



MACBETH

UNE PRÉSENTATION



DE

EN COLLABORATION
AVEC



SHAKESPEARE

20 JAN

14 FÉV

TRADUCTION EN QUÉBÉCOIS

MICHEL GARNEAU

MISE EN SCÈNE

ROBERT

LEPAGE

Jouons
chacun
notre rôle.

BMO



C'est avec beaucoup de fierté que BMO s'inscrit comme partenaire dans la production de cette tragédie mythique revisitée. Que le rideau se lève. Que le pouvoir du **théâtre de Robert Lepage** fasse son œuvre. Bonne représentation.

DISTRIBUTION

REPÈRES
BIOGRAPHIQUES
DES ARTISTES
TNM.QC.CA

© Serge Paré, Éva-Maude TC, Justine Latour, Sara-Maude Ravenelle, Gaëlle Leroyer, Alma Kismic, Eve B. Lavoie, Marco Poulin, Ulysse Del Drago, Andréanne Gauthier, Justin Laramée, Quaffeeography, Annie Ethier.



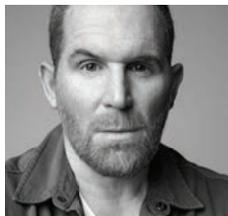
DAVID BOUTIN
MAC DUFF



VIOLETTE CHAUVEAU
LADY MACBETH



RICHARD FRÉCHETTE
DUNCAN, SIWARD



ALEXANDRE GOYETTE
MACBETH



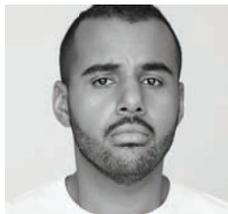
REDA GUERINIK
BANQUO



GUILLAUME LAURIN
MALCOM, DON ALBAIN



OLIVIER NORMAND
SORCIÈRE



RODLEY PITT
SEYTON



MARCO POULIN
MEURTRIER



DOMINIQUE QUESNEL
PORTIÈRE



MATHIEU QUESNEL
ROSS, MENTHIETH



PHILIPPE RACINE
SORCIÈRE



FABRICE YVANOFF
SÉNAT
SORCIÈRE



GABRIEL SIMARD
LENNOX, ANGUS

ÉQUIPE DE CONCEPTION

ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE
FÉLIX DAGENAI
DIRECTION DE CRÉATION
STEVE BLANCHET
DÉCOR ET ACCESSOIRES
ARIANE SAUVÉ
COSTUMES
MICHAEL
GIANFRANCESCO

ÉCLAIRAGES
KIMBERLY PURTELL
MUSIQUE ORIGINALE
ET CONCEPTION SONORE
JOHN GZOWSKI
CHORÉGRAPHIE DES COMBATS
ANITA NITTOLY

PRODUCTION ORIGINALE DU
**FESTIVAL DE
STRATFORD 2025**
CRÉÉE EN COLLABORATION AVEC
EX MACHINA
PRÉSENTÉE EN
COPRODUCTION PAR
**LE THÉÂTRE DU
NOUVEAU MONDE,
EX MACHINA,
LE THÉÂTRE FRANÇAIS
DU CNA ET LE DIAMANT**

Des ailes pour la culture

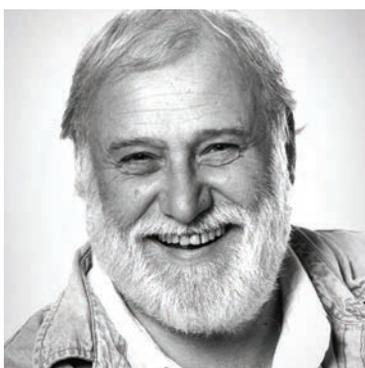


RADIO-CANADA

Argument ◆ Pour parler au public de son temps des liens entre l'imagination, la violence et le pouvoir, Shakespeare a choisi la barbarie de l'Écosse médiévale. Pour relayer cette œuvre auprès du public d'aujourd'hui, Robert Lepage en a choisi une qui nous est proche : la guerre des motards. ◆ *Macbeth* s'ouvre sur un violent conflit : Duncan, le vieux chef d'un puissant groupe de motards criminalisés, fait face à la rébellion d'un de ses chapitres alors qu'au même moment une bande rivale profite de l'appui d'un traître pour s'attaquer à son organisation. Mais un de ses lieutenants, Macbeth, connu pour sa brutalité, écrase les deux mutineries avec l'aide de son ami Banquo. Or, voilà que trois *junkies*, sous l'effet d'hallucinogènes, prédisent à Macbeth que la place de Duncan sera un jour la sienne. Macbeth, poussé par son imagination et par son appétit de pouvoir, s'en ouvre à sa compagne. Elle le persuade d'assassiner Duncan et pour s'assurer de la réussite de leur acte, elle invoque les esprits du Mal. Macbeth hésite, mais Lady Macbeth l'humilie pour mieux le convaincre. Et si l'assassinat ratait ? Et si Banquo se doutait de quelque chose ? Et une fois embourbé dans les meurtres et le sang, comment s'en sortir ? Peut-on même s'en sortir ? ◆ Pour Robert Lepage, les textes du passé nous aident à comprendre en profondeur le monde dans lequel nous vivons. Voilà pourquoi il a transposé l'action de la pièce dans l'impitoyable univers des motards criminalisés, qui sont à la fois un produit, un condensé et un miroir grossissant des violences politiques et sociales de notre temps. Comme les sanglants seigneurs de guerre qui régnaient sur l'Écosse au 11^e siècle, ils ont leur hiérarchie, leur code d'honneur, leurs loyautés, leurs rituels et leurs blasons.

L'EXTRA-ORDINAIRE

TRADUCTION DE MICHEL GARNEAU



© Stéphane Lemire

Robert Lepage, comme il l'avait déjà fait en 1992, utilise de nouveau l'exceptionnelle traduction de Michel Garneau. Jean-Claude Carrière, le dramaturge de Peter Brook, considérait que c'était la plus grande traduction de Shakespeare en langue française¹.

Le 31 octobre 1978, le Théâtre de la Manufacture marque l'histoire du théâtre au Québec en créant *Macbeth* « traduit en québécois » par le poète et dramaturge Michel Garneau (1939-2021). Pour la première fois, on entendait en français la brutalité poétique de l'original anglais à travers cette traduction à l'oralité archaïque et puissante, qui porte de façon exceptionnelle la terreur tragique de cette œuvre de Shakespeare.

C'est grâce à une audacieuse hypothèse fictionnelle que Garneau a pu atteindre cette envergure : si, en 1606, *Macbeth* avait été écrit par un colon de la Nouvelle-France naissante plutôt que par un Anglais, qu'aurions-nous ? Quelle en serait la langue ? Les métaphores ? « J'ai puisé (artésiennement) dans la langue québécoise jusqu'à sa source ancestrale, a écrit Garneau dans le programme de la création de sa traduction, j'ai fouillé les glossaires

comme un bon et me suis abandonné à ma mémoire en essayant de suivre William à la trace pour rendre compte de son entreprise dans un langage populaire. » Il a principalement travaillé avec le merveilleux et rigoureux *Glossaire du parler français au Canada* publié en 1930 par des philologues professionnels et amateurs liés à l'Université Laval. Suivant les indications phonétiques de ce glossaire, Garneau s'est de plus aligné sur la prononciation gaspésienne qui, selon les linguistes – ainsi que Jacques Ferron –, serait la plus proche de celle en usage au 17^e siècle. Ce *Macbeth* est écrit au son, méticuleusement, syllabe par syllabe.

« Efface-toé, tache damnée, efface-toé.
Eune heure, deux heures, c'est l'temps,
C'est l'temps d'le fére. L'enfer est noir.
T'as pas honte, mon roé, Toé,
un grand soldat, t'es mort ed'peur ? »



01.

C'est une approche qui ne craint pas la transposition, où « *the armed rhinoceros, or th'Hyrcean tiger* » devient « l'original ac'son panache ou ben el'lion d'la montagne ». Au moment de sa création, dix ans après que Michel Tremblay, avec *Les belles-sœurs*, ait ouvert l'ensemble du matériau linguistique québécois aux auteurs dramatiques, le *Macbeth* de Garneau (et c'est très conscient de la part du poète-traducteur) était une machine de guerre pour légitimer l'utilisation du français d'ici pour traduire le répertoire – Shakespeare en tête. Garneau s'amusa à comparer sa démarche à celle de Luther traduisant la Bible dans un allemand accessible au peuple. « En théâtre, disait-il, Shakespeare, c'est comme la Bible ! » Car les rares traductions de Shakespeare réalisées au Québec à cette époque – par exemple, celles d'*Hamlet* (1970) et de *Jules César* (1972) par Jean-Louis Roux – utilisaient une langue noble, indifférenciée de celle des traductions réalisées en France.

Cependant, la langue de Shakespeare est aux antipodes de la correction et de l'élégance française : c'est une langue dérégulée, vigoureuse, polymorphe. Les métaphores d'un niveau élevé et l'oralité populaire la plus rude s'y côtoient. Si l'alexandrin classique français est une limousine, le pentamètre iambique élisabéthain est un quatre par quatre. En fait, le projet de Garneau était double : redonner à Shakespeare sa vigueur populaire et démontrer la capacité du français québécois à rendre toutes les dimensions de la langue du plus grand auteur dramatique.

¹ L'édition originale de la traduction de Michel Garneau, depuis longtemps épuisée, a fait l'objet d'une nouvelle édition chez Somme toute en 2018.



02.

Pour ce faire, Garneau se détache d'une fidélité scolaire pour toujours travailler l'essentiel : plutôt que de s'attacher au mot à mot, il traduit image à image, action dramatique à action dramatique, organisant sa version pour que sa respiration soit juste, reproduisant par d'autres moyens l'énergie motrice du pentamètre iambique. Fréquemment, Garneau coupe ou simplifie des allusions à l'Écosse ou des détails devenus obscurs. Son but, en fait, est de maintenir la tension du souffle poétique ; il va souvent s'éloigner de la densité concise de l'anglais de Shakespeare – allant jusqu'à doubler le nombre de mots – afin qu'en français les images gardent leur force et leur clarté. Un exemple parmi tant d'autres :

*For brave Macbeth—
well he deserves that name
Disdaining fortune, with his brandish'd steel,
Which smoked with bloody execution,
Like valour's minion carved out his passage
Till he faced the slave.*

Macbeth, Macbeth le brave,
qu'çartains l'appellent,
Pis lui y mérite son surnom en grand,
Macbeth lâ, Fier pis dédaigneux
d'toute malchance, Tournailla't sa
hache qui fuma't d'sang
Comme un ch'fal suinte en hiver.
En tout et partout, y'éta't l'favori
des bons coups
En faisant bouch'rie ac'toutes les ceusses
Qui s'enfargea'nt dans sa travée,
Jusqu'à temps qu'y se r'trouve
face à face avec
El'grand malvât lui-même !

Ce *Macbeth* « traduit en québécois » aurait pu demeurer un artefact des années soixante-dix, une curiosité historique témoignant d'une société qui cherchait à faire reconnaître la légitimité artistique de sa langue. Or, sa puissance lui a fait traverser le temps. Sa création en 1978 par le Théâtre de la Manufacture, dans une mise en scène de Roger Blay achevée par Jean-Pierre Ronfard, demeure une production mémorable ; depuis, la version de Garneau a connu, ici, sept autres productions professionnelles, ce qui est exceptionnel. Elle a été reprise au Théâtre du Trident (mise en scène de Guillermo de Andrea, 1983), par le Théâtre Ô Parleur (mise en scène de Wajdi Mouawad, 1991), par l'Atelier de recherche théâtrale de l'Outaouais/ARTO (mise en scène de Martine Beaulne, à l'Atelier du Centre national des Arts, 1992), par le Théâtre Repère (mise en scène de Robert Lepage, 1992-1993), par le Théâtre de la Bordée (mise en scène de Frédéric Dubois, 2002), par La Fabrik (mise en scène d'Angela Konrad, 2015) et par Ex Machina (mise en scène de Robert Lepage, 2026).

Le maintien au répertoire témoigne de la grandeur du travail de Garneau, qui a réussi à nous transmettre dans notre langue le terrible effroi qui parcourt la plus noire des tragédies de Shakespeare.

01. Gilles Renaud, Christiane Raymond, *Macbeth* de Shakespeare, trad. Michel Garneau, m.e.s. Roger Blay, La Manufacture, 1978.
© Anne de Guise

02. Dominique Quesnel, *Macbeth* de Shakespeare, trad. Michel Garneau, m.e.s. Angela Konrad, La Fabrik, 2015.
© Vivien Gaumand

LA MALÉDICTION DE MACBETH

Tous les gens de théâtre le savent : *Macbeth* porte malheur. Pour les Anglo-Saxons, qu'ils soient britanniques ou américains, irlandais ou écossais, c'est très sérieux. Si l'on décide de jouer la pièce, c'est un pensez-y-bien. De plus, c'est courir après le malheur que de dire le titre de la pièce ou d'en citer des vers hors du contexte spécifique des répétitions et des représentations. Et quand on est pris pour en parler, on dit « *the Scottish Play* » et pour son personnage éponyme : « *the Scottish King* ». Et sa reine : « *Lady M.* ». Chez les Francophones, au Québec, c'est moins strict, mais on va entendre des phrases comme : « Il paraît qu'ils vont faire la pièce écossaise au TNM. » Au restaurant, dans la rue, on va se risquer à dire *Macbeth*. Mais dans les murs d'un théâtre, on essaie vraiment de s'en abstenir.

À l'origine de cette superstition, il y a une légende et une anecdote – probablement véridique. Mais commençons par un fait : Shakespeare, dans son texte, a intégré des phrases tirées de véritables rituels de nécromancie pratiqués par les sorcières de son époque. Comme le roi Jacques 1^{er}, devant qui la pièce allait être créée, était un spécialiste des sorcières (voir l'article *À propos des sorcières* à la page 54), Shakespeare ne voulait pas avoir l'air d'un amateur ignorant. C'est ici qu'intervient la légende, évidemment invérifiable : des sorcières, outrées que l'on porte sur scène leurs rituels secrets, se sont regroupées et ont jeté un mauvais sort sur la pièce. Maintenant, l'anecdote : le matin de la première représentation devant le roi et son beau-frère, le roi Christian du Danemark, le jeune adolescent qui devait jouer le rôle de *Lady Macbeth* est pris d'une violente fièvre. (Rappelons qu'en Angleterre, du temps de Shakespeare, les femmes n'avaient pas le droit de paraître sur scène et que les personnages féminins étaient interprétés par de jeunes garçons dont la voix n'avait pas encore mué.) Le seul de la troupe qui connaissait bien le rôle était Shakespeare, qui l'a joué à pied levé.

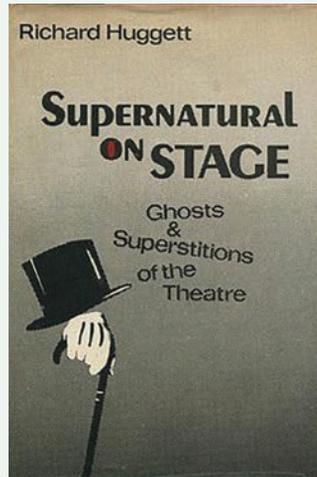
Certaines sources précisent que le jeune acteur est mort de sa fièvre subite. La malédiction des sorcières n'avait pas pris de temps pour montrer sa puissance...

L'homme de théâtre britannique Richard Huggett, dans son excellent *Supernatural on Stage: Ghosts and Superstitions of the Theatre*, consacre le quart de son ouvrage aux superstitions relatives à *Macbeth*, répertoriant une ahurissante quantité de malheurs qui ont frappé diverses productions de la pièce ou, pire, ceux qui ont fait fi de la malédiction. En dépit des talents de conteur de Huggett, ce n'est pas tout à fait une lecture divertissante : au-delà de blessures venues de coups d'épée, de décors qui s'effondrent, d'incendies malencontreux et de maladies inopinées, il y a une inquiétante quantité de morts.

La malédiction s'applique également à tout ce qui touche à la pièce : dans les compagnies de tournée qui parcouraient autrefois l'Angleterre pour jouer du Shakespeare, les costumes, les accessoires et les éléments de décor qui servaient à *Macbeth* étaient gardés dans des caisses à part. Un même trône pouvait faire l'affaire pour

Hamlet, *Richard III* ou *Le roi Lear*, mais celui de *Macbeth* était réservé pour la pièce écossaise. Même chose pour les épées, les boucliers, les armures et autres éléments nécessaires aux représentations.

Mais qu'arrive-t-il si vous prononcez par inadvertance le nom interdit dans l'enceinte d'un théâtre ? Dans les pays de langue anglaise, il y a un rituel pour annuler la malédiction. Ce rituel a plusieurs variantes, mais il ressemble généralement à ceci : la personne fautive doit sortir du théâtre, tourner trois fois sur elle-même, cracher par-dessus son épaule gauche, dire un vers réparateur tiré d'une autre pièce de Shakespeare, et demander qu'on la réadmette à l'intérieur.



03.



04.

À PROPOS DES SORCIÈRES

«**Tonnerre et éclairs. Entrent trois sorcières.**» Ainsi commence *La tragédie de Macbeth*. Dans la version définitive de la fameuse édition *A New Variorum Shakespeare* de Horace Furness publiée en 1903 et que Michel Garneau a utilisée pour sa traduction, cette seule indication scénique déclenche une note infrapaginale de trois pages ! Mais qui sont-elles, au fait, ces sorcières ?

UN PERSONNAGE RÉEL ET FAMILIER

Pour les Élisabéthains, les sorcières font partie de la vie courante. En dépit de la répression dont elles font l'objet, chaque quartier, chaque village a la sienne. On leur attribue des pouvoirs magiques : on croit qu'elles peuvent se transformer en animal, parcourir les mers dans des passoirs, disparaître, voler dans les airs. Surtout, elles remplissent des fonctions sociales importantes – sages-femmes, guérisseuses – mais souvent illicites : interruptions de grossesses, philtres d'amour, mauvais sorts contre les rivaux amoureux... Mais leur pratique principale est de prédire l'avenir. Dans ce domaine, elles sont considérées bien supérieures aux astrologues – bien plus chères également. Leur pratique est considérée illégale par l'État et relevant de Satan pour les autorités religieuses. Un peu comme les vendeurs de drogue aujourd'hui, elles répondent à une demande que les autori-

tés en place n'approuvent pas officiellement. Sauf que pour elles, ce n'est pas la prison. C'est une condamnation à mort après un procès où l'accusée n'avait aucune chance. À la différence de l'Europe continentale où la sorcellerie était considérée comme une hérésie, on ne brûlait pas les sorcières en Angleterre. On les pendait. Elles prédisent l'avenir par nécromancie, soit des pratiques reposant sur l'utilisation de parties de corps humains. En 1604, soit deux ans avant la création de *Macbeth*, le roi Jacques 1^{er} (qui succède à Élisabeth 1^{re} en 1603) promulgue une loi punissant désormais de mort le vol de cadavres ou de parties de cadavre dans les cimetières : la pratique, selon le roi, est devenue endémique. Il faut dire que Jacques 1^{er} est obsédé par les sorcières et qu'il leur attribue chaque malheur qui lui arrive. Il a même publié en 1597, alors qu'il était roi d'Écosse, un traité sur la sorcellerie intitulé *Daemonology*.



La nécromancie explique la présence des sorcières à proximité du champ de bataille au début de la pièce. Pour les contemporains de Shakespeare, cette présence est on ne peut plus normale : les sorcières peuvent ainsi s'approvisionner de parties de corps humains qui – quelle aubaine ! – traînent par terre et, surtout, n'ont pas été enterrées dans ces lieux bénis et consacrés que sont les cimetières. Lorsque Macbeth va consulter les sorcières, au début du quatrième acte, pour connaître son avenir, elles pratiquent un rituel nécromancien pour le lui prédire. Parmi les ingrédients de leur bouillon de sorcière, il y a : « Du foé d'blasphémateur, / [...] des nez, des leuves, / Des doégts d'enfant nouveau-né / Étranglé par la putain qui l'accouche dans un fossé. »

LES WEÏRD SISTERS

Après le banquet au cours duquel le fantôme de Banquo lui est apparu, Macbeth ne dit pas à Lady Macbeth qu'il va consulter des sorcières ; il dit qu'il va voir les Weïrd Sisters. Car, dans le texte de Shakespeare, le mot sorcière n'est utilisé que dans les indications scéniques et l'attribution des répliques. Une seule exception, à la scène 3 de l'acte I, lorsque la première Weïrd Sister raconte que la femme d'un marin l'a traitée de « sarcière ». Et entre elles, elles se désignent de la même façon que Macbeth les nomme. Ce mot *weïrd* n'a rien à voir avec le *weïrd* contemporain qui dérive de l'adjectif *wayward* et qui à l'époque de Shakespeare signifiait dévoyé (et non pas étrange comme de nos jours). Ce *weïrd* est habituellement orthographié *weyard* dans la seule source du texte, soit le First Folio de 1623 qui rassemble pour la première fois en un seul volume les

pièces de Shakespeare. Et ce *weïrd* signifie qui se rapporte au destin, à la fatalité. En fait, les Weïrd Sisters sont des créatures folkloriques et mythologiques qui sont proches des Parques gréco-latines et des Nornes scandinaves : trois femmes qui gèrent le fil de la vie – la première le tisse, la deuxième le mesure et la troisième le coupe. Comme Rose, Violette et Mauve dans les romans de Michel Tremblay. L'historien Raphael Holinshed, dans l'édition de 1587 de ses *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, d'où Shakespeare a tiré les bases de l'histoire de *Macbeth*, les décrit comme « *the weïrd sisters, that is (as ye would say) the goddesses of destinie* » – bref, des Parques britanniques... Même si Shakespeare n'est pas tout à fait le premier à assimiler les Weïrd Sisters à des sorcières, il est le premier à faire un télescopage aussi net entre ces personnages mythiques et des figures de la vie quotidienne. C'est un peu comme si aujourd'hui un auteur nous présentait la Sainte Trinité sous l'aspect de trois vendeurs de drogue.

LES SORCIÈRES ET LEURS FAMILIERS

Lors de la première scène et lors de la scène 1 de l'acte IV, les trois sorcières répondent à des cris d'animaux : « J'arrive, chatte grise [...] Amène-toé, crapotte du guiâbe. » Ces animaux sont leurs familiers. Un familier est un être surnaturel qui aide et soutient une sorcière ; il prend habituellement l'aspect d'un animal. Généralement, les familiers ont des pouvoirs magiques précis. L'exemple le plus connu est le chat noir que l'on associe encore de nos jours aux sorcières. Dans *Macbeth*, d'autres animaux souvent familiers sont mentionnés : loup, corbeau, hibou.

LES SORCIÈRES EN SCÈNE

On ne sait pas comment les sorcières étaient interprétées du temps de Shakespeare : inquiétantes ? tragiques ? comiques ? Tout ce qu'on sait, c'est qu'elles ont remporté un grand succès parce que les King's Men (la troupe où Shakespeare était acteur et auteur) ont vite tripatouillé les passages où les sorcières apparaissent, ajoutant des séquences (voire une scène complète, celle d'Hécate à l'acte III), récrivant des répliques, le tout dans le but de rendre la pièce plus spectaculaire. Ces séquences ajoutées viennent généralement d'une autre pièce, *The Witch*, écrite par Thomas Middleton, qui était aussi auteur pour les King's Men. Pour la suite de l'histoire, il faut se rappeler que, sous le protectorat d'Oliver Cromwell, le théâtre a été strictement interdit en Angleterre de 1642 jusqu'à la restauration de la monarchie en 1660. Pendant cette période, les théâtres élisabéthains ont tous été démolis et les traditions se sont perdues. Quand les théâtres ont rouvert, on y a adopté un style fortement inspiré du théâtre français, alors en pleine gloire. Pour ce qui est des sorcières de *Macbeth*, elles sont dès lors présentées comme des personnages comiques – souvent jouées par des hommes –

ce qu'autorisent certains passages, comme la recette de la potion nécromancienne dont l'humour n'est pas étranger à celui de la chanson du gâteau à l'arsenic dans le dessin animé *Astérix et Cléopâtre...* Ce n'est qu'au 19^e siècle que l'on (re)commencera à jouer les Weïrd Sisters comme des êtres inquiétants. C'est aussi à cette époque que les scènes des sorcières deviennent l'objet de numéros de production ahurissants, comme la fameuse mise en scène d'Henry Irving à Londres en 1888 avec une soixantaine de danseuses légèrement vêtues de voiles de mousseline verdâtre pour personnifier les esprits qui accompagnent Hécate dans la danse macabre qui termine la première scène du quatrième acte.

Au 20^e et au 21^e siècles, les sorcières sont presque toujours sinistres : vieilles femmes drapées de noir, écolières perverses en uniforme, mendiante hirsute, jeunes femmes mystérieuses gainées de rouge, infirmières propettes d'un hôpital militaire ou encore, comme chez Robert Lepage, joués par des hommes, des *junkies* décharnés.

04. Angèle Coutu, Kim Yaroshevskaya, *Macbett* d'Eugène Ionesco, m.e.s. Jean-Pierre Ronfard, TNM, 1973. © André Le Coz

TUER LE ROI UNE OBSESSION SHAKESPEARIENNE

Le meurtre du chef de l'État est la situation dramatique que Shakespeare a le plus explorée, tant dans des pièces historiques comme *Richard II* que dans des tragédies comme *Hamlet* ou *Jules César*. Car Shakespeare vit à un moment de l'histoire où l'univers immuable du Moyen Âge, fondé sur la foi et l'ordre divin, fait place à l'univers transformable de Montaigne, où le rapport au monde passe par la connaissance, l'expérience et l'action. L'Homme, dont la marge de manœuvre était pratiquement inexistante au Moyen Âge, se retrouve à tenter de définir l'étendue de son champ d'intervention. Or, le souverain a beau être encore lié

au cosmos – son décès, même non-violent, entraîne des bouleversements dans la nature – il n'est plus le mandataire de Dieu comme au Moyen-Âge, mais simplement règne de droit divin. En fait, Shakespeare explore une question qui passionne son époque : que doit-on faire avec un roi injuste ou incompetent ?

Si le public d'aujourd'hui comprend tout de suite que Richard II, par exemple, abuse de son pouvoir, il lui est plus difficile d'évaluer Duncan, dont tous les personnages louent la bonté et la grâce. Mais du temps de Shakespeare, c'était incontestable : Duncan est un mauvais roi.

La pièce commence par une double guerre : Duncan fait à la fois face à la rébellion de Macdonald et à une invasion des Norvégiens soutenus par le seigneur de Cawdor. Pendant la bataille, il n'est au courant de rien et c'est son fils Malcolm qui a toutes les réponses. Un roi qui se fait attaquer de l'intérieur comme de l'extérieur est un roi que l'on ne respecte pas et dont la faiblesse est dangereuse pour son royaume. L'incompétence politique de Duncan faisait entrevoir au public élisabéthain que son élimination serait peut-être une bonne chose pour l'Écosse – une spéculation moralement peu confortable...

UNE VIOLENCE FAMILIÈRE



© V. Tony Hauser

ENTRETIEN AVEC ROBERT LEPAGE METTEUR EN SCÈNE

Robert Lepage, dans ses processus de création comme dans ses conversations, fonctionne beaucoup par associations d'idées et par analogies – ce qui donne une singulière envergure à ses propos. Voici quelques-unes de ses réflexions sur son projet de mise en scène de *Macbeth*.

SUR L'IDÉE DE SITUER LA PIÈCE CHEZ LES MOTARDS

Le milieu des motards criminels incarne une forme de violence qui nous est familière. Y transposer l'univers de *Macbeth* permet d'approcher, de comprendre cette part violente de notre société. C'est une intuition qui s'est confirmée quand j'ai lu que la fameuse Guerre des motards a commencé dans le château-bunker des Hell's Angels à Lennoxville – ça ne s'invente pas – par l'exécution de traîtres qu'on avait invités à un party. Or, *Macbeth* commence de la même façon : on exécute des traîtres. Les clubs de motards criminalisés, ici comme dans le reste de l'Amérique du Nord, partagent des valeurs d'honneur, de fidélité, de loyauté, comme dans les royaumes féodaux. Le pouvoir est dictatorial. Ils ont leurs symboles, leurs rituels ; leurs patches, c'est comme des blasons, des armoiries. Les motards forment une petite communauté, une sorte de microcosme, un peu comme Shakespeare présente l'Écosse.

SUR LA MORT AU QUOTIDIEN

À l'époque de Shakespeare, la mort est un fait tangible, quotidien ; s'enfarger dans un cadavre sur le bord du chemin fait partie de la vie. Aujourd'hui, et encore davantage avec les réseaux sociaux, la mort est désincarnée. Mais chez les motards, elle est là, concrète. Comme au 16^e siècle.

SUR LA MASCULINITÉ TOXIQUE

Les motards ont une conception archaïque de la virilité : hiérarchie définie par des rapports de force, résolution des conflits par la violence, relégation des femmes hors du cercle du pouvoir. Mais si une femme arrive à se distinguer et à s'imposer dans ce milieu, elle a une emprise énorme.



SUR LES SORCIÈRES ET LES HALLUCINATIONS

Les sorcières seront des *junkies* et je les fais jouer par des hommes. Quand elles surgissent devant Banquo et Macbeth, ils sont incertains de leur genre : « Vous avez quasiment l'air d'être des créatures, / Que si vous aviez pas de barbes, / J'en s'ras plusse çertain. » C'est exactement ce que j'ai ressenti en croisant des *junkies* dans le Downtown Eastside à Vancouver... La culture des motards baigne dans la drogue. D'ailleurs, une fois les sorcières disparues, Banquo se demande s'ils n'ont pas mangé sans s'en rendre compte « d'l'harbe du guiâbe / Qui dépossède 'el monde d'son bon sensse ». La pièce est parcourue d'hallucinations : le poignard qui apparaît à Macbeth, le fantôme de Banquo, mais aussi les esprits que les sorcières font voir à Macbeth pour lui révéler son avenir. La scène de somnambulisme de Lady Macbeth relève du même univers ; elle y dit ce qui est vrai, comme si elle avait pris du peyotl. Les états de conscience altérés provoqués par la drogue sont un point de convergence fort entre le monde de *Macbeth* et le monde des motards.

SUR LA FAILLE QUI DÉTRUIT MACBETH

Dans *Hamlet*, au premier acte, il y a un monologue que l'on coupe souvent : du haut des remparts, juste avant que le fantôme de son père lui apparaisse, Hamlet, qui s'adresse à Horatio, commente avec mépris la fête que donne Claudius dans le palais. Puis, il observe que souvent chez les individus, il y a comme un « vilain grain de beauté », un petit défaut qui finit par être plus fort que la raison, que le bon sens, et qui finalement dévore l'individu entier. Dans *Macbeth*, ce petit défaut qui va prendre le contrôle du personnage principal arrive à un moment précis : c'est le moment où Duncan nomme pour lui succéder son fils Malcolm, et non Macbeth. C'est le moment-pivot où l'annonce des sorcières prend son poids, où il prend conscience de la noirceur de ses désirs, où il écrit à sa femme qu'il a rencontré des sorcières qui lui ont prédit qu'il deviendra roi : son ambition prend alors le pouvoir sur lui, devient sa faille.

SUR METTRE EN SCÈNE LA PIÈCE UNE SECONDE FOIS

C'est une chance de monter un tel texte plus d'une fois. Une tragédie de Shakespeare comme *Macbeth*, c'est impossible de la comprendre d'un coup. Et dès qu'on a fini de la mettre en scène une première fois, on se met à accumuler de nouvelles idées. J'ai fait *Coriolan* plusieurs fois. J'ai travaillé à partir d'*Hamlet* trois fois... Et puis au cours d'une vie, on change ; on ne peut pas faire autrement que de voir ces pièces-là autrement. Ça me fait rire lorsque des metteurs en scène disent « mon *Hamlet*, mon *Roi Lear* » : ces pièces-là sont trop grandes pour que quelqu'un puisse se les approprier.

SUR JOUER SHAKESPEARE EN FRANÇAIS

La question est : comment faire résonner Shakespeare en français ? L'anglais de Shakespeare est tellement puissant ! Il faut aussi reconnaître que jouer Shakespeare en anglais pose aussi des problèmes : c'est un anglais de la Renaissance, dont le vocabulaire est différent, où des mots n'ont plus le même sens qu'aujourd'hui et dont la syntaxe est souvent déroutante... Pour diriger les acteurs en français, je m'inspire de la réflexion que Peter Brook et son dramaturge Jean-Claude Carrière ont consacré à cette question lorsque Brook s'est installé en France et qu'il y a monté *Timon d'Athènes* : il s'agit de repérer dans les phrases, dans les répliques, ce que Brook et Carrière ont appelé les mots rayonnants – soit les mots qui portent le sens – et d'organiser l'énonciation du texte autour ces mots. Et prendre son temps sans être explicatif. C'est ce que j'ai fait lorsque j'ai dirigé les interprètes dans *Coriolan* – également traduit par Garneau. Et j'ai entendu à quel point ça clarifiait le sens, tout en instaurant un jeu authentiquement théâtral, loin du jeu télévisuel.

05.



SUR LE RAPPORT ENTRE MACBETH ET LADY MACBETH

Au début, Macbeth est comme un petit garçon effrayé qui se réfugie dans le giron d'une femme forte. C'est elle la véritable ambitieuse, c'est elle qui lui dit : tu vas te tenir debout. Peu à peu, il se détache d'elle pour devenir un dictateur indifférent. Elle, au contraire, perd sa puissance à mesure que lui étend son pouvoir. À la fin, dans la scène du somnambulisme, elle s'exprime comme une petite fille qui a commis une faute... Ceci dit, Lady Macbeth, lorsque Macbeth est en train d'assassiner Duncan, fait cette étrange réflexion : « Ah, si ye 'ava't pas r'ssemblé à mon père / Quand mon père dorma't, / J'l'a'ra's faite moé-même. » Chez Shakespeare, les interdits sont rarement où l'on pense...

SUR LES SUPERSTITIONS ENTOURANT CETTE OEUVRE

Je n'ai pas de problèmes liés aux superstitions quand je monte *Macbeth*. Je crois que c'est parce que je ne juge pas les personnages, même Macbeth, même Lady Macbeth. Je m'intéresse à eux, je les respecte au lieu de les condamner. Je ne les considère pas pour autant comme des modèles humains. Mais je travaille à les comprendre et à éprouver pour eux de la compassion.

PROPOS RECUEILLIS ET MIS EN FORME
PAR PAUL LEFEBVRE, AVRIL 2025

05. Laboratoire de création de *Macbeth* au Diamant, janvier 2025. © Antoine Caron

Stratford FESTIVAL

Le Festival de Stratford, établi dans la pittoresque ville de Stratford en Ontario, est la principale compagnie de théâtre de répertoire d'Amérique du Nord. Décrit par le *National Geographic Traveler* comme le « nirvana des fans de théâtre », il présente une saison de sept mois, comprenant une douzaine de pièces ou plus, et un forum d'événements, tous conçus pour divertir, réfléchir et enrichir. Le Festival, qui rassemble des artistes canadiens et internationaux de grande renommée, produit

une variété de pièces puisées dans l'œuvre de Shakespeare, des comédies musicales à grande échelle, des créations ainsi que des comédies et drames classiques : une programmation diversifiée présentée sur quatre lieux. Chaque année, un demi-million de personnes à la recherche d'expériences théâtrales inégalées se rendent à Stratford, devenu, avec ses hébergements, ses expériences culinaires, ses boutiques et ses galeries d'art, une destination culturelle florissante.

VIOLETTE CHAUVEAU

UN PORTRAIT



06.

Il y en a qui entrent en scène comme une tonne de briques, d'autres comme une lame d'acier, d'autres comme un bouquet de pivoines. Violette Chauveau entre en scène comme une énigme. Pourtant, ses personnages sont toujours terriblement nets – le dessin en est curieusement précis – mais qu'est-ce que ce personnage va faire ? Impossible de le prédire : jusqu'au dernier instant, on ne sait jamais si elle va embrasser ou cracher au visage du personnage en face d'elle. On croit qu'elle joue le rôle d'une mésange et il est trop tard lorsque l'on réalise qu'elle est un cobra. Ou l'inverse.

Mais lorsqu'interrogée sur la nature de son métier, sa réponse est tout aussi inattendue : « Ce qui me passionne, c'est d'être une archéologue de l'humain, de fouiller d'autres vies, d'autres mondes, de la façon la plus authentique possible. »

Cette quête d'authenticité peut l'amener à faire des choses ahurissantes. Un exemple :

à Espace GO, dans le rôle de Clytemnestre dans *l'Électre* de Sophocle mise en scène par Serge Denoncourt, elle était parée d'un costume terrifiant d'extravagance. Pour écraser sa fille de son pouvoir, elle l'écoutait avec une morgue distraite, examinant quelques instants le poli de ses ongles. Clytemnestre, reine de Mycènes et veuve d'Agamemnon, qui vérifie la qualité de son manucure, c'est déjà énorme. Et que l'actrice le fasse sans détruire la grandeur tragique du personnage : chapeau !

Il n'est pas étonnant que les metteurs et metteuses en scène les plus exigeant-es travaillent abondamment avec elle. Ce qui est également notable, c'est l'exceptionnelle variété des genres théâtraux qu'elle aborde : de la comédie légère à la tragédie antique, en passant par d'inclassables créations. C'en est grisant : Tremblay avec André Brassard, Molière avec Denis Marleau, Feydeau et Beaumarchais avec Normand Chouinard, Ionesco avec Frédéric Dubois, Thomas Bernhard avec Catherine Vidal, Martin Crimp

avec Claude Poissant, Simon Boulerice avec Gaétan Paré, Tchekhov et Virginie Despentès avec Angela Konrad, Edward Albee avec Daniel Roussel, Evelyne de la Chenelière avec Alice Ronfard – et des créations de Robert Gravel, de Stéphane Créte, de Brigitte Haentjens...

Lorsque l'on s'enquiert auprès d'elle des rencontres qui l'ont aidée à devenir l'artiste qu'elle est, les noms déboulent, et à chacun une raison précise est attribuée. Parmi toutes ces personnes, elle mentionne, entre autres Louis Spritzer, son professeur de voix au Conservatoire, qui lui a enseigné les exigeants chemins de l'authenticité. Puis elle parle abondamment de Robert Gravel qui, au Nouveau Théâtre expérimental, lui a donné des rôles qui ne lui ressemblaient pas – « une vieille religieuse édentée ! Une prédatrice sexuelle alcoolique directrice de théâtre ! » – et lui a appris l'audace nécessaire pour travailler en laboratoire avec l'idée que la réflexion profonde peut aller de pair avec le ludisme. Elle mentionne ensuite le travail qu'elle a pu faire en Europe au début de sa carrière et, plus récemment, avec les metteurs en scène Michaël Delaunoy au Rideau de Bruxelles et Vincent Goethals au Théâtre du Peuple à Bussang. Elle décrit également l'influence que Robert Lepage a eu sur elle : « D'abord par ses pièces, qui sont de fascinantes énigmes à résoudre, qui s'adressent à l'intelligence, tout en demeurant accessibles, et qui exigent du public d'être actif. Et quand j'ai rencontré la personne, j'ai été frappée par sa générosité et sa façon unique de rassembler tout le monde autour du projet théâtral pour lequel il nous réunit. »

Elle parle aussi beaucoup de Brassard, qui lui a « révélé son côté *trash* », mais qui surtout lui a fait voir son métier comme un travail d'archéologue, qui se fait en creusant le texte, mais aussi en fouillant autour de l'œuvre, en lisant des témoignages de comédiens-nes, de metteurs-es en scène, en s'intéressant au travail des concepteurs et conceptrices dès les premières ébauches. « Lorsque nous avons travaillé ensemble sur *Le passé antérieur*, raconte-t-elle, j'allais le chercher chez lui et j'allais ensuite le reconduire après les répétitions ; pendant les trajets, nous échangeons sur le théâtre, mais aussi sur la musique, sur nos lectures, sur la vie. C'est ainsi qu'est née entre nous deux une amitié profonde. » C'est Brassard et Olivier Choinière qui ont voulu qu'elle incarne la version beckettienne de Brassard dans *La dernière cassette*. « Sa voix passait à travers moi ; c'était comme être un médium. Et j'ai réalisé que les personnages que j'arrive le mieux à jouer, c'est ceux que j'aime le plus. » Mais alors comment aimer Lady Macbeth ? Royale et mutine, elle répond : « Mon côté *trash* ! »

PROPOS RECUEILLIS ET MIS EN FORME
PAR PAUL LEFEBVRE, AVRIL 2025

06. Violette Chauveau, *Avant la retraite* de Thomas Bernhard, trad. Claude Porcell, m.e.s. Catherine Vidal, Le Groupe de la Veillée, 2014. © Matthew Fournier

07. Violette Chauveau, *Le Projet Riopelle*, texte et m.e.s. Robert Lepage, Ex Machina, 2023. © Danny Taillon

08. Violette Chauveau, *La dernière cassette*, texte et m.e.s. Olivier Choinière, L'ACTIVITÉ, 2023. © Valérie Remise



07.



08.