



HAL
open science

La catastrophe dans Macbeth et son devenir dans les adaptations scéniques de la pièce en France (1784-1942)

Pierre Causse

► **To cite this version:**

Pierre Causse. La catastrophe dans Macbeth et son devenir dans les adaptations scéniques de la pièce en France (1784-1942). Sophie Chiari. *Écrire la catastrophe : L'Angleterre à l'épreuve des éléments (XVIe-XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires Blaise Pascal, pp.231-246, 2019, 978-2-84516-888-6. hal-02650581

HAL Id: hal-02650581

<https://hal.science/hal-02650581v1>

Submitted on 4 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La catastrophe dans *Macbeth* et son devenir dans les adaptations scéniques de la pièce en France (1784-1942)

Pierre Causse (Université Lumière Lyon 2)

[Version acceptée pour publication.]

« Dans Shakespeare, les oiseaux chantent, les buissons verdissent, les cœurs aiment, les âmes souffrent, le nuage erre, il fait chaud, il fait froid, la nuit tombe, le temps passe [...] » (Hugo 2002, 282). Ces lignes de Victor Hugo sont emblématiques de l'un des aspects de la réception de Shakespeare en France. La lecture du dramaturge élisabéthain par les Romantiques révèle par contraste un *manque* dans les dramaturgies codifiées héritées du classicisme : la nature, la diversité du monde matériel et de ses phénomènes en sont exclues. La progressive découverte de Shakespeare et ses successives adaptations sur la scène française impliquent donc pour les auteurs de prendre leur parti quant au tressage entre l'action humaine et la présence de la nature. Pour étudier cet ensemble de passages et de transformations, on se penchera ici sur le cas de *Macbeth*, l'une des tragédies de Shakespeare les plus présentes sur la scène française au XIX^e et au début du XX^e siècle, et où, pour citer encore Victor Hugo, « la nature devient âme contre l'homme qui est devenu force » (*ibid.*, 363)¹. Dans quelle mesure peut-on parler d'une présence de la catastrophe naturelle dans le texte shakespearien, et que devient-elle dans ses transpositions françaises successives ? Telle sera la question conductrice de cette brève étude. On tentera donc ici une lecture dramaturgique à vaste échelle, en espérant à la fois contribuer à l'histoire de la réception de Shakespeare en France et mener une réflexion sur les mutations dans l'histoire des représentations théâtrales de l'Angleterre à la France.

1. De la catastrophe dans le texte de Shakespeare

De quelle manière peut-on parler d'une présence de la catastrophe dans le *Macbeth* de Shakespeare ? Les éclairs et coups de tonnerre qui accompagnent chacune des entrées des Sorcières (ou « Weird Sisters ») représentent la présence la plus évidente de phénomènes

¹ Je renvoie ici au tableau 4 en appendice de ce chapitre, qui récapitule les adaptations et mises en scène de *Macbeth* en France (1784-1942).

naturels dans la tragédie. Ils sont loin toutefois de constituer des événements catastrophiques, et font d'ailleurs moins signe vers une manifestation météorologique que vers la présence du surnaturel. Ainsi que l'analyse avec une grande précision Gwilym Jones dans *Shakespeare's storms* [Les Orages de Shakespeare], éclairs et tonnerre sont les marqueurs d'un code scénique, signalant l'ouverture de scènes comportant des personnages surnaturels (Jones 2015, 10). Ce code scénique n'est pas arbitraire toutefois, puisqu'il s'appuie, toujours selon Jones, sur des représentations collectives, une croyance quant à la maîtrise effective des éléments météorologiques par les sorcières (*ibid.*, 89-92). Si catastrophe il y a dans *Macbeth*, elle est plutôt à chercher du côté humain, dans les phénomènes liés au meurtre du roi Duncan et ses conséquences, mêlant intrinsèquement ordre politique et naturel.

Le meurtre du roi Duncan par Macbeth peut être considéré comme un moment catastrophique dans la mesure où l'amplitude de ses conséquences est considérable ; l'événement ne se limite pas à la mort d'un personnage mais concerne toute la collectivité et, au-delà, met en branle la nature. Cette amplitude des conséquences est construite par la parole, évoquant des phénomènes ayant lieu hors-scène. Il s'agit d'abord du récit de la nuit agitée, traversée de vent violent et d'un tremblement de terre, que Lennox fait à Macbeth juste avant la découverte du meurtre : « The night has been unruly. Where we lay, / Our chimneys were blown down [...]. Some say the earth / Was feverous and did shake² » (2.3.54-59). Des images apocalyptiques sont convoquées dans les cris qui suivent immédiatement la découverte du meurtre et participent à son amplification ; Macduff lance ainsi : « Up, up, and see / The great doom's image³ » (2.3.77-78). Vient ensuite une scène essentielle dans la construction de ce motif de la catastrophe, un court dialogue entre un Vieillard (« Old Man ») et Ross, au cours de laquelle sont évoqués plusieurs phénomènes anormaux : il fait nuit en plein jour (« By th'clock 'tis day, / And yet dark night strangles the travelling lamp⁴ », 2.4.6-7) ; une chouette a tué un faucon, et les chevaux de Duncan se sont entre-dévorerés. De plus, deux éléments suggèrent que le meurtre de Duncan et ses conséquences font rupture dans l'histoire. Le premier est le personnage épisodique du Vieillard : il incarne à lui seul la mémoire et l'expérience qui permettent de qualifier la nuit passée comme exceptionnelle. Le second est la tirade conclusive de la tragédie prononcée par Malcolm, fils aîné de Duncan, qui laisse entrevoir un nouveau temps, ouvre une

² « La nuit a été turbulente. Là où nous dormions, / Le vent a jeté bas nos cheminées [...]. Certains disent que la terre / Avait la fièvre et qu'elle a tremblé. » Trad. Jean-Michel Déprats, dans William Shakespeare, *Tragédies*, vol. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 363.

³ « Debout, debout, et venez voir / L'image du grand Jugement. » *Ibid.*, p. 235.

⁴ « À l'horloge il fait jour, / Et pourtant une sombre nuit étrangle la torche errante. » *Ibid.*, p. 373.

nouvelle période de l'histoire écossaise. Le retour d'un souverain légitime n'est pas pour autant un retour à la situation initiale.

L'amplification du meurtre de Duncan jusqu'au statut de catastrophe, associant événement politique et phénomène naturel exceptionnel, et faisant rupture dans l'histoire, ne peut se comprendre qu'en prenant en compte le statut du personnage assassiné. Nous avons en effet affaire à une construction dramaturgique qui suppose la présence d'un ordre politique légitime considéré comme fondé sur la nature.

Le motif de la catastrophe dans la tragédie est poursuivi et amplifié par la parole après le meurtre, au cours du règne tyrannique de Macbeth, par le moyen de ce que l'on pourrait nommer une rhétorique catastrophiste. On constate au long de la tragédie la présence d'appels à la catastrophe et de constats de celle-ci. Le personnage de Macbeth passe du projet de meurtre à un désir de catastrophe qui s'exprime après l'accession au trône (« But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer, / Ere we will eat our meal in fear⁵ », 3.2.18-19), lors de la visite aux Sorcières (4.1.64-148), et lorsque s'engage la bataille finale contre Malcom (« Blow wind, come wrack⁶ », 5.5.49). Parallèlement, les nobles écossais constatent et déplorent les malheurs qui s'abattent sur leur pays dans des termes qui rappellent ce motif de la catastrophe. On pense ici aux plaintes du Seigneur à Lennox (3.6.24-39), puis, dans la scène située en Angleterre, à la description de Macduff (« Each new morn, / New widows howl, new orphans cry, new sorrows / Strike heaven on the face that it resounds⁷ », 4.3.4-6) et enfin, au récit pour le moins frappant de Ross :

Alas, poor country,
Almost afraid to know itself. It cannot
Be called our mother, but our grave, where nothing
But who knows nothing, is once seen to smile;
Where sighs and groans and shrieks that rend the air
Are made, not marked; where violent sorrow seems
A modern ecstasy. The dead man's knell
Is there scarce asked for who, and good men's lives
Expire before the flowers in their caps,
Dying or ere they sicken.

⁵ « Ah ! plutôt voir se briser la charpente des choses, et pâtir les deux mondes / Que manger nos repas dans la peur » *Ibid.*, p. 391

⁶ « Souffle, vent, viens, chaos » *Ibid.*, p. 487

⁷ « chaque matin / De nouvelles veuves hurlent, de nouveaux orphelins gémissent, / De nouvelles souffrances frappent la face du ciel, qui en résonne » *Ibid.*, p. 443.

(4.3.165-74)⁸

Si, dans ces constats, il est toujours clair que la cause des malheurs de l'Écosse et des Écossais n'est autre que la tyrannie de Macbeth, dans le même temps, leur formulation chargée des images de cataclysme général. Le récit de Ross considéré en lui-même évoque en effet davantage des scènes de peste que des scènes d'oppression politique. Ce qui fait la catastrophe, ici, c'est une certaine manière de s'exprimer et de présenter les événements. La puissance de ces images portées par le verbe est d'autant plus importante que la pièce ne présente en aucun endroit des scènes collectives qui mettraient en scène directement le peuple souffrant. Pour les spectateurs du temps de Shakespeare, les conséquences de la tyrannie de Macbeth sont donc essentiellement connues par ces récits qui donnent aux événements politiques leur intelligibilité et leur poids pathétique et sensible en puisant dans l'imaginaire de la catastrophe naturelle.

2. Le devenir de *Macbeth* sur la scène française au XIX^e et au début du XX^e siècle : des adaptations jugées nécessaires

De 1782, date de la première représentation de la tragédie de Jean-François Ducis (premier à adapter et faire jouer des œuvres inspirées de Shakespeare en France), à 1942, date de l'adaptation de Gaston Baty présentée au Théâtre Montparnasse, *Macbeth* fait l'objet de 20 adaptations scéniques successives en France, ce qui en fait sans nul doute la pièce de Shakespeare la plus présente sur la scène française au cours de cette période⁹. Il serait impossible de présenter ici en détail l'intégralité de ce corpus et les spécificités de chacune de ces versions françaises de *Macbeth*. Le tableau qui figure en annexe les présente par ordre chronologique, précisant les auteurs, dates et lieux de création, ainsi que les sources textuelles conservées. Pour les présenter d'une manière plus synthétique, on peut proposer une première vision, nécessairement imparfaite, de ces adaptations selon leur rapport à l'œuvre originale de Shakespeare, classées selon trois groupes principaux (tableau 3)¹⁰ :

⁸ « Hélas ! pauvre pays, / Presque effrayé de se reconnaître. On ne peut plus l'appeler / Notre mère, c'est notre tombe ; où plus rien ne sourit, / Hormis celui qui ne sait rien ; / Où soupirs, et gémissements, et cris déchirant l'air / Résonnent sans qu'on les remarque ; où une douleur extrême / Semble un mal ordinaire. Quand sonne le glas des morts, / C'est à peine si l'on demande pour qui / Et la vie des honnêtes gens / Expire avant la fleur qu'ils portent à leur bonnet, / Ils meurent avant d'être malades. » *Ibid.*, p. 455

⁹ Pour donner un aperçu complet de la vie scénique de *Macbeth* en France, il faut également signaler les représentations des comédiens anglais à Paris en avril 1828 puis en 1844, avec Macready dans le rôle-titre.

¹⁰ Les adaptations dont il n'a pas été retrouvé de traces du texte ne sont pas mentionnées dans ce tableau.

Transpositions dans d'autres genres	Adaptations avec coupes et ajouts	Traductions avec coupes
1782, J.-F. Ducis, <i>Macbeth</i> , tragédie en 5 actes	1848, É. Deschamps, <i>Macbeth</i> , tragédie en 5 actes	1858, G. Carcano, <i>Macbeth</i> , tragédie réduite en 4 actes
1816, J.-B.-A. Hapdé, <i>Les Visions de Macbeth ou les Sorcières d'Écosse</i> , mélodrame à grand spectacle	1863, J. Lacroix, <i>Macbeth</i> , tragédie en 5 actes (reprise en 1884)	1884, J. Richepin, <i>Macbeth</i> , drame en 9 tableaux
1817, J.-G.-A. Cuvelier, <i>Macbeth ou les Sorcières de la forêt</i> , pantomime	1942, G. Baty, <i>Macbeth</i>	1892, G. Clerc, <i>Macbeth</i> , drame en 5 actes
1827, R. de Lisle et H. Chelard, <i>Macbeth</i> , tragédie lyrique		1902, M. Pottecher, <i>Macbeth</i>
1829, V. Ducange et Anicet-Bourgeois, <i>Macbeth</i> , mélodrame		1909, M. Maeterlinck, <i>Macbeth</i>
1865, G. Verdi, <i>Macbeth</i> , opéra en 4 actes		1914, J. Richepin, <i>Macbeth</i> , drame en 12 tableaux (reprise en 1925)
1910, E. Fleg et E. Bloch, <i>Macbeth</i> , drame lyrique en 7 tableaux		1936, H. Fluchère, <i>Macbeth</i>

Tableau. Classement des versions scéniques françaises de Macbeth (1782-1942)

Notons qu'aucune représentation intégrale de l'œuvre n'est donnée sur la période considérée¹¹ ; les plus fidèles traductions se révèlent toujours être des adaptations, ne serait-ce que par les suppressions de passages entiers effectuées lors de la mise en scène¹². La nécessité d'adapter le texte original de Shakespeare fait d'ailleurs consensus chez la grande majorité des critiques et hommes de théâtre sur la période. Relevons par exemple ce reproche de Paul-Émile Chevalier concernant l'adaptation de Georges Clerc jouée à l'Odéon en 1892, et qui présentait quelques scènes systématiquement coupées dans les versions antérieures :

¹¹ Signalons malgré tout la mise en scène intégrale de la tragédie par la Compagnie Pitoëff à Genève en octobre 1921. Cette mise en scène fut toutefois un échec commercial, connût peu de représentation et semble n'avoir eu que peu d'échos en France.

¹² Il est nécessaire de consulter les archives et la presse autour des spectacles pour confirmer ce fait, les textes publiés n'étant pas toujours de fidèles témoins des représentations. Ainsi Georges Clerc fait publier sa traduction intégrale de l'œuvre avant la représentation, mais la version manuscrite déposée pour validation à la censure est allégée de plusieurs scènes.

[P]ourquoi M. Clerc a-t-il été plus gourmand que ses devanciers en voulant nous donner tout Macbeth ? Il doit savoir pourtant que notre esthétique moderne diffère essentiellement de celle des Anglais au commencement du XVII^e siècle ? Ceci est si vrai qu'à la représentation on a été obligé de couper bon nombre de scènes inutiles que nous trouvons dans la brochure ; et, pour notre goût,—lequel, en la circonstance, semble être aussi celui du public,—on en aurait dû couper infiniment plus. (Chevalier 24 janvier 1892).

La lecture de l'adaptation signée par le metteur en scène Gaston Baty désamorce par ailleurs toute volonté de voir dans le parcours chronologique une progression vers une fidélité au texte toujours plus grande. Le metteur en scène n'hésite pas, en effet, à rajouter un épilogue de son cru en faisant revenir les Sorcières, ni à supprimer des scènes.

Il faut corriger Shakespeare, peut-on lire en substance dans les critiques publiées dans la presse tout au long de la période. Si dans les premières décennies du XIX^e siècle, c'est une nécessité d'acclimater le dramaturge élisabéthain à un certain « goût français » qui est invoquée, progressivement apparaissent d'autres raisons : les habitudes théâtrales du public, la caducité de certains aspects de l'œuvre, voire sa faiblesse... Bien qu'André Antoine et Jacques Copeau aient amorcé un mouvement visant à la représentation intégrale des œuvres de Shakespeare au début du XX^e siècle, il n'en va pas de même pour *Macbeth* ; le fait que le texte publié dans le Folio soit reconnu comme étant sujet à caution, mutilé et interpolé, semble justifier pour un certain nombre de créateurs la nécessité d'intervenir sur la structure de l'œuvre comme sur ses détails.

Toutefois, par-delà la diversité et les variations dans la conduite de l'action, le meurtre du roi par Macbeth est le noyau dramaturgique conservé dans toutes les adaptations, ce qui permet d'observer les choix des adaptateurs quant à la mise en scène du meurtre en lui-même et de ses conséquences. Comment ces versions successives négocient-elles l'amplitude des conséquences du meurtre de Duncan ? Que deviennent les éléments qui « font catastrophe » dans le texte de Shakespeare ?

Dans la tragédie de Shakespeare, l'ébranlement du monde provoqué par le meurtre commis par Macbeth est mis en œuvre non pas dans le déroulement de l'action ni dans le recours à des effets scéniques (réservés aux passages recourant au surnaturel, c'est-à-dire aux scènes des Sorcières et à celle du fantôme de Banquo), mais bien dans la profusion des images contenues dans le texte. Dans la préface de *Cromwell*, Hugo s'empporte contre la convention classique des récits : « Vraiment ! mais conduisez-nous donc là-bas ! On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à voir ! » lance-t-il au récitant (Hugo 1968, 82). Vingt ans plus tard, Théophile Gautier

annonce : « Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé », formule qui désigne moins un nouvel état de la scène contemporaine à Gautier qu'elle n'« entérine cinquante ans de création théâtrale sur les scènes dites secondaires¹³ » selon Olivier Bara (Bara 2005, 9). Autrement dit, concilier la rhétorique shakespearienne avec l'horizon d'attente d'un public désormais habitué à une inscription forte du visuel et du spectaculaire dans l'écriture dramatique, à l'ère de l'émergence de la mise en scène et du règne de la recherche de l'illusion visuelle¹⁴, tel est le défi qui se pose à tous les adaptateurs français.

3. Vers une suppression de la catastrophe ?

Il sera impossible, ici, de rendre justice aux spécificités de chaque œuvre, mais l'on se permettra de faire le pari de perdre en analyse de détail pour gagner en intelligibilité globale en concentrant notre réflexion sur le devenir de l'œuvre et le traitement de la catastrophe en particulier. La lecture croisée des textes qui nous sont parvenus permet en effet de formuler un certain nombre de constats généraux.

Notons d'abord qu'aucune des adaptations ne supprime totalement la présence ou l'allusion à des phénomènes naturels associés à l'action, ce même dans la version très éloignée de l'original de Jean-François Ducis représentée à la Comédie-Française, qui tente de fondre le drame élisabéthain dans le moule de la tragédie classique française en cinq actes et en alexandrins. La très grande majorité des adaptations maintient aussi l'association entre l'entrée des Sorcières et la présence du tonnerre et / ou des éclairs : le code scénique est donc toujours considéré comme efficace pour marquer la spécificité de ces scènes à teneur surnaturelle.

On chercherait toutefois en vain les éléments textuels qui construisent le motif de la catastrophe dans les cinq premières adaptations à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle (celles de Ducis, de Hapdé, de Cuvelier, de Rouget de Lisle, et de Ducange et Anicet-Bourgeois). Dans ces versions en effet, la fable elle-même est fortement modifiée par rapport au texte initial. Dans un souci de resserrement temporel permettant d'approcher la convention classique de l'unité de temps, les adaptateurs transforment radicalement les conséquences du meurtre de Duncan. Macbeth, en effet, ne règne pas, ou ne monte sur le trône qu'un bref instant ; aussi ne s'installe-t-il pas de tyrannie capable d'engendrer des bouleversements du royaume. Le personnage de Macbeth n'appelle nullement au chaos ou à la destruction, mais est explicitement rongé de

¹³ La formule de Gautier est issue du compte rendu de *Murat* au Cirque-Olympique, *La Presse*, novembre 1841, repris dans Gautier 1859, 175, t. II.

¹⁴ Sur ces points, l'on peut se référer aux travaux de Martin 2014 et de Moindrot 2006.

remords, ce qui traduit bien l'optique moralisante des dramaturges. Ainsi, par exemple, dans la version de Ducange et Anicet-Bourgeois en 1829, Macbeth finit par avouer : « j'aimais braver la mort, j'eusse défié la nature, et maintenant... j'ai peur... j'ai peur ! » (Ducange et Anicet-Bourgeois 1829, 61, acte 5, scène 8). En optant pour une dramaturgie construite sur une crise et sa résolution, plus proche du modèle dominant sur la scène française, les dramaturges se privent de la possibilité d'exploiter le motif de la catastrophe qui suppose, afin de faire exister l'amplitude des conséquences, un étalement sur un temps relativement long.

À partir de l'adaptation d'Émile Deschamps en 1848 toutefois, tous les adaptateurs (mis à part Verdi et ses librettistes) maintiennent les appels au chaos de Macbeth ; et tous (sauf dans la version lyrique de Fleg et Bloch) conservent le tableau désolant de l'Écosse d'abord brossé par Malcolm et Macduff, puis par Macduff et Ross, dans la scène en Angleterre (4.3.1-8 et 165-177) ou trouvent un équivalent. La très grande majorité des adaptations conserve également le récit de Lennox évoquant le vent violent et un tremblement de terre juste avant la découverte du meurtre du Roi (2.3.53-62). Deux passages sont toutefois systématiquement supprimés : la scène entre le Vieillard et Ross (2.4.1-20), et (hormis chez Georges Clerc) la tirade finale de Malcolm, qui laisse place à un cri de victoire.

Deux exceptions à ces constats généraux méritent d'être signalées. Dans la version en alexandrin d'Émile Deschamps, présentée en 1848 à l'Odéon et qui connut un certain succès, les dérèglements du monde rapportés dans la scène entre le Vieillard et Ross sont transposés dans un échange entre Banquo et Seyton (acte 2, scène 2), avant le meurtre de Duncan. Ces phénomènes angoissants changent alors de fonction, n'étant plus des conséquences du régicide, mais des signes annonciateurs du désordre. Dans la version opératique française de Verdi créée en 1865, le tableau de la désolation de l'Écosse prend une puissance particulière : c'est un chœur qui chante ses malheurs et implore le secours du ciel. La convention opératique du chœur et la composition d'un air impressionnant qui passe d'une marche funèbre à un cri permet à Verdi de rendre sensible la dimension collective des malheurs qui fait défaut aux autres propositions scéniques de la même époque.

Ces deux exceptions signalées, il n'en reste pas moins que ce rapide survol des modifications apportées au texte de Shakespeare fait apparaître que les éléments qui, à l'origine, y « font catastrophe » sont tantôt tout bonnement supprimés, tantôt maintenus dans le discours, mais ne sont jamais mis directement en scène. La période n'était pourtant pas avare en matière de mise en scène de phénomènes naturels spectaculaires et de catastrophes (incendies, inondations,

éruptions...¹⁵) ; pourquoi le potentiel en germe dans la pièce de Shakespeare n'a-t-il pas été exploité en ce sens ? La comparaison des versions françaises permet de faire apparaître que, pour rendre toute la richesse du théâtre shakespearien, les adaptateurs choisissent deux autres portes d'entrées.

4. La surenchère spectaculaire

Ce qui accapare le désir de spectaculaire des adaptateurs, c'est moins le potentiel dramatique des tableaux de catastrophe contenus dans les récits successifs que l'exploitation de la veine fantastique et des orages accompagnant la présence des Sorcières. Citons comme exemples de passages particulièrement spectaculaires l'entrée en scène de Macbeth à cheval et sous l'orage dans la pantomime de Cuvelier, ou le prologue du mélodrame de Ducange et Anicet-Bourgeois dans lequel un groupe de Sorcières sacrifie dans un chaudron un jeune chevreau qui se métamorphose en Génie du meurtre, le tout sur fond d'éclats de la foudre et d'envolées d'oiseaux noirs... Sans nul doute marquants pour les spectateurs du temps, ces déploiements de toutes les ressources de la machinerie théâtrale sont autant de déferlements d'énergie sans conséquence directe sur la construction de l'action dramatique. Ce n'est pas le motif de la catastrophe qui est exploité ici, mais bien plutôt la veine fantastique de l'œuvre initiale, fantastique que l'on peut définir ici comme une « exacerbation du régime spectaculaire » (Bara 2013, 69-86).

Observons toutefois un ajout effectué par plusieurs dramaturges. Chez Rouget de l'Isle, Ducange et Anicet-Bourgeois, Deschamps, Carcano, Lacroix et Baty, la sortie de Macbeth qui le mène à l'assassinat de Duncan est accompagnée d'un coup de tonnerre ou d'éclairs, voire d'une séquence d'orage étendue dans le temps. Par ce biais, avons-nous affaire à une extension de la gravité de l'acte à un niveau cosmique ? La nature réagit-elle au meurtre du roi par le déclenchement d'une catastrophe ? Au regard du contexte théâtral, il semble que nous avons plutôt affaire à une ponctuation scénique proche des codes du mélodrame, qui souligne par des moyens visuels et sonores un moment clé de l'action.

¹⁵ On peut songer à l'éruption du Vésuve, mise en scène en 1827 dans *La tête de mort ou les ruines de Pompeïa*, mélodrame de Pixérécourt, puis l'année suivante dans *La muette de Portici*, opéra d'Auber sur un livret de Scribe et Delavigne. Fin 1840, deux mélodrames joués à Paris se font concurrence pour mettre en scène la crue de la Saône qui eût lieu au début du mois de novembre (*Les inondés de Lyon* d'Auguste Jouhaud, et *L'inondation de Lyon* d'Adolphe Guénée, Desperrières et Paillange), constituant un bon exemple de l'exploitation immédiate des catastrophes naturelles par la scène du temps. Les incendies sont pléthore dans le genre du mélodrame ; *La Madone des roses* de Victor Séjour (1868) s'est rendu célèbre par son effet d'incendie suffisamment réaliste pour que les spectateurs de la première représentation croient en un véritable départ de feu et quittent le théâtre dans un mouvement de panique.

Dans la version de Jules Lacroix créée à l'Odéon en 1863, une didascalie signale d'abord des « [r]oulements de tonnerre lointains » et Banquo signale que « [l]'orage se prépare » (Lacroix 1863, 29, acte 2, scène 6). C'est lorsque Macbeth cesse d'hésiter et se résout à pénétrer dans la chambre du roi qu'éclate un « [v]iolent coup de tonnerre » (*ibid.*, 32, acte 2, scène 7). Une telle concordance entre l'événement scénique qui signifie la décision du meurtre sans retour possible et le moment le plus fort de l'orage rappelle fortement des scènes de mélodrame. Dans *Trente ans ou la Vie d'un joueur*, célèbre pièce de Victor Ducange représentée pour la première fois en 1827, l'odieux Warner, âme damnée du personnage principal, s'apprête à aller assassiner un jeune voyageur réfugié dans la cabane sous l'orage, afin de lui dérober son argent : « WARNER. – [...] La foudre !... allons ! (*Il se précipite dans la chambre ; au même instant la foudre tombe à la fois sur la montagne et sur la cabane ; les éclairs, la pluie, le vent redoublent, et toute la nature paraît bouleversée.*) » (Ducange et Dinaux 1831, 125-26, acte 3, scène 15). Nous retrouvons le même schéma qui associe sortie de scène significative et climax de l'utilisation des effets sonores et visuels, afin de souligner le basculement dans l'action dramatique et, surtout, d'augmenter l'effet pathétique du passage. Ce faisant, la nature est dite « bouleversée », comme si l'environnement signalait sa désapprobation envers un acte contre-nature. Toutefois, cette manifestation d'épouvante reste impuissante, sans conséquence directe, et le meurtre n'est nullement le déclenchement d'une catastrophe.

Cet exemple révèle comment les adaptateurs de *Macbeth* font un usage essentiellement codifié des interventions de la nature dans le drame : elles annoncent et accompagnent les événements surnaturels et elles ponctuent l'action. La convention scénique élisabéthaine est ainsi réinvestie tout en étant modélisée par le code sonore et visuel du mélodrame. Ainsi, les éclairs et le tonnerre manifestent l'entrée en scène de puissances surnaturelles maléfiques et / ou une désapprobation de la nature face à l'acte condamnable—sans pour autant provoquer une catastrophe ni signifier la venue du chaos.

5. L'atténuation du spectaculaire et la perte d'un régime de croyance

À rebours de l'augmentation de la part du spectaculaire dans les propositions scéniques à partir du *Macbeth* de Shakespeare, une autre série d'adaptations (celles de Ducis, Richepin, Clerc, Pottecher, Maeterlinck, Fleg et Bloch) tend davantage à restreindre cette part, et même à effectuer un certain nombre de coupes dans le texte original. Intéressons-nous donc plus précisément à ces coupes.

La scène qui participe peut-être le plus à construire la catastrophe est celle entre le Vieillard et Lennox, en ce qu'elle a pour fonction de marquer caractère le exceptionnel des événements et de faire exister un lien entre microcosme et macrocosme qui était perçu comme fondamental à la Renaissance. La suppression de cette scène signifie-t-elle la volonté des adaptateurs de séparer l'ordre politique de l'ordre naturel ou cosmique ?

Une note de bas de page de Maurice Maeterlinck peut nous éclairer sur ce point. Dans son édition de l'œuvre en 1910, il indique à la fin de la scène entre le Vieillard et Lennox : « À ceux qui s'étonneraient qu'un acte se termine sur une scène aussi insignifiante et, pour tout dire, assez inutile, nous rappellerons que la division par scènes et actes n'est pas de Shakespeare, mais des éditeurs du Folio » (Maeterlinck 1910, 93 n.). Une nuance est toutefois apportée plus loin, dans une note sur la scène 7 de l'acte 3 :

On pourrait faire au sujet de cette scène (toujours omise à la représentation) la même remarque qu'au sujet de celle qui finit l'acte II. Elles déconcertent un peu notre esthétique théâtrale accoutumée aux actes à facettes qui se terminent sur un coup d'éclat. Mais telles quelles, humbles, paisibles et ternes, n'avaient-elles pas, après tout, leur raison d'être ? Elles reliaient les moments essentiels, elles servaient de point de repos, de palier, à l'action. On y écoutait, un instant, comme entre deux portes, les bavardages de la foule, *le vox populi*, commentant les crimes des maîtres. (*Ibid.*, 139 n.).

L'explication de la suppression de ce passage serait donc avant tout théâtrale : elle a partie liée avec les conventions scéniques du XIX^e et du début du XX^e siècle. Dans une optique illusionniste selon laquelle chaque changement de lieu implique un changement de décor, le maintien de cette scène constituerait une surcharge technique pour un temps très bref de jeu et un gain dramaturgique considéré comme faible. De plus, la suppression de cette scène permet d'enchaîner la découverte du meurtre de Duncan et l'acte 3 où se décide la mort de Banquo et ainsi de mieux relier les deux meurtres, de maintenir un rythme soutenu, et de faire de ce centre du spectacle une mécanique implacable du meurtre entraînant le meurtre.

À cette explication qui tient à la résolution de questions de technique théâtrale, on peut toutefois en superposer une autre, qui se rattache davantage à la mutation des représentations et des sensibilités. Si l'on regarde de près l'ensemble des coupes régulièrement effectuées par les adaptateurs, on peut en effet repérer une certaine logique. Ainsi, le récit de la guérison des écrouelles par le souverain anglais (4.3.141-60) n'est-il pratiquement jamais conservé, tout comme est supprimée l'expression de Macduff désignant Duncan comme « a most sainted

king » (4.3.110)¹⁶. À y regarder de près, c'est donc la sacralité de la personne du roi qui se voit déconstruite *via* les coupes dans les adaptations. L'idée d'un souverain de droit divin, capable de faire des miracles, était-elle audible, dans la France du XIX^e siècle ? Rappelons-nous que les Français ont symboliquement ouvert le siècle en condamnant leur roi à mort... Lorsque Louis Philippe sera sur le trône, sa mise en scène politique en tant que « Roi des Français » ne cherchera plus à mettre en valeur un statut divin, mais davantage à construire une relation d'égalité avec les citoyens—d'où un adroit usage, de sa part, des phénomènes météorologiques. En effet, alors qu'il passe des soldats en revue et qu'il se met à pleuvoir, il refuse le manteau que ses assistants lui tendent et déclare : « Je sais, que lorsque les Français s'exposent à la pluie pour leur roi, le roi doit jeter là manteau et venir se mouiller avec eux » (cité dans Corbin 2013, 25). Dans la France de la Restauration, la pluie n'épargne plus le roi.

Ce qui s'est perdu entre Shakespeare et ses premiers adaptateurs français, c'est donc le caractère vraisemblable du fait qu'abattre le souverain légitime puisse affecter la nature. L'une des lignes de force de la construction dramaturgique shakespearienne est désormais en inadéquation avec les sensibilités du public cible des adaptations. Les conséquences proprement catastrophiques du meurtre du roi sont donc atténuées, voire totalement effacées ; paradoxalement, pour que mise en scène d'une catastrophe il y ait, aurait aussi dû être maintenu un certain régime de croyance.

Ayant abandonné ce régime, les adaptateurs qui ne font pas le choix d'une surenchère spectaculaire se tournent vers une autre recherche, et orientent davantage le drame vers une étude psychologique des meurtriers que sont Macbeth et Lady Macbeth. Cherchant à en faire des personnages plus humains, resserrant l'intérêt dramatique sur la sphère des personnages en présence, ils tendent à gommer la dimension collective des malheurs qui s'abattent sur l'Écosse dans l'œuvre de Shakespeare. Le compte rendu d'Adolphe Brisson sur la représentation de *Macbeth* traduit par Maeterlinck et mis en scène par Georgette Leblanc à l'Abbaye de Saint-Wandrille le 28 août 1909 témoigne de cette nouvelle perspective. Vus de près (dans cette représentation exceptionnelle, les spectateurs étaient invités à suivre les acteurs dans les différents espaces offerts par l'abbaye), Macbeth et Lady Macbeth se révèlent tels qu'ils sont : des individus « moyens », « deux misérables, ou plutôt deux malheureux. Ils font horreur et surtout ils font pitié » (Brisson 6 septembre 1909).

¹⁶ Seul Maurice Pottecher conserve sa valeur au passage en traduisant par « très saint roi » ; Georges Clerc, lui, atténue le sens et propose « un roi pieux ».

Conclusion : de la catastrophe à un rêve de l'œuvre ?

L'usage de la notion de catastrophe naturelle, il faut le redire, est délicat concernant *Macbeth*. Nous avons plutôt affaire à un meurtre qui, grâce à un système de représentation qui associe la sacralité de la personne du roi et l'ordre de la nature, provoque un bouleversement qui dépasse la simple mort du personnage pour s'étendre à la collectivité humaine par le biais du dérèglement des forces naturelles. Sans l'acceptation de ce système, l'intervention de la nature sur la scène française au XIX^e et au début du XX^e siècle risque bien de s'apparenter non plus à une authentique manifestation du chaos, mais au emploi d'un code scénique, celui du mélodrame. Autrement dit, dans les adaptations théâtrales du XIX^e et du premier XX^e siècles, la nature est moins signifiante par elle-même qu'elle ne l'est en fonction d'un code théâtral.

Alors que la pièce de Shakespeare met en jeu des croyances—constat possible sans se prononcer sur la manière dont le dramaturge et ses spectateurs y souscrivaient—, les adaptations françaises de l'œuvre tendent à la tirer soit vers une fable morale, parfois explicitement allégorique, soit vers une étude psychologique de l'ambition ou du remords. Dans ces deux cas, la présence du surnaturel y est considérée comme un outil dramatique, une convention qui se passe de tout appel à une foi envers des puissances supra-humaines.

Ce qui s'interpose ainsi entre Shakespeare et ses adaptateurs français, c'est, pourrait-on dire, le fossé de la Révolution. Après avoir tranché la tête de Louis XVI, peut-on encore croire que la nature se trouble si le roi est assassiné ? L'intrication de l'ordre politique et de l'ordre de la nature (comprise comme puissance et comme valeur) qui se construit au fil du texte de Shakespeare est ainsi régulièrement supprimée, et semble considérée comme devenue caduque, d'où le retrait de la majeure partie des éléments qui participaient à construire la catastrophe dans l'œuvre élisabéthaine.

Étudiant les adaptations de Rouget de Lisle, Ducange et Anicet-Bourgeois et celle de Deschamps, Catherine Treilhou-Balaudé conclue que « la réception française de *Macbeth* semble donc s'orienter de la reconnaissance de certaines formes de spectaculaire dans la tragédie vers l'observation circonspecte de la surenchère à laquelle peut conduire la mise en œuvre du spectaculaire » (Treilhou-Balaudé 2006, 69). Tout en reprenant ce constat et en l'étendant à l'ensemble de la période considérée ici, on peut avancer que l'adaptation de *Macbeth* donne lieu à deux grandes vagues successives de recherche. La première va dans le sens du spectaculaire, exploitant tout particulièrement la veine surnaturelle de l'œuvre initiale. Une seconde recherche, plus rare dans ses manifestations, et plus encore dans ses réussites, consiste à voir en *Macbeth* un drame d'atmosphère d'une construction toute différente de celle

du modèle dramaturgique hérité du classicisme. Ainsi, pour Maeterlinck, dans ce drame, « les hommes forment eux-mêmes l'atmosphère qu'ils respirent et deviennent en même temps les tragiques créatures de l'atmosphère qu'ils créent » (Maeterlinck 1910, XVI). Pour le metteur en scène anglais Edward Gordon Craig, « dans *Macbeth* [...], l'air est tout chargé de mystère ; l'action toute entière est conduite par une force invisible ; et ce sont précisément ces paroles qu'on n'entend pas, ces formes à peine plus définies que l'ombre d'un nuage, qui donnent au drame sa mystérieuse beauté [...] et son principal élément tragique » (Craig 1999, 205). Les commentaires de Victor Hugo dans son *William Shakespeare* ou de ceux de Paul Claudel dans *Conversation sur Jean Racine*, texte de 1956 dans lequel il se livre à une comparaison de *Phèdre* et de *Macbeth*, vont dans le même sens qui consiste à lire dans le drame élisabéthain une pièce où les personnages ne sont pas seuls entre eux et avec leurs passions, mais chargés du monde et entourés de quelque chose qui les dépasse et influence leur conduite : un certain climat délétère, un environnement sensible à la fois inquiété et inquiétant. Cette lecture est toutefois davantage restée un rêve de poètes, de dramaturges et de critiques qu'elle n'a véritablement entraîné de réalisations concrètes.

Que sont devenus les éléments « faisant la catastrophe » dans le texte original ? Ils ont peut-être avant tout servi à alimenter un discours sur l'œuvre, un rêve de l'œuvre... Mais ce rêve a participé de la réinvention de la scène française, dans la mesure où il la pousse à certaines limites : comment imaginer, après une rupture historique et sans recourir aux schémas anciens qui relient micro- et macrocosme, ni aux codes contemporains du mélodrame, un drame humain qui implique avec lui tout le bruissement et tous les éclats de la nature ? Au-delà de la mise en scène de la catastrophe, tel est le défi lancé par la redécouverte du *Macbeth* de Shakespeare.

Appendice

Adaptations et mises en scène de *Macbeth* en France (1784-1942)

Année	Adaptateur / Traducteur	Titre	Lieu et date de création Précisions éventuelles	Texte publié et/ou manuscrit
1784	Jean-François Ducis	<i>Macbeth</i> , tragédie en vers et en 5 actes	Comédie-Française, 12 janvier 1784 Total de 34 représentations, de 1784 à 1827. (Source : Base Lagrange)	Première publication : Paris, P. Fr. Gueffier, 1790. Manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, cote : MS 1571 (version numérisée accessible en ligne sur NuBis).
1816	Jean-Baptiste-Augustin Hapdé	<i>Les Visions de Macbeth ou Les Sorcières d'Ecosse</i> , mélodrame en trois actes, à grand spectacle, imité du théâtre et du genre anglais	Théâtre de la Porte Saint Martin, 20 avril 1816	Paris, Delaunay, 1817.
1817	Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier	<i>Macbeth ou les Sorcières de la forêt</i> , pantomime en 4 actes	Cirque Olympique, 20 mars 1817	Paris, Fages, 1817.
1827	Livret de Claude-Joseph Rouget de Lisle (sous le pseudo. « M. Hix »), Musique d'Hippolyte Chelard	<i>Macbeth</i> , tragédie lyrique	Théâtre de l'Opéra-Le Peletier, 29 juin 1827	Publication du livret : Paris, Barba, 1827. Livret manuscrit comportant des modifications : Archives Nationales, AJ/13/135.
1829	Victor Ducange et Anicet Bourgeois	<i>Macbeth</i> , mélodrame en cinq actes, avec un prologue, Imitation libre de Shakespeare	Théâtre de la Porte Saint Martin, 9 novembre 1829	Paris, Quoy, 1829. Manuscrit soumis à la censure : Archives Nationales, F/18/607
1848	Émile Deschamps	<i>Macbeth</i> , tragédie en 5 actes, en vers	Odéon, 23 octobre 1848 56 représentations.	Paris, Michel Lévy, 1848. [Une première publication a eu lieu en 1844, assortie d'une traduction de <i>Roméo et Juliette</i> . Seule celle de 1848 est conforme à la représentation.]

1858	Giulio Carcano et P. Raymond-Signouret	<i>Macbeth</i> , tragédie de Shakespeare, réduite en 4 actes, pour la Compagnie italienne par un auteur anglais, traduite en vers italiens par Giulio Carcano, trad. fr. du texte italien, par P. Raymond-Signouret...	Théâtre Italien, 9 avril 1858	Paris, Michel Lévy, « Répertoire de Mme A. Ristori », 1858.
1863	Jules Lacroix	<i>Macbeth</i> , tragédie en 5 actes de Jules Lacroix d'après William Shakespeare	Odéon, 10 février 1863	Paris, E. Dentu, 1863. [Une « traduction littérale en vers » de J. Lacroix, différente de la version jouée, avait paru en 1840.]
1865	Livret de Francesco Piave et Andrea Maffei, version française de Ch. Nuitter et A. Beaumont, Musique de Giuseppe Verdi	<i>Macbeth</i> , opéra en 4 actes	Théâtre-Lyrique, 21 avril 1865	Publication du livret en trad. fr : M. Lévy, 1865.
1884	Jean Richepin	<i>Macbeth</i> , drame en 9 tableaux et en prose	Théâtre de la Porte Saint-Martin, 21 mai 1884 Avec Sarah Bernhardt dans le rôle de Lady Macbeth.	Texte non publié. Manuscrit de censure conservé aux Archives Nationales, cote F/18/907.
1884	Jules Lacroix	<i>Macbeth</i> , tragédie en 5 actes de W. Shakespeare	Odéon, 31 octobre 1884	Texte identique à la version de 1863. Nouvelle édition chez Michel Lévy en 1884, comportant une nouvelle préface et une postface.
1892	Georges Clerc	<i>Macbeth</i> , drame en 5 actes et en vers	Odéon, 20 janvier 1892	Paris, Charpentier, 1891. Manuscrit soumis à la censure : Archives Nationales, F/18/726.
1902	Maurice Pottecher	<i>Macbeth</i>	Bussang, Théâtre du Peuple, 17 août 1902	Paris, Ollendorf, 1902.
1909	Maurice Maeterlinck	<i>Macbeth</i>	Abbaye de Saint-Wandrille, 28 août 1909 (représentation unique, répétition générale la veille) Reprise le 19 août 1915 donnant lieu à une captation cinématographique.	Texte publié dans deux revues : <i>Vers et Prose</i> , juillet-septembre 1909, puis <i>Illustration théâtrale</i> n°123, 28 août 1909.

				[Maeterlinck publiée en 1910 chez Charpentier et Fasquelle une traduction intégrale et refondue, assortie de notes et d'une préface.]
1910	Livret d'Edmond Fleg, musique d'Ernest Bloch	<i>Macbeth</i> , drame lyrique en 7 tableaux (1 prologue et 3 actes), d'après Shakespeare	Opéra-Comique, 30 novembre 1910	Publication du livret : Paris, G. Astruc, 1910.
1914	Jean Richepin	<i>Macbeth</i> , drame en 5 actes et en vers, d'après William Shakespeare	Comédie-Française, 30 mai 1914 11 représentations en 1914, 2 en 1916.	Paris, Charpentier, 1914. [Version entièrement différente de celle de 1884.]
1925	Jean Richepin	<i>Macbeth</i>	Avignon, théâtre du Palais des Papes, 4 juillet 1925 ; Carcassonne, en plein air, 13 juillet 1925 Nouvelle mise en scène de l'adaptation de J. Richepin, par Jean Hervé de la Comédie-Française.	<i>Idem.</i>
1936	Henri Fluchère	<i>Macbeth</i>	Marseille, Théâtre du Gymnase, mai 1936. Compagnie Le Rideau Gris, mise en scène de Louis Ducreux.	Traduction non publiée. Manuscrit conservé au département des Arts du Spectacle de la BNF, collection Rondel, 4-Mre-118.
1937	Franz Thomassin	<i>Macbeth</i>	Théâtre Antoine, 12 juillet 1937 Troupe des « Jeunes Comédiens 37 », mise en scène de Julien Berthau (spectacle suivi de la représentation d' <i>Edipe Roi</i> de Cocteau)	Traduction non publiée. Pas de manuscrit identifié.
1942	Gaston Baty	<i>Macbeth</i> , d'après William Shakespeare	Théâtre Montparnasse, 17 décembre 1942	Adaptation non publiée. Texte et cahier de mise en scène conservés à la BNF, département des Arts du Spectacle, Fonds Gaston Baty, 4-COL-285 (62).