

PIÈCE (DÉ)MONTÉE

Les dossiers pédagogiques
« Théâtre » et « Arts du cirque »
du réseau Canopé

N° 196 - Novembre 2014

M A C B E T H



MACBETH

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau Canopé

N° 196 - Novembre 2014

Conception et mise en scène, Brett Bailey

Third world bunfinght

Au Nouveau Théâtre de Montreuil
du 18 au 22 novembre 2014

Retrouvez sur reseau-canope.fr/crdp-paris/
l'ensemble des dossiers « Pièce [dé]montée »

Directrice de publication

Annie Lemesle

Directrice de l'édition transmédia

Isabelle Sébert

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur du Canopé de Paris

Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture de Canopé

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller Théâtre,

délégation aux Arts et à la Culture de Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

et des représentants des Canopé académiques

Auteurs de ce dossier

Marielle Vannier, professeur de lettres

Philippe Guyard, professeur d'Histoire-Géographie

et d'option théâtre

Directeur de « Pièce [dé]montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller théâtre,

département Arts & Culture

Secrétariat d'édition

Marylène Duteil

Mise en pages

Anne Dupin, Matthieu Daubigny

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86918-268-4

© Canopé-CRDP de l'académie de Créteil - 2014

[établissement public à caractère administratif]

12 rue Georges Enesco

94000 Créteil

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Nos remerciements chaleureux vont à Jean-Christophe Estiot, directeur des relations publiques et de la communication du Nouveau Théâtre de Montreuil, à Laetitia Conort, chargée de communication, ainsi qu'à toute l'équipe du théâtre pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée dans la préparation de ce dossier.

Nos remerciements également à Lucie Siffre et à l'équipe de la Ferme du Buisson.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE**
LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT!

6 De la fable shakespearienne à l'histoire africaine

10 Macbeth, un opéra engagé

13 De la solitude à la folie meurtrière

14 **APRÈS LA REPRÉSENTATION**
PISTE DE TRAVAIL

19 Une œuvre originale de Brett Bailey

28 Une œuvre engagée

23 Macbeth et Lady Macbeth ou comment la quête du pouvoir
et des signes extérieurs de richesse est la porte ouverte
à la manipulation par des intérêts étrangers

25 Résonances

26 **ANNEXES**

26 Entretien avec Brett Bailey

29 Lieux de l'opéra de Verdi

30 Distributions

32 Acte I, scène 2 : le rassemblement des sorcières

33 Ouvertures de l'opéra et chœur des sorcières

34 Acte I, scène 13

35 Acte II, scène 7 : scène du spectre

Le compositeur italien Giuseppe Verdi [1813-1901] admirait profondément Shakespeare. Il adaptera pour l'opéra trois des pièces les plus connues du dramaturge : *Macbeth* [tiré de *The Tragedy of Macbeth*], *Otello* puis *Falstaff* [d'après *Les Joyeuses Commères de Windsor*].

Dans une démarche tout à fait singulière, le metteur en scène sud-africain Brett Bailey choisit de s'emparer de *Macbeth* pour en tirer une adaptation raccourcie, dense, engagée : « J'ai situé l'histoire au nord-est du Congo, dans une zone de conflit qui a compté près de cinq millions et demi de morts ces vingt dernières années ».

L'aventure débute avec une troupe de comédiens qui trouve refuge à Goma et s'empare des vestiges de l'opéra de Verdi laissés dans une malle par les colons : avec l'enregistrement de ce chef-d'œuvre de la musique, un livret jauni par le temps et les vieux costumes qu'ils trouvent, ils rejouent la tragédie de leur propre peuple soumis aux dictatures les plus sangui- naires, brisé par de violents conflits, envahi par les intérêts commerciaux des multinationales dont la seule préoccupa- tion réside dans la récolte des minerais. Cette réinterprétation de l'éternelle tragédie du pouvoir se joue avec dix chanteurs d'opéra.

Si la collection Pièce (dé)montée s'est intéressée à ce spec- tacle, c'est qu'il ne se présente pas comme une nouvelle ver- sion de l'œuvre opératique de Verdi. Il est au contraire une relecture théâtralisée éminemment politique de l'œuvre qui interroge les frontières entre les différents arts. À travers cet opéra, Brett Bailey braconne sur les terres du théâtre, de l'ins- tallation plastique ou de la sculpture pour mieux faire resurgir les faux-semblants d'un pouvoir illégitime qui se plaît à usur- per une place qui ne lui appartient pas.

Les enseignants pourront faire découvrir à leurs élèves un opéra dont la forme et le contenu dialoguent, s'hybrident avec une longue tradition littéraire et musicale. Ils pourront égale- ment mettre en regard cette approche de l'opéra de Verdi avec les deux autres dossiers de la collection abordant le *Macbeth* de Shakespeare, dans les mises en scène d'Anne- Laure Liégois¹ et d'Ariane Mnouchkine².

¹ http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/macbeth_total.pdf

² http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/macbeth1_total.pdf

AVANT DE VOIR LE SPECTACLE LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT!

DE LA FABLE SHAKESPEARIENNE À L'HISTOIRE AFRICAINNE : QUAND LA FOLIE MEURTRIÈRE DEVIENT RÉALITÉ

UNE VERSION CONGOLAISE DE L'OPÉRA DE VERDI

Distribuer aux élèves ce résumé succinct de l'opéra de Verdi qui reprend les étapes essentielles de la pièce de Shakespeare intitulée *The Tragedy of Macbeth* (1606). Leur demander de mettre en scène sous la forme de cinq tableaux vivants les étapes de l'intrigue.

Lorsque le général écossais Macbeth rentre victorieux de sa bataille contre les Norvégiens, il rencontre trois sorcières qui lui prédisent un avenir royal. En apprenant cela, Lady Macbeth, femme avide de pouvoir, pousse son mari à assassiner le roi Duncan afin de hâter la réalisation de cette prédiction. Ce crime entraînera les deux protagonistes dans une folie meurtrière alimentée par la peur et le remords.

L'objectif de ce premier exercice est de permettre aux élèves de mémoriser les moments-clés de la tragédie tout en réfléchissant à la spatialisation des conflits représentés sur scène. Ces tableaux seront réalisés avec un nombre important d'élèves afin d'amener une réflexion sur le rôle possible des personnages en surnombre à chaque étape de l'action (membres de la cour? peuple témoin?).



Owen Metsileng dans le rôle de Macbeth,
et le chœur.
© Nicky Newman

L'une des particularités de l'opéra est en effet de ménager sur scène une place importante au chœur qui est constitué de l'union de partitions vocales dont toutes les tessitures sont généralement représentées. La recherche de la place du chœur et de son rôle sur le plateau dans son interaction avec les personnages principaux est une question fondamentale qu'il faut aborder dès le départ.

Compléter cet exercice par une recherche sur le roi Macbeth d'Écosse. À quelle époque ce personnage historique a-t-il vécu? Quel est l'intérêt, pour un artiste comme Shakespeare, d'aller puiser dans cette matière historique pour écrire sa pièce?

Ce questionnement a pour but de mettre en lumière les deux lignes de force les plus fascinantes de l'histoire de Macbeth: le recours au meurtre comme moyen d'assouvir ses passions et l'im-passe que constitue le pouvoir d'un État fondé sur le crime.

Proposer aux élèves de lire ces deux extraits d'entretien avec Brett Bailey. Quel est le parti pris du metteur en scène?

« Une troupe de comédiens réfugiés a fui les combats dans les villages du Nord Kivu, en République Démocratique du Congo. Ils s'installent à Goma, la capitale régionale. Des dizaines de milliers de réfugiés s'y trouvent et la plupart viennent de la campagne et des villages environnants. La troupe s'installe dans la mairie de Goma et y découvre une malle pleine d'accessoires et de costumes, de livrets et de vieux enregistrements de *Macbeth*. En passant en revue ces objets, ils se rendent compte qu'ils font écho à leur propre histoire. Ils utilisent ce matériau pour raconter leur histoire, leur situation dans leur pays. »

Texte complet de l'entretien en annexe 1.

« J'ai situé l'histoire au nord-est du Congo, dans une zone de conflit qui a compté près de cinq millions et demi de morts ces vingt dernières années ; le génocide rwandais a été l'une des répercussions de ces conflits. Avec ces guerres de territoire pour récupérer les minerais, nombreux sont les pays avoisinants comme le Burundi, le Rwanda ou l'Ouganda qui ont été envahis pour accéder à ces richesses. Mon spectacle, c'est l'histoire de ces rois de la guerre, de ces milices et de ces conflits. »

Extrait d'un entretien filmé par le Brusselnieuws, le 13 mai 2014,
[http://www.brusselnieuws.be/fr/video/tvbrussel/
lecosse-devient-le-nord-kivu-dans-le-macbeth-de-brett-bailey](http://www.brusselnieuws.be/fr/video/tvbrussel/lecosse-devient-le-nord-kivu-dans-le-macbeth-de-brett-bailey).

Découvrir la biographie de Brett Bailey. En quoi les origines et le parcours de cet artiste peuvent-ils nous faire comprendre sa démarche?

« Né en Afrique du Sud à la fin des années 60, Brett Bailey a connu le système de l'apartheid. Devenu auteur dramatique, metteur en scène et scénographe, il fonde une compagnie il y a près de dix-sept ans : Third World Bunfight. À travers des formes artistiques variées (installations, performances, pièces de théâtre, opéras ou spectacles musicaux), son œuvre interroge sans relâche les dynamiques du monde postcolonial et les relations de pouvoir et d'assujettissement qui perdurent entre l'Occident et le continent africain. S'intéressant aussi bien au parcours du dictateur ougandais Idi Amin Dada dans sa pièce *Big Dada*, qu'aux origines des inégalités raciales en Afrique du Sud dans sa performance *Terminal (Blood Diamonds)*, Brett Bailey revisite aussi des figures mythiques comme Médée ou Orphée, qu'il plonge dans la réalité de son temps et de son continent. Bouleversant les idées reçues, ses propositions questionnent la responsabilité de l'Occident dans la situation actuelle de l'Afrique, mais aussi plus largement ce qui, consciemment ou inconsciemment, « colonise » toujours les esprits : ce racisme ordinaire qui légitime encore aujourd'hui la violence faite aux étrangers et aux autres, à l'image de la société ségrégationniste dans laquelle Brett Bailey a grandi. »

© « Brett Bailey, un enfant d'Afrique », dossier de présentation de l'exposition de Brett Bailey, Exhibit B, à l'église des Célestins, 67e Festival d'Avignon, 2013.

Inviter les élèves à visionner le premier des cinq reportages sur «les minerais de sang» ou «minerais de guerre» effectués par les journalistes canadiens de Vice³. En quoi ce reportage met-il en valeur les difficultés auxquelles le Congo actuel, et particulièrement la ville de Goma, sont confrontés?

À LA RECHERCHE D'UN UNIVERS VISUEL AFRICAIN

Observer le visuel du spectacle présenté sur le site du Nouveau Théâtre de Montreuil (image 1). En quoi ce visuel entre-t-il en résonance avec les évocations de l'Afrique faites précédemment ? Quelles impressions produit-il ?

Le chromatisme général de l'affiche plonge immédiatement le spectateur dans un univers angoissant: les couleurs sombres (rouge sang, noir sous forme d'ombres et vert), du fait de leur caractère dominant, construisent une atmosphère inquiétante relayée par la superposition pyramidale, en mode portrait, d'un enfant soldat au visage innocent et d'un adulte au visage effrayant du fait de la colère qu'il semble manifester. Par un principe de fondu, les deux corps paraissent s'imbriquer, être dépendants l'un de l'autre. Pour finir, on présentera aux élèves un portrait du dictateur Mobutu (image 3) afin de montrer à quel point il ressemble à l'adulte de l'affiche.

Prolonger l'analyse en s'attardant sur les significations possibles du tissu africain qui sert de toile de fond à l'affiche.

Deux motifs dominent la toile de fond de l'affiche: l'œil et la main. L'œil, dans la tradition africaine, renvoie à la maxime «la bouche n'a pas à dire tout ce qu'elle voit», et la main est un symbole⁴ de domination et de force. L'atmosphère de conspiration et de meurtre est donc relayée dans l'affiche par la présence de ces symboles. La présence de l'ombre de la main n'est pas sans

³ www.vice.com/fr/vice-news/the-vice-guide-to-congo-1

⁴ Sur les symboles des tissus africains, dont le motif de l'œil : <http://larmoiredeyaivi.blogspot.fr/2013/04/les-tissus-africains.html>



1: L'affiche de l'opéra de Brett Bailey au Nouveau Théâtre de Montreuil, d'après une photo de Morne Van Zyl et Brett Bailey.

2: Owen Metsileng [Macbeth] et Nobulumko Mngxekeza [Lady Macbeth] © Morne van Zyl et Brett Bailey

3: Mobutu (<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mobutu.jpg>). © Wikipedia commons.

rappeler la scène durant laquelle Lady Macbeth, rongée par le remords, est prise de somnambulisme : elle cherche à se débarrasser des traces de sang qu'elle croit voir sur sa main.

Dessiner un décor pour les différents lieux décrits dans le livret de l'opéra de Verdi (en annexe 2).

Les livrets d'opéra ne présentent généralement qu'une description succincte des lieux. Cependant, le passage d'un lieu à l'autre apparaît toujours comme une difficulté de mise en scène à résoudre. En ce sens, il convient d'imaginer des solutions possibles à ces transitions rapides de lieu. De même, il s'agit d'imaginer une transposition africaine pour ces différents espaces.

Proposer aux élèves d'imaginer les costumes possibles pour les personnages de l'opéra en leur demandant de faire une recherche esthétique sur les trois thèmes suivants : les tissus africains traditionnels et leurs motifs, « l'abacost » et le mouvement « SAPE ». (Les trois documents de l'annexe 3 permettront aux élèves de prendre connaissance des différents personnages.)

Le vêtement est imprégné, en Afrique, de fortes connotations identitaires. Pour ce qui est des vêtements confectionnés avec des tissus traditionnels, ils déclinent un glossaire iconographique très étroitement lié à une tradition symbolique. De fait, les motifs des pagnes féminins sont investis d'une signification représentative de la personnalité de celle qui le porte. Par ailleurs, les caractéristiques de fabrication des différents tissus témoignent de la richesse des techniques développées au fil des siècles dans les différents pays d'Afrique : parmi les tissus⁵ les plus célèbres, on compte les bazins (tissus damassés teintés à la main), les batiks (aux couleurs multicolores), les bogolans (tissés et teintés au Mali), ou les kentés ghanéens. Un statut à part est réservé au wax : il est à lui seul la représentation des luttes de pouvoir économique. L'histoire de sa production commence en Hollande et en Angleterre à la fin du XIX^e siècle : les colons s'inspirent de la technique de coloration des batiks à base de cire pour créer dans leur pays une industrie de tissus destinés à être vendus en Afrique. Considéré comme le tissu africain de l'Europe industrielle, il symbolise la mainmise du colon sur un savoir-faire traditionnel exporté et reproduit en grande quantité ailleurs qu'en Afrique, puis revendu à cette même population africaine qui ne profite pas des bénéfices de ce marché. De ce fait, le wax est le moins noble des tissus, mais également le plus moderne, puisque l'industrie invente chaque année de nouveaux motifs pour relancer les ventes.

« L'abacost »⁶, abréviation de « à bas le costume », désigne une façon de s'habiller conforme aux volontés du dictateur Mobutu qui régna sur le Congo – qu'il renomma Zaïre en 1971 – de 1965 à 1997. Il interdit le port du costume cravate, symboles de l'Occident, et imposa le port d'un veston sans col baptisé « abacost » qui était à ses yeux un outil de décolonisation. Mobutu avait coutume de se présenter en public avec une toque en peau de léopard. Aujourd'hui, l'abacost est considéré en Afrique comme un costume d'ancien régime. Le port de ce dernier symbolise une adhésion politique à ce régime.

Le mouvement SAPE⁷ (société des ambassadeurs et des personnes élégantes) se développe au moment de la chute du régime du dictateur : les sapeurs retrouvent le plaisir de se vêtir en choisissant une esthétique qui leur est propre.

⁵ Les tissus africains : <http://www.saramani.fr/Tissus/Tissusframeset.htm>

⁶ L'abacost : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Abacost>

⁷ La SAPE au Congo Brazzaville : http://fr.wikipedia.org/wiki/Société_des_ambassadeurs_et_des_personnes_élégantes
Regarder également les premières minutes de cette vidéo : <http://vimeo.com/59786123>

MACBETH, UN OPÉRA ENGAGÉ

Le *Macbeth* de Verdi est considéré comme l'un des opéras les plus aboutis du musicien italien du fait qu'il mêle habilement théâtralité, musique et construction des personnages. Composé avec la collaboration du librettiste Francesco Maria Piave, cet opéra en quatre actes fut créé pour la première fois en 1847 au Teatro della Pergola de Florence. Une version remaniée verra le jour en 1865 au Théâtre Lyrique impérial de Paris et restera la version la plus jouée. Les interprétations scéniques de cet opéra de Verdi sont bien entendu nombreuses. Nous en explorerons quelques facettes afin de mieux permettre aux élèves de mesurer l'audace des partis pris scéniques de Brett Bailey.

Demander aux élèves de définir ce qu'est pour eux un opéra. Ils pourront s'appuyer sur les éléments de distribution présentés en annexe 3 pour affiner leur définition. Leur proposer ensuite de traduire collectivement le manifeste de l'orchestre No Borders Orchestra (Orchestre sans frontières) en allant sur le site www.nobordersorchestra.org/manifesto. En quoi le choix du No Borders Orchestra et de Prémil Petrovic à la direction musicale du spectacle entre-t-il en résonance avec le projet de Brett Bailey ?

L'opéra est un art par essence hybride. La chercheuse Isabelle Moindrot dit de lui qu'il « n'est ni seulement de la musique, ni tout à fait de la littérature ou du théâtre, ni même un assemblage plus ou moins composite de ces trois arts qui chacun pourtant revendiquent à tout moment paternité ou prééminence », il est avant tout « un art de l'union gouverné par la nécessité de la coexistence »⁸. L'action, dominée par la musique, est asservie au rythme et à la temporalité qui lui sont imposés par l'orchestre. Pour qu'un opéra voie le jour, il faut donc tout d'abord choisir des chanteurs dont la tessiture de voix est définie par le livret, un orchestre avec son directeur et des musiciens.

Brett Bailey a porté son choix, pour adapter l'opéra de Verdi, sur le musicien et compositeur belge Fabrizio Cassol, dont on sait qu'il a non seulement travaillé avec des pygmées Aka en Centre Afrique et des danseurs de la République démocratique du Congo, mais aussi pour différents opéras en Europe. Le chef d'orchestre Prémil Petrovic appartient au No Borders Orchestra, petit orchestre essentiellement constitué de douze instrumentistes, tous originaires de l'ex-Yougoslavie et engagés politiquement dans la lutte contre les discriminations. Par ailleurs, les chanteurs qui ont été sélectionnés pour ce spectacle sont tous sud-africains. L'équipe dont s'est entouré Brett Bailey est donc représentative de l'orientation politique qu'il souhaite donner à son spectacle.

⁸ I. Moindrot, *La Représentation d'opéra, poétique et dramaturgie*, Puf-Ecriture, Paris, 1993, p. 1.

1



2



1, 2 : *Macbeth*
© Brett Bailey

DE LA SOLITUDE À LA FOLIE MEURTRIÈRE

LA SORCELLERIE COMME APPUI DU « GENÈRE FANTASTICO »

Lorsque Verdi signe son contrat de création pour *Macbeth* en 1845, il s'engage à faire entrer son opéra dans le « genre fantastico » afin d'apporter un éclairage surnaturel à l'œuvre de Shakespeare. Cette dimension fantastique est notamment portée par les sorcières qui apparaissent aussi bien comme une incarnation maléfique que comme une émanation des démons qui habitent l'inconscient de Macbeth.

Inviter les élèves à mettre en voix puis en scène la danse initiale des sorcières en s'appuyant sur le texte du livret (voir annexe 4). Varier les approches en expérimentant des jeux de chœur. Prolonger l'exercice en demandant aux élèves de concevoir une version africaine de ce début d'opéra en déclinant accessoires, costumes, décors et lumière possibles.

Verdi écrivait au sujet des sorcières : « Les sorcières dominent le drame, tout dérive d'elles, vulgaires et cancanières au premier acte, sublimes et prophétiques au troisième ». Cette présence obsédante et maléfique est rendue impressionnante chez le compositeur par le fait qu'il multiplie leur nombre et fait porter le chant par trois groupes de voix de soprano soutenus par le chœur.

Diviser la classe en plusieurs groupes et visionner les différents exemples d'ouverture du *Macbeth* de Verdi afin d'en analyser les composantes organisationnelles et esthétiques. Comment les sorcières sont-elles représentées dans chacune des versions proposées ? (voir annexe 5)

Les captations d'opéra proposées en annexe sont représentatives des rituels de l'opéra : durant l'ouverture, le regard du spectateur se porte d'abord sur le chef d'orchestre auquel on rend hommage, puis sur les musiciens. Le prélude musical de *Macbeth* développe deux thèmes opposés : l'un heurté, appelant la présence des sorcières, l'autre lyrique rappelant le personnage de Lady Macbeth. Les cuivres dissonants s'opposent aux bois et aux cordes. L'atmosphère surnaturelle est assurée par le cumul des bruits de tonnerre, les roulements inquiétants de l'orchestre, les trilles des sorcières. On se reportera au tableau en annexe pour analyser la manière dont les metteurs en scène se sont emparés de cette entrée.



Macbeth
© Brett Bailey

LA SOLITUDE DE L'AMBITION : DEUX MONSTRES EN ACTION

Proposer aux élèves d'explorer les méandres de la monstruosité en improvisant sur les arguments que Lady Macbeth peut utiliser pour convaincre son époux de tuer le roi Duncan. Pour cet exercice, prévoir un groupe de volontaires pour s'essayer à l'improvisation et un groupe qui servira de spectateurs et qui pourra souffler des arguments à Lady Macbeth.

La musicologue Chantal Cazeaux écrit, à propos de Macbeth et de son épouse: «Jamais le couple Macbeth n'est vu à la lumière d'une relation amoureuse: pas de duo d'amour, pas de sollicitude ou de tendresse de l'un envers l'autre. Un couple froid sans descendance ni passion autre que l'ambition; voilà leur seul moteur [...]»⁹ Brett Bailey voit dans ce couple diabolique un équivalent du couple de dictateurs roumains Ceaucescu. Crimes et terreur se conjuguent au quotidien pour asseoir leur pouvoir. De fait, cette quête du pouvoir par le meurtre scellera à jamais leur séparation et leur trajectoire individuelle sur le chemin du remords et de la folie.

Écouter la scène 13 de l'acte I de l'opéra de Verdi, entre Lady Macbeth et son époux¹⁰. En quoi peut-on dire que ce passage de l'œuvre montre le visage de chacun des personnages? (texte en annexe 6).

Le célèbre duo chanté entre Lady Macbeth et son époux, juste après le meurtre du roi, a été analysé comme la retranscription musicale de deux personnalités, l'une portée vers le meurtre, l'autre vers la soumission. Verdi considérait ce moment de l'opéra comme le passage le plus important de son œuvre: «Ces morceaux, on ne doit absolument pas les chanter: il faut les jouer et les déclamer d'une voix très sombre et voilée: sans cela, il ne peut y avoir d'effet. L'orchestre avec les sourdines.» écrit-il dans une lettre à Salvatore Commarano du 2 novembre 1848¹¹. La présence obsédante des bruits extérieurs vient donner une couleur fantastique à la scène. Lady Macbeth y apparaît comme un démon dominateur qui balaie toutes les visions déjà naissantes de son mari. Plus qu'un dialogue, ce passage ressemble à la combinaison de deux monologues où chacun exprime déjà sa solitude. Loin de se répondre, les assassins semblent chacun pris dans des trajectoires parallèles. Les déplacements des chanteurs évoluent également sur des axes qui ne se rencontrent pas.

⁹ *L'Avant-scène Opéra*, n°249, 2009, p. 3.

¹⁰ Air du « Fatal mia donna un murmure / com'io non intendesti », dans une mise en scène d'Henning Brockhaus et des décors de Josef Svoboda, au Teatro Carlo Felice de Genova, en 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=75cuho3K8NU>

¹¹ Lettre citée par Myriam Tanant dans l'article « Mettre en scène *Macbeth* de Verdi : les options de Giorgio Strehler », *Chroniques italiennes*, 2 mars 2006, p. 217.



Owen Metsileng dans le rôle de Macbeth et Nobulumko Mngxekeza dans celui de Lady Macbeth.

© Nicky Newman

FOLIE OU SURNATUREL ?

Mettre en voix la scène du banquet située dans le final de l'acte II (à partir du texte proposé en annexe 7) et imaginer la mise en espace possible pour ce banquet. Comment placer le chœur qui joue le rôle des convives sur l'espace scénique? Comment mettre en scène l'égarement de Macbeth face au spectre de Banquo? Comment faire apparaître sur scène un fantôme?

Après le meurtre du roi Duncan, Macbeth et son épouse fêtent leur victoire au cours d'un banquet. Au célèbre air du «brindisi» de Lady Macbeth succède la scène de folie de son époux qui voit apparaître le spectre de Banquo venant juste d'être poignardé. Verdi avait imaginé que le chanteur du rôle de Banquo lui-même pourrait apparaître par les dessous du plateau, ébouriffé, couvert de plaies afin de rendre la scène plus spectaculaire. La matérialisation du spectre l'assimile à une représentation du surnaturel qui viendrait rappeler ses crimes à Macbeth. Cependant, si cette apparition n'est qu'une projection des hallucinations de Macbeth pris dans le tourbillon de sa folie, la nécessité pour le public de voir ses tourments intérieurs se fait moins nécessaire. Il y a bien un choix d'interprétation à faire sur le sens de la présence de ce fantôme sur scène.

Pour écouter et regarder ces passages de l'opéra: la scène du toast de Lady Macbeth (www.youtube.com/watch?v=OyjPikJmeH0), et immédiatement après la scène de l'apparition du fantôme, avec une forme lumineuse en fond de scène (www.youtube.com/watch?v=XjW_NtaDG6M).



L'apparition du spectre.
© Nicky Newman

UNE ŒUVRE ORIGINALE DE BRETT BAILEY

Inviter les élèves à comparer les éléments qui distinguent le début du spectacle de Brett Bailey du début des représentations de l'opéra de Verdi qu'ils ont pu découvrir avant de venir au spectacle.

L'espace de la représentation a pu surprendre certains : le *Macbeth* de Brett Bailey n'est pas programmé dans des salles d'opéra mais dans des salles de théâtre.

En entrant dans la salle, les élèves auront sans doute remarqué que chœur et orchestre sont déjà en place. Nulle entrée du chef sous les applaudissements du public. Nul salut de sa part ni de celle de l'orchestre. Nul prélude musical : le spectacle commence directement par l'intervention du chœur, et on pourra souligner qu'il ne s'agit pas du chœur des sorcières qui normalement ouvre l'opéra de Verdi (de même que les sorcières interviennent dès la première scène dans la pièce de Shakespeare) mais d'un chœur qui, dans l'opéra de Verdi, intervient au début du quatrième acte (« Patria Oppressa ! »). Il ne s'agit donc pas de l'opéra de Verdi mais bien d'une réécriture qui aboutit à un spectacle s'écartant de certains codes et rituels de l'opéra.

LE SURTITRAGE

Distribuer aux élèves les quelques extraits du livret de Piave et des surtitres qu'en propose Brett Bailey. En quoi ces surtitres diffèrent-ils du texte chanté ? Quels effets produisent ces différences et leur confrontation au plateau ?

Si le compositeur Fabrizio Cassol a réécrit la musique, et si plusieurs scènes ont été coupées, les paroles italiennes sont bien celles écrites par le librettiste de Verdi, Francesco Maria Piave. À la différence de représentations d'opéra où le public peut habituellement se procurer le texte du livret, rien de tel n'est proposé à l'occasion des représentations du *Macbeth* de Brett Bailey. Plutôt qu'une traduction, le metteur en scène propose sa propre adaptation, pour le moins approximative, du livret de Piave dans un surtitrage en anglais et en français.

Brett Bailey n'hésite pas à recourir à un langage familier, voire grossier ou vulgaire, et la découverte des surtitres n'est pas sans introduire à maintes reprises un effet comique plutôt inattendu dans *Macbeth*. Certains élèves se souviendront peut-être de quelques exemples précis. Ainsi « cielo ! » devient « fuck ! », « Va !... spirito d'abisso !... » (Va-t'en, Esprit de l'abîme !) chanté par Macbeth lors de la réapparition du spectre de Banquo pendant le banquet devient « Fuck off, Demon » (« va te faire foutre, démon »).

La première scène de Lady Macbeth a pu également les marquer. Dans l'opéra de Verdi (acte I, scène 5), Lady Macbeth lit la lettre envoyée par son époux lui annonçant l'oracle des sorcières dont le texte est le suivant :

TEXTE
DE PIAVE

« Nel dì della vittoria io le incontrai :
Stupito io n'era per le udite cose ;
Quando i nunzi del Re mi salutarò
Sir di Caudore, vaticinio uscito
Dalle veggenti stesse
Che predissero un serto al capo mio.
Racchiudi in cor questo segreto. Addio. »

TRADUCTION
FRANÇAISE DE MICHEL ORCEL

« Je les ai rencontrées le jour de la victoire :
J'étais encore sous le coup de leurs paroles ;
Lorsque les messagers du roi m'ont salué
Du titre de seigneur de Cawdor :
Oracle même des prophétesses,
Qui me prédirent aussi une couronne ;
Renferme dans ton cœur ce secret. Adieu* . »

* Pour cet extrait et les suivants : traduction française de Michel Orcel, revue par Elisabetta Soldini et Chantal Cazeaux, Avant-Scène Opéra, n° 249, p. 21, 2009, © éditions Premières Loges, Paris, www.asopera.fr

Dans la version de Brett Bailey, cette partie de la scène n'est plus chantée par Lady Macbeth et se résume au texte d'un simple SMS dont le texte est affiché à l'écran :

« Babe. Met witches in the forest. Said I will b King. WTF!?! »

« Chérie. Rencontré sorcières dans la forêt. Disent que je serai roi. WTF !?! »

Dans ce cas, nonobstant le style utilisé, on peut estimer qu'il s'agit d'un simple résumé. Mais à d'autres moments, et de façon tout à fait intentionnelle de la part de Brett Bailey, le décalage entre les deux versions est plus surprenant encore. En particulier, il n'y a aucune corrélation entre le texte italien du livret et les versions anglaise et française que l'on découvre lors du deuxième chant des sorcières (acte III, scène 1 de l'opéra de Verdi). La confrontation du texte de PIAVE (et de sa traduction française), qui est pourtant bien celui chanté lors du spectacle, avec le texte proposé en surtitrage par Brett Bailey témoigne de la liberté prise par le metteur en scène sud-africain avec le livret d'origine :

TEXTE
DE PIAVE

« Tre volte miagola la gatta in fregola.
Tre volte l'upupa lamenta ed ulula.
Tre volte l'istrice guaisce al vento.
Questo è il momento.
Su via ! sollecite giriam la pentola,
Mesciamvi in circolo possenti intingoli ;
Sirocchie, all'opra ! l'acqua già fuma,
Crepita e spuma.
Tu rospo venefico
Che suggi l'aconito
Tu vepre, tu radica
Sbarbata al crepuscolo,
Va', cuoci e gorgoglià
Nel vaso infernal. »

TRADUCTION
FRANÇAISE DE MICHEL ORCEL

« Trois fois miaule la chatte en chaleur.
Trois fois la huppe se lamente et hulule.
Trois fois le hérisson glapit au vent.
C'est le moment.
Allons ! Promptement remuons le brouet
En cercle, versons de puissantes épices ;
À l'ouvrage, mes sœurs ! Déjà l'eau écueme,
Elle crépité et fume.
Toi, crapaud venimeux
Qui sucés l'aconit
Toi, ronce, et toi, racine
Arrachée au crépuscule,
Allons, cuisez, bouillez
Dans le vase infernal* .

* Dans la mise en scène de Brett Bailey, le produit en question est un téléphone.

TEXTE DE BRETT BAILEY	TRADUCTION FRANÇAISE
« Three investments to make a tidy profit for you!	« Trois investissements pour réaliser un joli profit
Three opportunities to claim your own monopoly!	Trois opportunités pour établir votre propre monopole
Three steps to become a global mineral magnate!	Trois étapes pour devenir un magnat des minerais
The chance of a lifetime!	La chance d'une vie !
This destitute, war-torn country needs you!	Ce pays déchiré par la guerre a besoin de vous
Join the winners!	Rejoignez les vainqueurs !
Let's all join together to bring them out of the darkness!	Unissons nos efforts pour les sortir de la misère !
A vital ingredient in this lucrative product comes from the eastern Congo	Un composant essentiel de ce produit lucratif vient de l'Est du Congo
You can pick tin right out of the ground	Vous pouvez facilement extraire l'étain de la terre
Overheads are low	Les frais généraux sont faibles
People need jobs	La population a besoin d'emplois
Without your social investment, these resources aren't worth a dollar »	Sans votre investissement à caractère social, ces ressources ne valent rien.»

Plus loin : « **Bolli, Bolli** » [Gargouilles, Gargouilles]

devient : « **It's philanthropic! It's charitable!** » [C'est philanthropique ! C'est charitable !]

et « **Rimescete rimescete** » [Remuez, remuez]

devient : « **Invest! Invest!** » [Investissez ! Investissez !]

Brett Bailey n'est d'ailleurs pas à proprement parler l'auteur de ce passage du surtitrage : il s'agit de slogans qu'il a trouvés sur les sites internet de différentes firmes internationales qui œuvrent dans la partie orientale de la République Démocratique du Congo.

Dernier exemple, lors du banquet, le chant d'accueil de Lady Macbeth s'ouvre par :

« **Si colmi il calice di vino eletto** » [Qu'on remplisse la coupe de vin choisi]

alors que le surtitrage de Brett Bailey est le suivant :

« **Fill your cups with French champagne imported** » [Remplissez vos coupes de champagne français importé]

La réécriture opérée par Brett Bailey représente ainsi une double appropriation, à la fois refonte et fusion des thèmes shakespeariens et des évocations de l'histoire récente de la République Démocratique du Congo et réécriture de l'opéra de Verdi. Par la simplification de l'intrigue qu'il propose pour en retrouver les thèmes et interrogations essentiels (la violence et la folie meurtrière à laquelle conduisent l'ambition et la quête effrénée du pouvoir), Brett Bailey réalise la fusion entre deux mondes, a priori très éloignés, qui se reflètent l'un l'autre dans un effet de miroir : l'histoire de Macbeth qui a pour cadre l'Écosse du x^e siècle devient une parabole de l'histoire récente du Congo, qui elle-même révèle la permanence des thèmes shakespeariens.

LES TEXTES PROJETÉS

Inviter les élèves à se remémorer les différents types de textes projetés durant le spectacle et à réfléchir sur leurs différentes fonctions.

Il y a en fait coexistence de plusieurs modes de narration. Outre les surtitres qui, on l'a vu, offrent déjà un décalage avec le texte chanté, de multiples éléments sont donnés par les textes projetés durant le spectacle.

L'un des premiers, celui qui explicite l'approche suivie par Brett Bailey pour sa mise en scène, a une fonction d'ancrage essentielle : une troupe de comédiens réfugiés à Goma après avoir fui les combats au nord Kivu découvre une malle pleine d'accessoires et de livrets de *Macbeth*. Plus tard, on découvre sur le panneau central le portrait de ces comédiens : ancien soldat Maï-Maï, déplacé, etc.

Parfois, les textes ont une valeur purement informative sur l'histoire récente de la République démocratique du Congo et sur l'exploitation de ses richesses minières.

COMPLÉMENTARITÉ ENTRE LE VERBAL ET LE VISUEL

Distinguer les différents plans de la scénographie tels qu'ils apparaissent au début de la représentation. Caractériser la mise en scène de Brett Bailey. En quoi les différents éléments de la scénographie se répondent-ils ?

La scénographie imaginée par Brett Bailey paraît simple :

- à l'avant scène, à jardin et à cour, deux petites estrades carrées,
- au deuxième plan à jardin, l'espace du chœur et à cour l'orchestre, au centre du plateau, une grande estrade carrée, dont l'un des angles pointe vers le public,
- le mur de fond de scène divisé en trois parties : à gauche et à droite, sont projetés les textes tandis qu'au centre un grand rectangle sert d'espace de projection d'images (voir ci-dessous).



L'estrade carrée et le mur de fond de scène dont l'espace central sert d'espace de projection d'images. *Macbeth* (Owen Metsileng) et *Lady Macbeth* (Nobulumko Mngxekeza). © Nicky Newman

Aucun de ces éléments ne change de position durant le spectacle, et l'on peut même ajouter que les différentes scènes prennent souvent la forme de tableaux. Pourtant, leur juxtaposition, et en particulier la richesse et la diversité des textes et des images projetées sur le mur de fond de scène en parallèle à ce qui se passe au plateau font que l'attention est toujours sollicitée.

Ce que l'on voit, au plateau mais aussi sur le mur de fond de scène, est tout aussi important que ce que l'on entend. Le sens naît de la fusion entre ce que l'on entend et ce que l'on voit, les éléments visuels entrant directement en correspondance ou en coïncidence avec les images verbales du texte.

L'imbrication ainsi que le passage continu d'un mode à l'autre des procédés d'énonciation produisent un effet d'écho, soulignent les intentions du metteur en scène et en font un véritable discours de Brett Bailey.

UNE ŒUVRE ENGAGÉE

Inviter les élèves à reproduire sous la forme d'un tableau vivant la première et la dernière scène du spectacle de Brett Bailey, et à comparer l'image projetée au tout début du spectacle à celle du tableau final. Quel autre point commun trouve-t-on entre l'ouverture et le final du spectacle, qui le différencie d'ailleurs de l'opéra de Verdi ? Que peut-on en déduire ?

Cet exercice sollicitera de fait la plupart des élèves : à jardin, les dix chanteurs du chœur, parmi lesquels figurent, sans qu'on le sache encore au début, d'autant plus que rien dans leur tenue ne permet de les distinguer, Macbeth, Lady Macbeth et Banquo. Tous sont habillés de tenue simple : pour la plupart survêtements et jeans pour les hommes, simples robes pour les femmes : ils sont ainsi l'incarnation du peuple des réfugiés et plus largement de la partie orientale du Congo, qui comme nous l'indique Brett Bailey dans un des textes projetés, ne cesse de payer un lourd tribut aux guerres permanentes qui opposent les différentes factions présentes dans la région. À cour les douze musiciens et le chef d'orchestre. Sur le mur du fond, la projection d'une photo en gros plan du visage d'un jeune homme noir, en sueur, en partie dans l'ombre, œuvre de Marcus Bleasdale prise au Congo¹². Or le dernier tableau du spectacle est exactement le même : même disposition du chœur, même image projetée. Lady Macbeth, Macbeth et Banquo ont repris leur place dans le chœur, et seules leurs tenues diffèrent du début.

Autre point commun, le même chant ouvre et ferme le spectacle conçu par Brett Bailey : comme mentionné plus haut, il s'agit du chœur « Patria oppressa » dont on trouvera ci-dessous le texte de Piva chanté par le chœur, sa traduction française ainsi que les surtitres proposés par Brett Bailey.

TEXTE DE PIAVE	TRADUCTION FRANÇAISE DE MICHEL ORCEL	SURTITRES DE BRETT BAILEY
Patria oppressa ! il dolce nome,	Patrie opprimée ! Tu ne peux plus,	Patrie opprimée,
No, di madre aver non puoi,	Ah, non, porter le doux nom de mère,	Tu n'es plus une mère pour nous
Or che tutta a figli tuoi	À présent que, pour tes fils,	Tu es un charnier
Sei conversa in un avel !	Tu n'es plus qu'un tombeau !	Orphelins
D'orfanelli e di piangenti,	À l'aube, le cri des orphelins	Veuves
Chi lo sposo e chi la prole	Et de tous ceux qui pleurent	Estropiés
Al venir del nuovo Sole	Un fils ou un époux,	Tu n'es qu'une tombe pour nos enfants
S'alza un grido e fere il Ciel.	Monte et trouble les cieux.	Le glas sonne
A quel grido il Ciel risponde	À ce cri, le ciel répond,	Personne ne l'entend.*
Quasi voglia impietosito	Comme s'il voulait, apitoyé,	
Propagar per l'infinito,	Propager dans l'univers,	
Patria oppressa, il tuo dolor.	Ô patrie opprimée, ta douleur !	
Suona a morto ognor la squilla,	Tous les jours sonne le glas,	
Ma nessuno audace è tanto	Mais nul n'a plus l'audace	
Che pur doni un vano pianto	De verser d'inutiles pleurs	
A chi soffre ed a chi muor !	Sur qui souffre et sur qui meurt !	
Patria oppressa ! Patria mia ! Oh Patria !	Patrie opprimée ! Patrie, oh, ma patrie !	

* À partir de « A quel grido », le texte n'est plus traduit par Brett Bailey.

¹² Cette photographie, prise à l'occasion d'un reportage en République Démocratique du Congo, comme plusieurs autres photos projetées dans le spectacle à l'instar de celle de l'enfant maniant une pelle au premier plan d'une mine à ciel ouvert, figure dans son ouvrage Rape of a Nation, dont on pourra trouver un portfolio en ligne à l'adresse suivante : <http://www.marcusbleasdale.com/#s=0&mi=2&pt=1&pi=10000&p=0&a=1&at=0>

À la différence de l'opéra de Verdi qui se clôt par un chant de gloire en l'honneur de Macduff et un salut au nouveau roi Malcolm, ici le spectacle est construit comme une boucle : rien ne change, avant l'accession au pouvoir du « commandant » Macbeth comme après sa chute, la patrie congolaise est toujours opprimée, son peuple toujours victime de souffrances répétées. Lors du chant final de Lady Macbeth, les membres du chœur quittent d'ailleurs leur espace à jardin pour prendre place à l'avant-scène et pleurer leurs morts évoqués par des photos et des petits tas d'habits qu'ils replient soigneusement (image 2).

L'origine des souffrances du peuple : inviter les élèves à décrire le plus précisément possible les trois sorcières telles qu'elles apparaissent dans le spectacle de Brett Bailey, puis à reproduire les trois scènes dans lesquelles elles sont présentes.

Costume noir, chemise blanche, cravate et souliers vernis, visage recouvert d'un plastique blanc qui descend jusqu'au cou : les trois sorcières de Brett Bailey évoquent sans aucun doute possible les hommes d'affaires qui interviennent au Congo pour représenter les grandes firmes transnationales, dont les noms sont parfois directement mentionnés dans les surtitres et images projetées comme l'entreprise Hexagon. Le casque de type colonial dont ils sont affublés explicite plus encore le parti pris de Brett Bailey de dénoncer ainsi le néocolonialisme qui sévit en République Démocratique du Congo.

L'évocation de leurs différentes apparitions par les élèves eux-mêmes leur permettra de mieux saisir les modalités suggérées de leur intervention dans la vie politique du pays. Ainsi certains auront sans doute noté que les trois sorcières ne sont jamais seules sur le plateau. Elles ne chantent pas directement : leurs propos sont pris en charge par trois femmes du chœur qui chantent sous la menace d'un homme brandissant une machette sous leur nez. En d'autres termes, ces « sorcières » envoyées par les firmes transnationales (image 1) utilisent des relais complices parmi les bandes armées qui sévissent dans la région, qui à leur tour terrorisent les populations pour qu'elles adoptent leur discours.

1



2



1 : Les sorcières avec, en arrière plan, l'image de l'entreprise HEXAGON.
© Nicky Newman

2 : Sur l'avant-scène, une femme (Philisa Sibeko) pleure un mort évoqué par une photo et un tas d'habits pliés.
© Nicky Newman

Durant leur premier chant, certains auront relevé la présence d'un tachéomètre, appareil de mesure des géomètres qui renvoie implicitement à l'exploitation minière. Sur l'estrade centrale, Macbeth et Banquo sont également présents, cachés sous de grands pans de tissus découverts par les sorcières quand elles s'écartent : par ce geste Brett Bailey suggère qu'il s'agit de créations des sorcières, qui les font apparaître pour défendre leurs intérêts, et leur prédiction devient ainsi pure manipulation de l'ambition de ces hommes.

Brett Bailey les fait ensuite intervenir lors du couronnement de Macbeth, à qui les sorcières apportent une mallette ouverte pleine de billets : la corruption des dirigeants africains est ici clairement évoquée.

Enfin, les sorcières réapparaissent après la scène du banquet. On a mentionné plus haut ce que leur fait dire Brett Bailey qui, comme on l'a vu, n'a plus rien à voir avec les paroles de Piave. En lieu et place de la recette du brouet que les sorcières sont en train de préparer, ce sont des slogans de firmes transnationales que les surtitres présentent. On comprend alors que ces appels à l'investissement, ces arguments pour promouvoir l'exploitation des richesses minières du Congo ne sont autres que les ingrédients du poison que ces représentants des entreprises concoctent pour ravager le pays (voir l'image ci-dessous).

Lorsque Macbeth vient consulter les sorcières pour leur demander de lui prédire son destin, il prend place sur la petite estrade à jardin devant un ordinateur qu'il consulte, tandis que les trois sorcières sont sur l'estrade centrale, l'une sortant d'un sac des minerais qu'une seconde pèse - sauf lorsqu'elle tombe sur un poupon noir et chétif qu'elle rejette au loin avec dégoût - tandis que la troisième procède à des opérations sur sa calculatrice. Ici encore nulle ambiguïté sur la dénonciation du rôle des entreprises qui exploitent les richesses du pays au mépris absolu du sort de ses habitants.



Les « appels à investissement » des sorcières :
il faut promouvoir l'exploitation des richesses
minières du Congo...
© Nicky Newman

Procéder à une recherche sur les actuels dirigeants de la République Démocratique du Congo et du Rwanda, pays directement voisin de la région du Kivu.

Pendant que Macbeth interroge les sorcières, sur le mur du fond, sont projetés de gigantesques portraits qui semblent observer ce qui se passe sur la scène. Par cette recherche, les élèves pourront alors réaliser que les portraits sont ceux de Joseph Kabila, président de la R.D.C et du président du Rwanda, Paul Kagame (images 1, 2). Ils découvriront également que l'un et l'autre ont eu un parcours pour le moins heurté, pour ne pas dire trouble, et parfois en relation étroite avec certaines puissances occidentales avant leur accession au pouvoir.

Quels autres témoins de l'histoire sont indirectement mentionnés par différents objets scéniques ?

À plusieurs reprises, Macbeth agit devant témoin : c'est sous l'œil d'une caméra tenue par un homme qui a pris place sur la petite estrade à jardin, et dans l'axe même de son objectif que Macbeth et sa femme assistent à l'enterrement de celui qu'il vient d'assassiner. Plus tard c'est devant des micros de grandes chaînes internationales qu'il fait sa déclaration alors que ses ennemis approchent : CNN, NBC, ABC (image 3).

Les pays occidentaux ainsi évoqués ne sont-ils toujours que des témoins ? On pourra alors faire le lien avec la mention du champagne français par Lady Macbeth lors du banquet (cf plus haut), ou encore avec le retour récurrent du symbole de l'hexagone dans les images projetées en fond de scène : si la forme géométrique renvoie au nom de l'entreprise HEXAGON (voir image 1 page 20), elle n'est pas sans lien avec la France, dont le rôle dans la région, ne serait-ce qu'au moment du génocide des Tutsis en 1994, n'est pas anodin.

1

3



2



1, 2 : Les portraits de Paul Kagame, président du Rwanda et de Joseph Kabila, président de la République démocratique du Congo, projetés sur le mur du fond de scène.

© Nicky Newman

3 : Macbeth [Owen Metsileng] fait sa première déclaration officielle devant les micros des grandes chaînes internationales.

© Nicky Newman

MACBETH ET LADY MACBETH OU COMMENT LA QUÊTE DU POUVOIR ET DES SIGNES EXTÉRIEURS DE RICHESSE EST LA PORTE OUVERTE À LA MANIPULATION PAR DES INTÉRÊTS ÉTRANGERS

Dresser le portrait des deux protagonistes avant leur accession au pouvoir.

Macbeth, de même d'ailleurs que son lieutenant Banquo, sont présentés au début comme d'ambitieux chefs de guerre dont l'un des hommes n'hésite pas à violer une femme sous leurs yeux sans qu'ils n'expriment la moindre réprobation.

Lady Macbeth est sans doute plus complexe dans la mise en scène de Brett Bailey. Elle apparaît d'abord simplement vêtue en train de laver son linge dans une « laundrette » (laverie) arborant une grande croix suspendue à son collier.

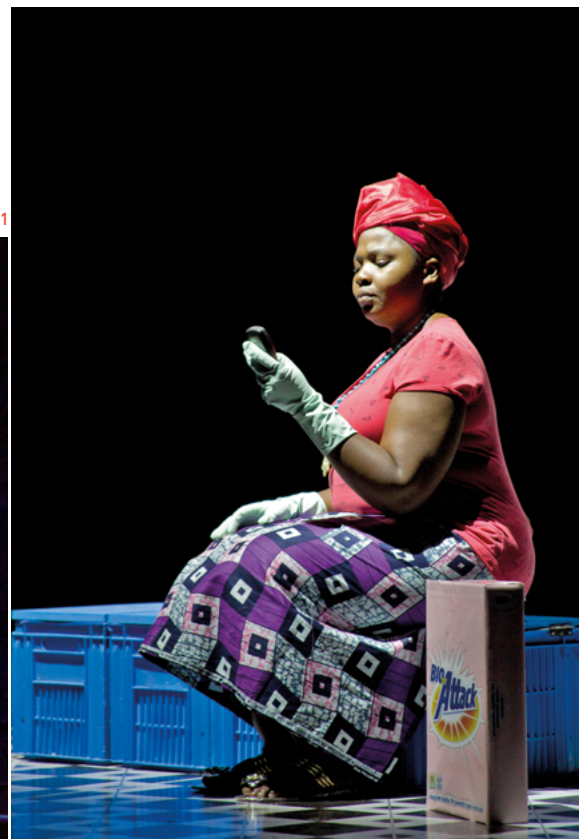
Mais très vite le message envoyé par son mari la transforme : elle arrache la croix de son collier et son regard devient pour le moins inquiétant lorsqu'elle invoque les ministres de l'enfer. À l'arrivée de son mari, un élève aura peut-être relevé le geste singulier qu'elle effectue lorsqu'elle se place derrière lui : elle lui passe les mains sur les yeux et c'est alors qu'il voit l'image du couteau. Autrement dit, par ce geste, Brett Bailey évoque un ensorcellement pratiqué par Lady Macbeth sur son mari pour le pousser au crime. S'il y a une vraie sorcière dans le spectacle, c'est peut-être Lady Macbeth.

1 : Lady Macbeth [Nobulumko Mngxekeza]
au regard inquietant...

© Nicky Newman

2 : Lady Macbeth [Nobulumko Mngxekeza]
recevant le message de Macbeth.

© Nicky Newman



Quelle esthétique évoquent les tenues et la gestuelle de Lady Macbeth et de son époux une fois qu'ils sont au pouvoir ?

Les tenues de Lady Macbeth changent singulièrement une fois qu'elle est devenue première dame. Le clinquant, pour ne pas dire une esthétique bling bling, est omniprésent : les bijoux dorés dont elle se recouvre, ses sacs Prada et Harrods en mauvais plastique et ses bottines rouges à talons compensés en sont les exemples les plus frappants. Même les plantes qui sont de part et d'autre de son canapé sont dorées.

La scène du banquet, et plus particulièrement la gestuelle du couple lors la danse n'est pas sans évoquer, de façon quelque peu burlesque, l'esthétique du mouvement gangsta rap (voir [youtube.com/watch?v=Z30ux1IN_4](https://www.youtube.com/watch?v=Z30ux1IN_4) et [youtube.com/watch?v=o4GvcJOK0bc](https://www.youtube.com/watch?v=o4GvcJOK0bc)). Le rapprochement n'est pas fortuit. Les paroles des chansons gangsta rap font l'apologie de l'argent facile, de la guerre des gangs et les meurtres. On pourra s'appuyer sur des clips de chanteurs comme les américains 50 cent et Slim Thug ou comme le Français Booba pour mieux faire le parallèle. Le style de représentation de ces rappeurs est avant tout de paraître comme des « Boss », et c'est aussi un symbole de force qu'arbore Macbeth avec la couronne en forme de poing fermé, symbole aussi choisi par les Black Panthers.

Les rappeurs du gangsta rap se représentent généralement entourés de jolies filles aux déhanchements suggestifs. Pour la gestuelle adoptée par Lady Macbeth lors de la danse du banquet, on pourra aussi évoquer la rappeuse noire américaine Nicki Minaj.

Le caractère grossier et vulgaire des propos du couple tels qu'ils apparaissent dans les surtitres de Brett Bailey, trop fréquent pour se réduire à une seule fonction comique, prend tout son sens dans ce rapprochement.

Dans la mise en scène de Brett Bailey, c'est cette quête de l'apparence qui conduit Macbeth et sa femme aux meurtres et au pouvoir soutenus ou plutôt corrompus par les trois « sorcières », mais aussi qui accélère leur chute.

1 : Bijoux, bottines rouges à talons compensés pour Lady Macbeth (Nobulumko Mngxekeza) et couronne en forme de poing fermé pour Macbeth (Owen Metsileng).

© Nicky Newman

2 : Derrière le couple Macbeth vu par Brett Bailey, une évocation des rappeurs du gangsta rap ?

© Nicky Newman

2



1



RÉSONANCES

Brett Bailey n'est pas le premier à transposer l'histoire de Macbeth dans un autre contexte que l'Écosse du XI^e siècle. Deux films reprennent en particulier ce procédé, en prenant l'un comme l'autre de grandes distances avec le texte d'origine mais en gardant l'essentiel de l'intrigue : *Le château de l'araignée*, film d'Akira Kurosawa sorti en 1957, où l'histoire prend pour cadre le Japon féodal, et le film *Makibefo* du réalisateur britannique Alexander Abela, sorti en 1999, et tourné dans un village de pêcheurs de la tribu guerrière des Antandroys sur l'île de Madagascar. Comme le *Macbeth* mis en scène par Brett Bailey, l'un comme l'autre de ces films recontextualisent l'œuvre d'origine et par ce biais même révèlent la force de ses thèmes universels.

Enfin, on consultera avec intérêt l'analyse des costumes choisis par Ariane Mnouchkine dans sa récente mise en scène de *Macbeth* – qui évoquent un monde britannique moderne – telle qu'elle figure dans la pièce (dé)montée n°187 (http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pdf/macbeth1_total.pdf).

On pourra également rapprocher les travaux des photographes Marcus Bleasdale et Cédric Gerbehaye qui apparaissent dans le spectacle du metteur en scène sud-africain de celui de Sebastiao Salgado, et en particulier les photos qu'il a faites en 1994 au Rwanda et au Congo, ainsi que ses photos des mines d'or de Serra Pellada au Brésil, que l'on peut retrouver dans ses ouvrages *Exodes* et *La main de l'homme* ou encore dans le récent documentaire que lui a consacré Wim Wenders, *Le Sel de la terre* (2014).

ANNEXE 1 : ENTRETIEN AVEC BRETT BAILEY

Barbara Turkièr – Vous avez déjà monté *Macbeth* à plusieurs reprises. Pourquoi cette nouvelle version ?

Brett Bailey – J'avais travaillé auparavant avec une troupe d'opéra locale, qui était assez conservatrice, avec des orientations commerciales. Il y avait des restrictions sur ce que je pouvais faire. J'ai voulu monter *Macbeth* à ma manière. Je voulais une pièce plus réduite – comme vous le savez, la musique a été adaptée – pour en faire un opéra pour un ensemble réduit. Je ne voulais pas travailler avec une grosse troupe et un énorme orchestre.

B. T. – Comment avez-vous travaillé à partir de l'œuvre originale ? Avez-vous fait des coupes ?

B. B. – Oui, mais j'ai toujours fait des coupes en montant cet opéra. Je l'ai monté deux fois avec un grand orchestre. On est passé de quarante cinq musiciens la dernière fois à douze aujourd'hui. J'ai coupé des morceaux entiers que je trouvais inutiles. J'ai aussi déplacé certaines scènes. Par exemple, au début de l'acte III, il y a le chœur des réfugiés : "*Patria Oppressa*". J'ai créé un dispositif dans lequel un groupe de réfugiés raconte l'histoire de *Macbeth*, et ce « *Patria Oppressa* » me sert de cadre. Je l'ai tiré de l'acte III pour le mettre en ouverture et en clôture de l'opéra.

B. T. – Pouvez-vous nous en dire plus sur ce dispositif ?

B. B. – Une troupe de comédiens réfugiés a fui les combats dans les villages du Nord Kivu, en République Démocratique du Congo. Ils s'installent à Goma, la capitale régionale. Des dizaines de milliers de réfugiés s'y trou-

vent et la plupart viennent de la campagne et des villages environnants. La troupe s'installe dans la mairie de Goma et y découvre une malle pleine d'accessoires et de costumes, de livrets et de vieux enregistrements de *Macbeth*. En passant en revue ces objets, ils se rendent compte qu'ils font écho à leur propre histoire. Ils utilisent ce matériau pour raconter leur histoire, leur situation dans leur pays.

B. T. – Quels sont ces échos ?

B. B. – Dans *Macbeth*, comme en République Démocratique du Congo, il s'agit d'un pays en état de guerre. Des chefs de milice apparaissent, se battent pour le pouvoir, se trahissent, sont vaincus. Dans la pièce de Shakespeare, on voit un chef de milice qui, avec sa femme, est rongé par l'ambition. Dans un accès de faiblesse, il tue son roi et prend le pouvoir. Dès que son règne est menacé, il sombre dans la violence absolue. Le conflit au Congo est le terrain de jeu de tant de milices différentes, d'armées et de factions. Bon nombre d'entre elles viennent ou reçoivent des fonds des états voisins du Rwanda et de l'Ouganda. D'autres sont apparues sur place. Et bien sûr, la Force nationale de défense congolaise est aussi complètement impliquée dans les pillages et la violence. Les factions ne cessent de changer d'orientation, de se retourner les unes contre les autres, les chefs sont tués et certains se retrouvent devant la Cour pénale internationale de La Haye. Dans *Macbeth*, un groupe de sorcières déstabilise aussi la situation. Vous vous souvenez qu'au début les deux généraux, *Macbeth* et *Banquo*, sont de retour de la guerre, lorsqu'ils rencontrent les sorcières qui sèment le vent de la corruption dans l'esprit de *Macbeth*. Cela m'intriguait de

savoir d'où ces sorcières venaient, qui elles étaient, quel était leur but... Dans le conflit au Congo, qui entretient le feu de la guerre? Je me suis intéressé aux multinationales qui luttent pour accéder aux ressources du Congo, qui sont prêtes à tout pour mettre la main dessus. La partie orientale du Congo est l'une des régions minières les plus riches au monde. Dans le conflit là-bas, dans lequel des millions – vraiment des millions – d'hommes, de femmes et d'enfants ont été assassinés, mutilés, violés, réduits en esclavage ou déplacés durant les quinze dernières années, les multinationales ont financé la milice brutale qui a commis ces atrocités pour avoir accès aux minéraux dont ils tirent profit. Les représentants de l'une de ces multinationales sont mes sorcières dans *Macbeth*.

B. T. – À la fin du *Macbeth* original, l'ordre est finalement rétabli. Comment avez-vous abordé cette fin?

B. B. – J'ai coupé ces scènes! Je ne suis pas un partisan du retour à la normale. Surtout au Congo, cela ne va tout simplement pas se produire. Il n'y a pas de fin à ce cycle du désespoir. Chaque fois qu'une milice est vaincue, une autre apparaît – le serpent a plusieurs têtes. La pièce de Shakespeare se termine sur la mort de Macbeth et le couronnement de Malcolm, fils du roi Duncan assassiné. Mon opéra se termine avec le corps de Macbeth sur scène et les sorcières qui attendent à l'arrière-plan l'arrivée du nouveau Macbeth.

B. T. – Comment avez-vous travaillé avec les acteurs et les musiciens?

B. B. – Notre période de répétition était très courte, je devais donc être très clair sur ce que je voulais. La première étape était d'aider les interprètes à comprendre la langue dans laquelle ils doivent chanter: l'italien du XIX^e siècle! Nous avons traduit l'opéra de l'italien vers l'anglais – une traduction littérale – puis en isiXhosa, la langue maternelle des chanteurs. À partir de là, nous nous sommes lancés dans la psychologie, l'interprétation, etc.

B. T. – Comment pensez-vous la scénographie? Avec quels types d'images travaillez-vous?

B. B. – J'ai passé du temps à Kinshasa, la capitale du Congo, et beaucoup de temps en

Ouganda, le pays voisin. J'adore l'imagerie de cette région, les panneaux des boutiques, l'imagerie commerciale des produits de consommation, les motifs des textiles, etc. Je m'inspire beaucoup de cela. Comme j'ai ce dispositif avec ce groupe de réfugiés naïfs venu de la campagne congolaise, je travaille cette espèce d'esthétique naïve. Pour la scénographie, j'utilise de grandes projections de motifs de tissus, qui sont manipulées pour coller à l'histoire que je raconte. J'utilise aussi les photos extraordinaires et spectrales de deux photographes européens – Marcus Bleasdale et Cedric Gerbehay – qui ont passé beaucoup de temps au Congo pour photographier le conflit. Une des difficultés était d'intégrer l'orchestre. Tout l'orchestre est sur scène et ce sont des musiciens blancs – le No Borders Orchestra – qui vient des pays de l'ex-Yougoslavie. Mes interprètes sont des Sud-Africains noirs qui jouent des réfugiés congolais qui jouent les personnages de *Macbeth*. J'ai dû trouver un cadre conceptuel pour rassembler ces éléments disparates.

B. T. – Comment avez-vous travaillé avec le compositeur Fabrizio Cassol?

B. B. – Je cherchais quelqu'un qui ait une expérience du théâtre musical – de l'opéra, de la danse ou autre –, qui soit à la fois compositeur et musicien, et qui ait eu accès à la musique africaine. Ce type de personne est assez rare! Et Fabrizio a cette combinaison de qualités. Je voulais qu'il apporte une résonance africaine à *Macbeth*, mais il a trouvé cela très difficile. Il disait que la musique africaine était complètement différente en terme de rythme et de structure. La texture africaine apparaît finalement par endroits. Fabrizio est un musicien incroyablement sensible, il s'intéresse à la psychologie de la musique. Il parle beaucoup de «vibrations». On peut vraiment remarquer la façon dont il utilise les cordes dans l'orchestre: on a une toute petite section de cordes, cinq instruments sur douze musiciens, et ces cordes rôdent comme des insectes tout le temps, elles bourdonnent et vrombissent, c'est vraiment extraordinaire. Il amène une vraie dimension mystique à la musique. Je ne voulais pas la lourdeur de Verdi. La pureté de l'opéra ne m'intéresse pas. J'écoute de la pop plus que du classique. Je suis impressionné par la beauté de l'œuvre de Verdi, mais je ne veux pas travailler avec l'architecture pesante d'un opéra

du XIX^e siècle. Je veux quelque chose qui bouge rapidement, où la musique change constamment, où l'histoire ne cesse pas d'avancer.

B. T. – Comment avez-vous abordé le rythme particulier de l'opéra, son alternance de musique et d'action ?

B. B. – Je n'aime pas beaucoup l'action sur scène. Ma mise en scène est assez statique. Je n'aime pas vraiment le drame illustratif. Il y a une histoire – *Macbeth* – que je dois raconter, j'en suis conscient. Mais mon travail récent a beaucoup pris la forme d'installations et de tableaux vivants : dans *Exhibit B*¹³, par exemple. Par bien des aspects, je me considère comme un faiseur d'installations plus que comme un homme de théâtre. Je vois les scènes comme des installations, d'une certaine manière. Mon *Macbeth* est une série d'images fixes qui racontent une histoire. Mettre en scène un duel à l'épée est quelque chose que je ne peux même pas envisager.

B. T. – Quelle est votre situation en tant qu'artiste aujourd'hui en Afrique du Sud ? Et celle des artistes sud-africains en général ?

B. B. – C'est vraiment dur en Afrique du Sud, il n'y a pas beaucoup d'argent. Il y a des festivals artistiques, mais il faut souvent lever les fonds soi-même pour s'y présenter. Il y a peu de théâtres qui produisent, la plupart se contentent de présenter des œuvres. Il y a très peu d'argent public ou privé pour l'art. Les artistes sud-africains ont longtemps dépendu de contributions de donateurs ou d'associations étrangers, mais les fonds de ces institutions se sont asséchés avec la crise financière mondiale. En conséquence, il y a plus d'œuvres commerciales, parce que les gens doivent remplir les salles. Cela s'accompagne d'un certain conservatisme. Il y a toujours des œuvres de qualité qui sortent du pays et des choses intéressantes qui se passent dans les marges, mais ce n'est plus le bouillonnement d'il y a dix ans, quand il y avait beaucoup plus d'argent.

*Propos recueillis par Barbara Turquier
pour le Festival d'Automne à Paris.*

¹³ Du 27 au 30 novembre 2014, le TGP de Saint-Denis présente cette création.

ANNEXE 2 : LIEUX DE L'OPÉRA DE VERDI

RÉSUMÉ

INDICATIONS DE LIEUX DANS LE LIVRET DE PIAVE

Acte 1

Rassemblées dans une forêt d'Écosse, des sorcières commentent leurs derniers méfaits. Elles prédisent à Macbeth qui revient de combat avec Banquo qu'il accèdera bientôt au trône, après avoir été fait sire de Cawdor. Banquo est destiné lui-même à devenir père d'un roi. Lorsque les messagers du roi Duncan se présentent à Macbeth pour lui annoncer qu'il est nommé sire de Cawdor, il se prend à rêver d'un avenir encore plus glorieux.

Un bois.

Lady Macbeth, agitée par cette prédiction, ne rêve que d'une chose, hâter sa réalisation. Elle pousse son mari au meurtre du roi Duncan lorsque ce dernier vient passer la nuit dans leur château. Lady Macbeth fait accuser les gardes, et la cour est agitée par une émotion intense face au crime abominable qui vient d'être commis.

Vaste galerie dans le château de Macbeth.

Acte 2

Hanté par les prédictions des sorcières, Macbeth ordonne de faire assassiner son frère d'armes, Banquo.

Une salle dans le château de Macbeth.

Dans le bois, les sicaires assassinent Banquo, mais Fleance, fils de ce dernier, s'échappe.

Un bois non loin du château de Macbeth.

Macbeth organise un banquet avec son épouse. Mais il est pris d'hallucinations et voit le fantôme de Banquo apparaître. Lady Macbeth cherche à détourner l'attention des convives, mais la suspicion s'installe et Macduff décide de quitter la cour.

Une salle du banquet dans le château de Macbeth. Tout est préparé pour le banquet.

Acte 3

De nouveau rassemblées, les sorcières mènent leur sabbat. Macbeth vient les consulter sur son avenir : elles prédisent que nul homme né d'une femme ne pourra le détrôner. Une vision laisse entrevoir à Macbeth un défilé de rois qui se termine par la domination du fils de Banquo. Désespéré, il perd connaissance. Lady Macbeth pousse son époux à de nouveaux meurtres pour asseoir leur pouvoir.

Une grotte obscure.

Au milieu, une vaste chaudière sous laquelle pétille une flamme sinistre. Éclairs et tonnerre.

Acte 4

Dans la forêt de Birnam, chacun pleure les victimes de ce nouveau roi meurtrier. Macduff, dont la femme et les fils ont été assassinés, prend la tête de ce groupe et incite chacun à la vengeance.

Région déserte à la frontière de l'Écosse et de l'Angleterre.
Le bois de Birnam.

Pendant ce temps, au château, Lady Macbeth est prise de somnambulisme : l'obsession de la mort et des taches de sang sur sa main l'agitent. Elle trouve très vite la mort.

Une galerie dans le château de Macbeth. Nuit.

Le roi Macbeth prépare la bataille contre ses ennemis qu'il sait proches.

L'appartement de Macbeth.

Macduff, homme qui n'est pas né naturellement d'une femme car il a été mis au monde par césarienne, tue Macbeth. On célèbre la naissance d'une nouvelle ère.

Une vaste plaine.

Traduction de Nutter et Beaumont

ANNEXE 3 : DISTRIBUTIONS

MACBETH, OPÉRA
DISTRIBUTION PRÉVUE PAR BRETT BAILEY

Conception et mise en scène : Brett Bailey

Musique : Fabrizio Cassol, adaptée de Macbeth de Verdi

Chef d'orchestre : Premil Petrovic

Conception lumière : Felice Ross

Directrice de production : Barbara Mathers

Avec Owen Metsileng (Macbeth), Nobulumko Mngxekeza (Lady Macbeth) et 8 chanteurs d'opéra

Orchestre : No Borders Orchestra

Chorégraphie : Nathalie Fisher

MACBETH, OPÉRA DE VERDI
DISTRIBUTION PRÉVUE PAR BRETT BAILEY

Créé à Florence le 14 mars 1847 avec M. Barbieri-Nini (Lady Macbeth) et F. Varesi (Macbeth).
Durée : 2h40 mm

PERSONNAGES

DUNCAN, roi d'Écosse (rôle muet)

MACBETH, général de l'armée du roi (baryton)

BANQUO, général de l'armée du roi (basse)

LADY MACBETH, épouse de Macbeth (soprano)

DAME, suivante de Lady Macbeth (mezzo-soprano)

MACDUFF, noble écossais (ténor)

MALCOLM, fils de Duncan (ténor)

FLEANCE, fils de Banquo (rôle muet)

MÉDECIN (basse)

DOMESTIQUE DE MACBETH (basse)

SICAIRE (basse)

ARALDE (basse)

HÉCATE, déesse de la nuit

SORCIÈRES

MACBETH, TRAGÉDIE EN 5 ACTES
DISTRIBUTION PRÉVUE PAR SHAKESPEARE

PERSONNAGES

DUNCAN, roi d'Écosse

MALCOLM, fils aîné du roi

DONALBAIN, fils cadet du roi

MACBETH, cousin du roi et général de son armée, il devient par la suite roi

LADY MACBETH, épouse de Macbeth, elle deviendra reine

LES SŒURS FATALES, sorcières et oracles consultées par Macbeth

BANQUO, l'ami de Macbeth, général de l'armée du roi Duncan

FLEANCE, fils de Banquo

MACDUFF, LENNOX, ROSS, MENTEITH, ANGUS et CAITHNESS, nobles écossais

LADY MACDUFF, épouse de Macduff

FILS DE LADY MACDUFF

SIWARD, oncle de Malcolm, général des forces anglaises

LE JEUNE SIWARD, fils de Siward

SEYTON, lieutenant de Macbeth

HÉCATE, déesse de la sorcellerie, les Sœurs Fatales lui sont assujetties

LES ASSASSINS, groupe de trois brigands engagés par Macbeth

LE MÉDECIN et LA DAME DE COMPAGNIE, au chevet de Lady Macbeth

LE PORTIER, gardien de la porte du château, généralement ivre

LE VIEIL HOMME, discute avec Ross et Macduff du meurtre de Duncan

APPARITIONS, SPECTRES, visions de Macbeth

NOBLES ÉCOSSAIS

MESSAGERS

SERVANTES, SERVITEURS

ANNEXE 4 : LE RASSEMBLEMENT DES SORCIÈRES

N° 1 PRELUDIO
 ATTO PRIMO
 INTRODUZIONE
 SCENA PRIMA

Bosco.

*Tre crocchi di Streghe appaiono
 l'un dopo l'altro fra lampi
 e tuoni.*

STREGHE

I.

Che faceste ? Dite su !

II.

Ho gozzato un verro.

I.

E tu ?

III.

M'è frullata nel pensier
 La mogliera d'un nocchier:
 Al dimòn la mi cacciò...
 Ma lo sposo che salpò
 Col suo legno affogherò.

I.

Un rovaio ti darò...

II.

I marosi leverò...

III.

Per le secche lo trarrò.

[Odesi un tamburo.]

TUTTE

Un tamburo ! Che sarà ?
 Vien Macbetto. Ecco qua !
*[Si confondono insieme e intrecciano
 una ridda.]*

Le sorelle vagabonde
 van per l'aria, van sull'onde,
 Sanno un circolo intrecciar
 Che comprende e terra e mar.

N° 1 PRÉLUDE
 PREMIER ACTE
 INTRODUCTION
 SCÈNE PREMIÈRE

Le décor représente un bois.

Trois groupes de sorcières apparaissent,
 l'un après l'autre, au milieu d'éclairs
 et de coups de tonnerre.

SORCIÈRES

I.

Qu'avez-vous fait ? Racontez !

II.

Moi, j'ai tué le cochon !

I.

Et toi ?

III.

J'ai eu les idées troublées
 Par la femme d'un marin,
 Au diable elle m'a chassée...
 Mais son mari qui a levé l'ancre,
 Lui et son bateau, je les noierai.

I.

Un grand vent je soufflerai...

II.

La houle je lèverai...

III.

Dans les écueils je l'entraînerai.

[On entend le son d'un tambour.]

TOUTES

Un tambour ? Qu'est-ce donc ?
 C'est Macbeth. Le voilà !
*[Les trois groupes se mêlent et entament
 une ronde.]*

Les sœurs vagabondes
 Courent dans l'air et sur les ondes,
 Elles savent faire une ronde
 Qui embrasse terre et mer.

Texte du livret en italien :

[www.youscribe.com/catalogue/livres/
 art-musique-et-cinema/musique/macbeth-698763](http://www.youscribe.com/catalogue/livres/art-musique-et-cinema/musique/macbeth-698763)

Traduction française de Michel Orcel, revue
 par Elisabetta Soldini et Chantal Cazeaux,
Avant-Scène Opéra, n°249, 2009, © Éditions
 Premières Loges, Paris, www.asopera.fr

ANNEXE 5 : OUVERTURES DE L'OPÉRA ET CHŒUR DES SORCIÈRES

PREMIER EXTRAIT VIDÉO

Mise en scène : Luca Ronconi au Teatro Comunale de Bologna - 1995

Orchestre : dirigé par Gary Bertini

Lien : <https://www.youtube.com/watch?v=4hN3l6QSSzc>

Pour mieux voir le décor : http://www.dailymotion.com/video/xnc1um_verdi-macbeth-witches-1-most-popular-choral-parties-by-soprano-xxatlantianknightxx-and-baritone-nich_music

Les sorcières envahissent un espace scénique traversé par une table somptueusement dressée d'un velours rouge. Nous sommes déjà dans le château dont rêve Macbeth, et la taille de cette salle à manger immense incarne son fantasme de pouvoir. Macbeth surgit symboliquement des entrailles de la terre.

DEUXIÈME EXTRAIT VIDÉO

Mise en scène : Graham Vick

Orchestre : dirigé par Riccardo Muti

Lien : <https://www.youtube.com/watch?v=dZcRzNpRHPI>

Scénographie très graphique de Maria Bjornson, éclairés sous la forme de néons réguliers, lumière froide et bleue dominante. La nuit semble envahir les esprits.

TROISIÈME EXTRAIT VIDÉO

Mise en scène : Gerardo Vera

Orchestre : dirigé par Jesus Lopez Cobos

Lien : <https://www.youtube.com/watch?v=mn8udMre8fc>

Un champ de bataille dont on débarrasse les corps morts, des tambours et des éclairs, des têtes de morts suspendues à des cordes, des sorcières mobiles au milieu d'un groupe : c'est l'horreur et la destruction de la guerre qui ouvrent le bal des exactions.

GALERIE DE PHOTOGRAPHIES

La mise en scène de Gioio Barberio Corsetti, sur le site de La Scala de Milan (onglet « Pictures ») :

<http://www.teatroallascala.org/en/season/opera-ballet/2012-2013/Macbeth.html>

PROLONGEMENTS POSSIBLES

Version filmée qui débute sur un charnier et des femmes sauvages : direction Riccardo Chailly :

<https://www.youtube.com/watch?v=curVq0MBtcc>

Version cinématographique des sorcières dans le film *Macbeth* de Roman Polanski :

<https://www.youtube.com/watch?v=cIG8ha2D26g>

ANNEXE 6 : ACTE I, SCÈNE 13

A T T O I
S C E N A X I I I I

La precedente, Macbeth stravolto con un pugnale in mano.

MACBETH

Tutto è finito !

(Si avvicina a Lady Macbeth e le dice sottovoce)

Fatal mia donna ! Un murmure,
Com'io non intendesti ?

LADY MACBETH

Del gufo udii lo stridere...
Testé che mai dicesti ?

MACBETH

Io ?

LADY MACBETH

Dianzi udirti parvemi.

MACBETH

Mentre io scendea ?

LADY MACBETH

Sì ! Sì !

MACBETH

Di' ! Nella stanza attigua
Chi dorme ?

LADY MACBETH

Il regal figlio !

MACBETH *(guardandosi le mani)*

O vista, o vista orribile !

LADY MACBETH

Storna da questo il ciglio...

MACBETH

O vista orribile !
Nel sonno udii che oravano
I cortigiani, e Dio
Sempre ne assista, ei dissero ;
Amen dir volli anch'io,
Ma la parola indocile
Gelò su' labbri miei.

LADY MACBETH

Follie !

MACBETH

Perché ripetere
Quell' Amen non potei ?

LADY MACBETH

Follie, follie che sperdono
I primi rai del dì.

A C T E I
S C È N E X I I I I

Les précédents, à l'exception du sicaire.

MACBETH

Tout est fini !

(Il s'approche de Lady Macbeth et lui dit à voix basse)

Fatale épouse ! N'as-tu pas
Toi aussi entendu ce murmure ?

LADY MACBETH

Du hibou, j'ai entendu le cri...
Mais toi-même qu'as-tu dit ?

MACBETH

Moi

LADY MACBETH

À l'instant il m'a semblé t'entendre.

MACBETH

Lorsque je descendais ?

LADY MACBETH

Oui !

MACBETH

Dis-moi ! Qui dort
Dans l'autre chambre ?

LADY MACBETH

Le fils du roi !

MACBETH *(regardant ses mains)*

Ah, horreur, vision d'horreur !

LADY MACBETH

Détourne tes yeux...

MACBETH

Ah, vision d'horreur !
Dans leur sommeil, j'entendis
Les courtisans qui priaient :
"Dieu nous assiste toujours", dirent-ils ;
Avec eux, je voulus dire "Amen",
Mais l'indocile mot
Se glaça sur mes lèvres.

LADY MACBETH

Folies !

MACBETH

Pourquoi n'ai-je pu
Prononcer cet "Amen" ?

LADY MACBETH

Folies, folies que disperseront
Les premiers rayons du jour.

Source : voir p. 32

Source : voir p. 32

ANNEXE 7 : SCÈNE DU SPECTRE

ATTO I I
SCENA VII

I precedenti, meno il Sicario.

LADY MACBETH *(avvicinandosi a Macbeth)*
Che ti scosta, o re mio sposo,
Dalla gioia del banchetto?...

MACBETH
Banco falla! Il valoroso
Chiuderebbe io serto eletto
A quant'avvi di più degno
Nell'intero nostro regno.

LADY MACBETH
Venir disse e ci mancò.

MACBETH
In sua vece io sederò.
*(Macbeth va per sedere. Lo spettro di Banco,
veduto solo da lui, ne occupa il posto.)*
Di voi chi ciò fece?

TUTTI
Che parli?
MACBETH *(allo spettro)*
Non dirmi, non dirmi ch'io fossi!...
Le ciocche cruenta
non scuotermi incontro...

TUTTI *(sorgono)*
Macbetto è soffrente! Partiamo...

LADY MACBETH
Restate!... Gli è morbo fugace...
(piano a Macbeth)
E un uomo voi siete?

MACBETH
Lo sono, ed audace
S'io guardo tal cosa che al dimone istesso
Porrebbe spavento... là... là... no'l ravvisi?
(allo spettro)
Oh, poi che le chiome scollar t'è concesso,
Favella!
Il sepolcro può render gli uccisi?
(L'Ombra sparisce.)

LADY MACBETH *(piano a Macbeth)*
Voi siete demente!

MACBETH
Quest'occhi l'han visto...

LADY MACBETH *(forte)*
Sedete, o mio sposo!
Ogni ospite è tristo.
Svegliate la gioia!

ACTE I I
SCÈNE VII

Les précédents, à l'exception du sicaire.

LADY MACBETH *(se rapprochant de Macbeth)*
Quelle pensée, ô mon époux,
T'arrache aux joies du banquet?

MACBETH
Banquo nous manque : ce preu
Compléterait le cercle
De ce que notre royaume
Renferme de plus digne.

LADY MACBETH
Il manque à sa parole.

MACBETH
Je prendrai donc sa place.
*(Macbeth va s'asseoir. Il voit – seul – le spectre
de Banquo, à sa place. Épouvanté.)*
Qui d'entre vous a fait cela?

TOUS
Que dites-vous?
MACBETH *(au spectre)*
Ne dis pas que ce fut moi!...
Ne secoue pas
Tes mèches ensanglantées sur moi...

TOUS *(avec terreur)*
Macbeth est souffrant! Partons...

LADY MACBETH
Restez! C'est un malaise passager...
(à Macbeth, en aparté)
Êtes-vous un homme?

MACBETH
Je le suis, et même assez courageux
Pour regarder en face une chose capable
D'effrayer le Démon... là... là... ne le vois-tu pas?
(au spectre)
Ah, puisque tu peux secouer la tête,
Parle donc!
Les tombeaux peuvent-ils rendre les morts?
(Le spectre disparaît.)

LADY MACBETH *(bas, à Macbeth)*
Vous êtes fou!

MACBETH
Mes yeux l'ont vu...

LADY MACBETH *(à voix haute)*
Asseyez-vous, mon époux!
Vos hôtes sont tristes.
Réveillez notre joie!

Source : voir p. 32

Source : voir p. 32