y a-t-il un personnage qui n'éprouve à quelque moment et n'exprime une terreur nauséuse, qu'il ne comprend pas ? Ainsi la pièce nous frappe exactement comme un cauchemar, ce à quoi il est souvent fait allusion :

Sur la moitié du monde

La nature à présent semble morte, les rêves

Mauvais abusent dans ses rideaux le sommeil... (II, 1, 49-51)

(...) L'acte central de la pièce est un horrible assassinat du sommeil, qui aboutit finalement au tourment suprême de la conscience dans le sommeil, dépeint dans le somnambulisme de Lady Macbeth. Et il n'y a pas que des rêves : l'étroit abîme qui sépare le cauchemar de la réalité monstrueuse de cet univers de Macbeth, lui-même de qualité cauchemardesque, est franchi par des fantômes et des spectres : le poignard imaginé par Macbeth, le spectre de Banquo, les apparitions, la vision des rois d'Écosse, et surtout les trois sorcières. Dans l'expérience d'un esprit normal, rien ne se rapproche plus de la qualité poétique de Macbeth que la conscience en proie au cauchemar ou au délire. (...) Les sorcières sont du cauchemar réalisé, et le crime de Macbeth du cauchemar projeté dans l'action. Ce monde est donc inconnaissable, affreux, dérégulé, dément. (...)

Les éléments que j'ai soulignés - les doutes, les inconséquences, les horreurs, le noir et le monstrueux, répugnent respectivement à l'intelligence et au cœur de l'homme. (...) Notre réaction engendre une peur positive, raidie, qui succède au cauchemar et qui constitue l'expérience d'une chose à la fois sans substance, irréelle pour l'entendement et atroce pour les sentiments : c'est cela le Mal de *Macbeth*. (...) L'univers de *Macbeth* nous fournit une expérience du Mal absolu. Or, ces deux particularités de la pièce vue dans son ensemble se retrouvent dans son élément purement humain. Les deux caractéristiques principales de la tentation de Macbeth sont : l'ignorance de son propre mobile et son horreur pour l'acte auquel il est poussé. La peur est le sentiment premier de l'univers de Macbeth : c'est la peur qui est à l'origine de son crime.

(...) Nombreux sont les personnages mineurs manifestement liés au Mal : les deux – ou trois – assassins, les traîtres, Cawdor et Macdonald, le portier ivre, de service aux portes de l'enfer. En outre, les principaux d'entre eux, bien qu'ils soient conçus en partie pour faire contraste avec Macbeth et sa femme, n'en succombent pas moins, eux aussi, au Mal qui écrase l'univers de Macbeth. (...) Tous les personnages participent en quelque manière à la culpabilité du mal qui les enveloppe et les accable. Même Malcolm est obligé de répéter des crimes en les assumant. Il catalogue tous les péchés possibles, et s'accuse de tous. La pression du mal ne se relâche qu'à la fin. Non que ces personnages soient *mauvais*. Ce ne sont même pas des *caractères*, au sens propre du mot. Ils ne sont que vaguement individualisés, et plus remarquables par leurs ressemblances que par leurs différences. Ils ne sont en tout premier lieu que des hommes paralysés par la peur et par la conscience du mal qu'ils sentent au-dedans comme au-dehors d'eux-mêmes. Ni eux ni nous ne savons exactement de quoi ils sont coupables, et cependant ils vivent la culpabilité.

De même Lady Macbeth. Elle n'est pas seulement une femme à la volonté fortement trempée, mais une femme possédée d'une passion mauvaise. Aucune *volonté* sur terre ne saurait expliquer sa terrible invocation :

Ah venez, vous esprits

Qui veillez aux pensées mortelles, faites-moi

*Sans mon sexe, et du front à l'orteil comblez-moi
De la pire cruauté ! (I, 5, 38-41.)*

Ce monologue, adressé aux *instruments meurtriers* qui dans leurs *invisibles substances surveillent la méchanceté de nature*, est démonique d'intensité et de passion. Il est inhumain, comme si la femme était le jouet d'un mal qui la possédait corps et âme. Il est mystérieux, terrifiant, et pourtant il fascine : comme tout ici, c'est une chose de cauchemar et de mal. Mais quelle qu'en soit la nature, Lady Macbeth reste pure et femme, avec la fragilité de la femme, dès lors que son horrible besogne est faite. Elle s'évanouit lorsque Macbeth décrit le corps de Duncan. (...) L'étendue et l'élan de sa passion mauvaise en font une chose démesurée, irrésistible, dernière. Elle incarne, l'espace d'une heure grandiose, le Mal extrême et absolu.

Le thème humain essentiel – tentation et crime de Macbeth – est d'analyse plus aisée. Le discours capital est le suivant :

*Je suis Cawdor.
Si c'est bien, pourquoi dois-je céder à l'idée
Dont l'image d'horreur hérisse mes cheveux
Et fait que mon cœur bien assis frappe à mes côtes
Contre son mode naturel ? Les peurs présentes
Sont moindres que d'horribles imaginations :
Ma pensée, où le meurtre encor n'est que fantôme,
Secoue à tel point mon faible état d'homme
Que la raison s'étouffe en attente, et rien n'est
Que cela qui n'est pas. (I, 3, 133-142)*

Ce discours, prononcé au moment où Macbeth éprouve pour la première fois la menace du Mal, exprime à nouveau tous les éléments que j'ai notés dans le climat d'ensemble de la pièce : doute qui interroge, horreur, peur d'une puissance inconnue, imaginations horribles sur le surnaturel et le *fantastique*. (...) C'est ici le moment de la naissance du Mal chez Macbeth : il a pu déjà avoir des pensées d'ambition, et même peut-être vouloir le meurtre ; mais ici pour la première fois il éprouve l'assaut concret du Mal. (...) Nous devons voir que Macbeth, comme tout l'univers de la pièce, est paralysé, magnétisé, ainsi qu'en un rêve. Il ne s'agit pas seulement d'*ambition*, mais de peur (...). Ce Mal en Macbeth le pousse à commettre un acte absolument mauvais. (...) Le crime de Macbeth est aussi proche de l'absolu qu'il le peut. (...) Duncan est vieux, bon, à la fois parent, roi et hôte de Macbeth, et il sera assassiné dans son sommeil. On ne peut guère concevoir un acte pire. Or, ce mal dont Macbeth est d'abord conscient l'enferme très vite dans les mailles d'un filet d'évènements : il se fait l'instrument de la visite de Duncan, il mène Lady Macbeth, car il est significatif que, comme son mari, celle-ci soit influencée par les sorcières et leur prophétie. Enfin, Macbeth entreprend le crime, envisagé comme un terrible et inexorable devoir. Il fait piètre figure tout d'abord, mais une fois embarqué dans son entreprise criminelle, il grandit. Macbeth est toujours mû par la peur. Cette peur qui paralyse tous les autres l'appelle à une étrange et mystérieuse action sanguinaire. Cette action, il la répète, et à maintes reprises. (...)

Il s'enfonce de plus en plus profondément dans l'irréel. Le gouffre qui le sépare de l'humanité et de toute vie normale est désormais insondable. (...) Et lui qui est si solidement planté dans l'irréel, pense cependant bâtir son avenir sur les lois qui gouvernent le réel. Il oublie qu'il a affaire à des produits de

la fantaisie et du cauchemar, dont la vérité est mensonge et le mensonge vérité. Le succès qu'ils promettent est aussi illusoire qu'eux-mêmes. Ainsi, une fois qu'il a annulé le pacte de réalité, il n'a plus de lien : il ne comprend pas l'irréel et le réel le condamne. Ni dans l'un ni dans l'autre il ne peut exister. Il demande si la descendance de Banquo régnera en Ecosse : pensée horrible pour lui, puisque, s'il en est ainsi, la preuve sera faite que l'avenir suit son cours naturel, indépendant des actions humaines, et que point n'était besoin de traduire les prophéties en actions criminelles, qu'il serait en vérité devenu roi d'Ecosse sans avoir à bouger (I, 3, 144). En outre, la pensée d'autres rois triomphants et prospères, dont certains portent *le double globe avec le triple sceptre* (IV, 5, 121) l'affole, lui qui n'est pas un vrai roi, mais seulement le souverain d'un royaume du cauchemar. (...)

Tant que Macbeth vit en guerre avec lui-même, il est dans la misère, le mal, la terreur ; quand, à la fin, suivant les autres, il s'est ouvertement identifié avec le Mal, il affronte le monde sans peur, et il ne paraît plus mauvais. (...)

Macbeth est l'Apocalypse du Mal.

G. Wilson Knight
Extraits de la préface de l'édition Flammarion

LA COMPAGNIE CHEEK BY JOWL

Il y a un peu plus de 25 ans, Declan Donnellan proposait à Nick Ormerod le nom de Cheek by Jowl (Joue contre joue) pour la compagnie qu'ils étaient en train de créer. Déjà Shakespeare : l'expression est tirée d'un vers du *Songe d'une nuit d'été*, quand Démétrius fait à Lysandre le serment de le suivre à la poursuite d'Hélène : « *Non, j'irai à vos côtés, joue contre joue !* ». Leur projet est alors de reprendre les grands textes du répertoire britannique, sans *a priori*, même les pièces quelque peu passées en désuétude et de s'intéresser avant tout à l'art de l'acteur.

Après 53 mises en scène et de nombreuses récompenses internationales, la compagnie Cheek by Jowl bénéficie du soutien du Barbican et de l'Arts Council britannique et est sollicitée dans le monde entier. Le nom de la compagnie n'est pas qu'une référence au célèbre barde. Il donne aussi la clé d'une méthode de travail singulière, rigoureuse mais souple, qui lui a permis de rester bien vivante, et à ses productions de garder leur énergie.

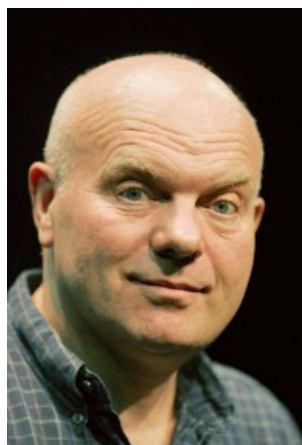
Le travail collectif est la carte de visite de Cheek by Jowl. C'est un rapport intense mais décontracté entre les acteurs, entre l'acteur et le public, et, au bout du compte, entre Declan Donnellan, le metteur en scène, et Nick Ormerod, le scénographe, qui partagent les décisions de casting et de production. C'était déjà Shakespeare, et la tournée internationale d'une production estudiantine de *Macbeth*, qui avait provoqué la rencontre de ces deux étudiants à Cambridge : Nick Ormerod, 20 ans et fils d'un médecin londonien, et Declan Donnellan, qui avait grandi à Londres dans une famille irlandaise.

Aujourd'hui Cheek by Jowl a joué plus de 1500 fois, dans plus de 300 villes, sur les cinq continents. Quand un spectacle est créé, ils ne le perdent jamais de vue. Donnellan reste déterminé dans sa conception des choses : un spectacle n'est jamais définitif, la création ne cesse pas quand commence le jeu. Avec Nick Ormerod, il a évolué vers une approche délibérément fluide et naturelle : ce théâtre de l'humain est ce qu'aujourd'hui la scène occidentale a de plus moderne à offrir. « *Le théâtre est avant tout l'art de l'acteur, insiste Donnellan. Le rôle du metteur en scène est de protéger l'acteur et de veiller à la vitalité du groupe et du travail commun, une vitalité qui par essence est changeante, fragile. Au bout d'un moment, une troupe a tendance à ne plus jouer ensemble, chacun campe sur ses positions. L'essentiel du travail consiste à transmettre aux comédiens le désir de jouer ensemble, toujours.* »



© Johan Persson

DECLAN DONNELLAN



Né en Grande-bretagne de parents irlandais, Declan Donnellan se destinait à la carrière d'avocat quand il découvrit le théâtre. « *Le théâtre m'a apporté la paix. Le plus grand cadeau que l'on puisse vous faire, c'est de vous mettre en contact avec votre créativité. Cela a transformé ma vie.* » Renonçant au barreau, il fonde avec le scénographe Nick Ormerod la compagnie *Cheek by Jowl* et signe une première mise en scène : *The Country Wife*, de Wycherley. Donnellan et Ormerod, auxquels se joignent quelques années plus tard Judith Greenwood (lumières), Paddy Cunneen (musique) et Jane Gibson (mouvement), présenteront, à raison d'une création par saison, leurs spectacles sur cinq continents, dans près de 300 villes et plus de 40 pays, remportant d'innombrables distinctions.

Le répertoire de *Cheek by Jowl* comprend pour l'essentiel de grands classiques de la littérature dramatique : Corneille (dont Donnellan fut le premier, en 1988, à diriger *Le Cid* en Grande-bretagne), Racine, Musset (*Andromaque*, mis en scène en 1985, est également une création en Angleterre, ainsi qu'*On ne badine pas avec l'amour*, en 1991), Ostrovsky, Sophocle, Calderón, Lessing.

Cependant, *Cheek by Jowl* s'est également permis quelques incursions dans le répertoire moderne ou contemporain : Michel de Ghelderode, Donnellan lui-même ou plus récemment les premières 3 européennes et mondiales des deux parties d'*Angels in America* en 1991 ainsi que *Homebody/Kabul* de Tony Kushner (2002).

Quant à Shakespeare, il convient de lui réserver une place à part, car Donnellan éprouve visiblement pour lui une admiration particulière. Bon an mal an, il l'a mis en scène à peu près une saison sur deux, depuis un premier *Othello* qui remonte à 1982 jusqu'à *Hamlet* (1990) ou *Beaucoup de bruit pour rien* (1998), en passant par *Périclès* (1984), *Le Songe d'une nuit d'été* (1985), *La Nuit des rois* (1986), *Macbeth* (1987), *La Tempête* (1988), *Comme il vous plaira* (1991 et 1994 – un spectacle dont Peter Brook a déclaré : « *De toutes les versions de Comme il vous plaira que j'ai vues, celle de Declan Donnellan est de loin la meilleure... Cet As You Like It est une fête pour l'esprit* », et *Mesure pour mesure* (1994). En France, toutefois, Donnellan reste avant tout connu pour sa mise en scène du *Cid* à Avignon, qui a tourné dans tout le pays, puis à Londres, Almagro, Rome et New York, se voyant décerner dans cette dernière ville le prestigieux *Prix Obie*, qu'aucun spectacle français n'avait remporté depuis *Le Mahabharata* en 1987. Hors du cadre de sa compagnie, Declan Donnellan a aussi travaillé avec le Festival de Salzbourg (où il a monté *Falstaff* avec Claudio Abbado en 2001), le Théâtre National de Finlande, la Royal Shakespeare Company (dont il a co-fondé et inauguré l'Académie en 2002 avec une production du *Roi Lear*), ainsi qu'au Royal National Theatre, dont il reste Directeur associé et où il a mis en scène, entre autres, *Peer Gynt* d'Ibsen, *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim ou *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega.

A partir de 1997, il a également vécu et travaillé souvent dans un pays qu'il considère comme une seconde patrie spirituelle : la Russie, où sa réputation de formateur et d'enseignant égale presque celle de l'artiste. Il y a notamment mis en scène, en langue russe, *Le Conte d'hiver* de Shakespeare au théâtre Maly de Saint-Petersbourg en 1997, et en 2001, au Théâtre d'Art de Moscou, *Boris*

Godounov de Pouchkine, pour le compte de la Confédération du Théâtre Russe dont il est directeur associé (et pour laquelle il a mis en scène *La Nuit des rois* de Shakespeare, en 2003, et en projet *Les Trois sœurs* de Tchekhov). Fin 2003, il a également mis en scène *Roméo et Juliette* de Prokofiev, au Bolshoi.

C'est d'ailleurs en russe que son livre, *L'Acteur et la Cible (The Actor and the Target)*, a d'abord été publié en 2001, avant même de l'être, un an plus tard, en langue anglaise (éditions Nick Hern), puis aux États-Unis et en langue bulgare. Une traduction française vient de paraître aux éditions L'Entretemps.

Declan Donnellan a reçu de nombreuses distinctions à Londres, Moscou, Paris ou New-York, dont trois Laurence Olivier Awards : Metteur en scène de l'année (1987), Meilleur metteur en scène (1995) et un Olivier pour l'ensemble de son travail (1990). En 1992, il est nommé docteur honoris causa par l'université de Warwick et est fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, en 2004 en France.

ENTRETIEN AVEC LE METTEUR EN SCENE

Pourquoi avoir choisi de mettre en scène cette fameuse « pièce écossaise » ? Quelle est sa singularité parmi l'oeuvre de Shakespeare ?

Les deux dernières pièces que nous avons montées en anglais, *Cymbeline* et *Troilus et Cressida*, furent des expériences enrichissantes mais difficiles d'un point de vue dramaturgique. Dans *Macbeth*, le canevas de l'intrigue est si serré, si précisément ciselé que chaque verset compte. Nous sommes impatients de nous frotter à ces mots si humains, si brillants, jamais habiles ou superficiels. Une telle écriture est le summum de la réalisation humaine ! *Macbeth* est ma pièce préférée, c'est un stupéfiant concentré d'imagination.

Certains critiques ont défini cette pièce comme « une démonstration du mal » ("a statement of evil"). Qu'en pensez-vous ?

Je pense qu'un être humain ne peut pas être mauvais. Seul un acte commis par quelqu'un peut l'être. Cela fait une énorme différence. Les gens mauvais partagent une seule et unique caractéristique : c'est qu'ils sont quelqu'un d'autre. C'est très rassurant de penser que les gens mauvais existent, et cela permet de gagner de l'argent et de consolider le pouvoir. Les atrocités et les meurtres font vendre beaucoup de journaux, confirmant qu'il existe effectivement d'autres gens, des gens mauvais commettant des actes mauvais. Rien de tel qu'un tueur en série pour susciter la frénésie et gagner de l'argent en vendant du réconfort. Nous nous écrivons alors : « Nous ne pourrions jamais faire cela ! ». Dans *Macbeth*, Shakespeare fait exactement le contraire de ce que fait un journal de mauvaise qualité. Il 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. Même si les crimes sont horribles, nous éprouvons tout de même de la pitié pour le pécheur. Cela ne fait pas vendre de journaux, mais c'est de l'art explosif.

De l'art qui explore au plus juste les affres de la culpabilité...

Auparavant je pensais que *Macbeth* était une pièce sur un homme et une femme qui conspirent pour commettre un crime mais j'ai changé d'avis. 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.

Comment prenons-nous part à leur culpabilité ?

Nous prenons part à leur culpabilité parce que nous prenons part à leur horreur. Et cela advient par la qualité de leur imagination. Il est difficile de ressentir ce que quelqu'un d'autre ressent, mais c'est peut-être la chose la plus importante que l'on puisse tenter de réaliser. Et nous ne pouvons la réaliser qu'à travers notre imagination. Shakespeare nous aide à imaginer par le prisme de l'imagination des *Macbeth*. Nous imaginons que nous effectuons un voyage en enfer. Non pas « Pourrais-je jamais faire une chose aussi terrible ? » mais « Que se passerait-il si j'avais fait une chose aussi terrible ? » C'est pourquoi dans le célèbre verset de Lady Macbeth : « Qui aurait pensé que le vieil homme avait en lui autant de sang ? », la partie la plus effarante se trouve non pas dans la seconde moitié mais bien dans les trois premiers mots : « Qui aurait pensé... ? » C'est là que se tapit la véritable horreur.

L'une des fonctions du théâtre est-elle donc de connaître la vie des autres... et de soi?

Je pense que nous allons au théâtre pour éprouver des émotions et éprouver de l'empathie pour les autres, pour avoir une idée de ce que ça pourrait être d'être quelqu'un d'autre. Le théâtre nous apprend l'empathie.

Propos recueillis et traduits par Agnès Santi pour *La Terrasse*

LES ECHOS DE LA PRESSE

LE FIGARO

Macbeth selon Declan Donellan : l'épure et la profondeur

Un grand plateau sombre fermé sur les côtés par des sortes de colonnes, des tours d'assaut à claire-voie. Tout semble de bois. La lumière filtre et baigne la scène qui laisse liberté grande aux douze interprètes de cette version en "précipité" nocturne de la grande et difficile pièce de Shakespeare.



© Johan Persson

Declan Donellan est l'un des meilleurs metteurs en scène et chef de troupe européen. Après *Cymbeline* et *Troilus et Cressida*, on découvre en France sa vision de *Macbeth*, l'une des pièces les plus époustouflantes mais les plus difficiles à représenter de Shakespeare. Il nous en offre une sorte de précipité en deux heures dans un sobre et sombre décor qui permet une véritable chorégraphie de la troupe. Donnée en anglais, avec de très lisibles sur-titrages, la pièce est saisissante comme le sont les comédiens ici réunis. Donellan insiste sur le fait que les questions qui nous sont posées sont celles qui déchirent la conscience des Macbeth, comprenant qu'ils ne pourront jamais effacer ce qu'ils ont fait.

Les « personnages » nous prennent à témoin et l'interprétation n'en est que plus saisissante. Les comédiens possèdent de très fortes personnalités, ils sont audacieux, intrépides. Citons le couple Macbeth, Anastasia Hille, vive, Will Keen, très intense, citons Macduff, David Caves et encore l'étonnante « portière » jouée par Kelly Hotten. Belle troupe, acteurs unis par le talent, la présence, l'intelligence du projet. Une leçon jubilatoire.

Armelle Héliot
8 février 2010

MORCEAUX CHOISIS

ACTE I

SCENE II

UN CAMP

Trompettes. Entrent le roi DUNCAN, MALCOLM, DONALBAIN, LENNOX, avec leur suite, à la rencontre d'un capitaine blessé.

DUNCAN

Quel homme ensanglanté est-ce là? Il peut rapporter, comme il semble à son triste aspect, les plus récentes nouvelles de la révolte.

MALCOLM

C'est le capitaine, qui comme un bon et courageux soldat, s'est battu pour me délivrer. Brave ami, salut ! Dis au roi ta connaissance de la bataille
Telle que tu l'as laissée.

LE CAPITAINE

Incertaine elle était,
Ainsi deux nageurs épuisés qui s'accrochent l'un à l'autre
Etouffent leur pouvoir. Macdonwald implacable
(Digne d'être un rebelle, car pour ça grouillent sur lui les croissantes bassesses de la nature),
Des îles de l'Ouest, reçoit renforts de troupes légères et lourdes,
Et Fortune, souriant à son infernale querelle, se montre putain de rebelle : mais en vain !
Car Macbeth le brave (qui certes mérite ce nom-là)
Méprisant la fortune, et son acier brandi, qui fumait d'une sanglante exécution,
Comme un mignon de la Valeur s'est taillé passage
Jusqu'à l'esclave, face à face :
Auquel il ne serra la main et auquel il ne dit adieu
Tant qu'il ne l'eut pas décousu du nombril jusqu'à la poitrine
Et qu'il n'eut planté sa tête sur le haut de nos remparts.

A CAMP

Alarum. Enter king DUNCAN, MALCOLM, DONALBAIN, LENNOX, with attendants, meeting a bleeding Captain

DUNCAN

What bloody man is that? He can report, As seemeth by his plight, of the revolt The newest state.

MALCOLM

This is the sergeant,
Who like a good and hardy soldier fought 'Gainst my captivity... Hail, brave friend!
Say to the king the knowledge of the broil
As thou didst leave it.

CAPTAIN

Doubtful it stood,
As two spent swimmers that do cling together
And choke their art... The merciless Macdonwald
(Worthy to be a rebel, for to that The multiplying villanies of nature Do swarm upon him) from the Western Isles Of kerns and gallowglasses is supplied,
And Fortune, on his damned quarrel smiling,
Showed like a rebel's whore: but all's too weak:
For brave Macbeth (well he deserves that name) Disdaining fortune, with his brandished steel,
Which smoked with bloody execution,
Like Valour's minion carved out his passage,
Till he faced the slave,
Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,
Till he unseamed him from the nave to the chops,
And fixed his head upon our battlements.

DUNCAN

Oh le courageux cousin ! le noble seigneur!

CAPTAIN

Comme au point où le soleil commence son rayonnement les tempêtes naufrageuses et les redoutables tonnerres éclatent,
Ainsi de cette source où la force semble venir, sourd l'angoisse : ô roi d'Ecosse, sache-le, oh sache-le !
A peine la justice a-t-elle, armée de valeur, contraint ces soldats voltigeant à trouver salut par leurs talons,
Que le Seigneur de Norvège, mesurant son avantage, avec des armes refourbies et de nouveaux renforts en hommes,
Commence un nouvel assaut.

DUNCAN

Cela a-t-il fait perdre cœur à nos capitaines, Macbeth et Banquo ?

CAPTAIN

Oui – comme moineaux le font aux aigles, ou le lièvre au lion.
Pour dire vrai, je dois relater qu'ils étaient comme canon chargés de doubles munitions, Et eux
Doublement ils ont redoublé les coups portés à l'ennemi :
Aurait-ils voulu se baigner dedans les blessures fumantes
Ou célébrer un nouveau Golgotha – je ne sais. ... Mais je faiblis. Mes plaies appellent au secours.

DUNCAN

Tes paroles conviennent aussi bien que tes blessures, les unes et les autres ont le goût de l'honneur.
Allez chercher pour lui un chirurgien.
Qui vient ici ?

Entrent Ross et Angus.

[...]

DUNCAN

O, valiant cousin! worthy gentleman!

LE CAPITAINE

As whence the sun 'gins his reflection
Shipwrecking storms and direful thunders break;
So from that spring whence comfort seemed to come
Discomfort swells: Mark, king of Scotland, mark!
No sooner justice had, with valour armed,
Compelled these skipping kerns to trust their heels,
But the Norweyan lord, surveying vantage,
With furbished arms and new supplies of men,
Began a fresh assault.

DUNCAN

Dismayed not this
Our captains, Macbeth and Banquo?

CAPTAIN

Yes;
As sparrows eagles; or the hare, the lion.
If I say sooth, I must report they were
As cannons overcharged with double cracks;
So they
Doubly redoubled strokes upon the foe:
Except they meant to bathe in reeking wounds,
Or memorize another Golgotha,
I cannot tell:
But I am faint, my gashes cry for help.

DUNCAN

So well thy words become thee as thy wounds,
They smack of honour both: Go get him surgeons.
Who comes here?

Enter ROSS

[...]

ACTE IV

SCENE III

[...]

MALCOLM

Bien, nous verrons. –
Je vous prie, le roi va-t-il venir ?

LE MEDECIN

Oui, seigneur. Il y a une foule de pauvres
âmes, attendant sa cure.
Leur maladie met en déroute la grande
expérience de l'art ;
Mais lorsqu'il touche, le ciel a donné telle vertu
à sa main,
Sur-le-champ ils sont soulagés.

MALCOLM

Je vous remercie, docteur.

Le médecin sort

MACDUFF

Quelle est la maladie dont il parle ?

MALCOLM

Elle est appelée le Mal ;
Une bien miraculeuse action de ce bon roi
Que bien souvent, depuis que je demeure en
Angleterre, je l'ai vu faire.
Comment il fait intervenir le ciel, lui seul le sait,
Mais des gens gravement éprouvés
Tous gonflés, ulcérés, pitoyables au regard, et
qui sont désespoir pour la chirurgie,
En suspendant à leur cou une médaille d'or,
qu'il a posée avec saintes prières,
Il les guérit. Et il est dit qu'il légua à tous les
rois ses successeurs
La guérissante bénédiction. Avec cette étrange
vertu, il a pouvoir de prophétie,
Ainsi diverses grâces sont attachées à son
trône, qui le manifestent plein de sainteté.

[...]

MALCOLM

Well, more anon.-
Comes the king forth, I pray you?

DOCTOR

Ay, sir: there are a crew of wretched souls
That stay his cure: their malady convinces
The great assay of art; but at his touch,
Such sanctity hath heaven given his hand,
They presently amend.

MALCOLM

I thank you, doctor.

The Doctor goes.

MACDUFF

What's the disease he means?

MALCOLM

'Tis called the evil:
A most miraculous work in this good king,
Which often, since my here-remain in England,
I have seen him do. How he solicits heaven,
Himself best knows: but strangely-visited people,
All swoln and ulcerous, pitiful to the eye,
The mere despair of surgery, he cures,
Hanging a golden stamp about their necks,
Put on with holy prayers: and 'tis spoken,
To the succeeding royalty he leaves
The healing benediction. With this strange
virtue
He hath a heavenly gift of prophecy,
And sundry blessings hang about his throne,
That speak him full of grace.