

Mettre en scène *Macbeth* de Verdi : les options de Giorgio Strehler¹.

Le choix de la version

Forts de leur entente et du succès de *Simon Boccanegra*², Claudio Abbado et Giorgio Strehler décidèrent de retravailler ensemble sur une autre œuvre de Verdi. Strehler qui, après son travail sur *Le Roi Lear*, avait mis en scène la version allemande du *Jeu des puissants*, adaptation d'Henri VI³, souhaitait pour rester dans une dimension shakespearienne que ce fût *Macbeth*⁴ dont le sujet, au dire de Verdi, est « tiré d'une des plus grandes tragédies que compte le théâtre »⁵. Strehler avait monté la tragédie de

¹ Direction musicale : Claudio Abbado, mise en scène : Giorgio Strehler, décors et costumes : Luciano Damiani. Milan, Teatro alla Scala, le 7 décembre 1975. Piero Cappuccilli (Macbeth), Nicolai Ghiaurov (Banquo), Shirley Verret (Lady Macbeth).

² Direction musicale : Claudio Abbado, mise en scène : Giorgio Strehler, décors et costumes : Ezio Frigerio. Milan, Teatro alla Scala, le 7 décembre, 1971. Piero Cappuccilli (Simon Boccanegra), Mirella Freni (Maria/ Amelia), Gianni Raimondi (Gabriele Adorno), Nicolai Ghiaurov (Jacopo Fiesco). Sur cette mise en scène : Tanant Myriam, *Verdi en scène : l'approche de Visconti et de Strehler*, in *Va Pensiero*, Mélanges offerts à Gilles de Van, Paris « Chroniques italiennes » n° 73, pp.83-109.

³ *Das Spiel der Mächtigen*, Salzbourg, Felsenreitschule (1973). La deuxième partie du spectacle sera créée au Burgtheater de Vienne (1975). Rappelons que *La Tempête* sera montée en 1978.

⁴ *Macbeth* n'est pas l'œuvre la plus montée de Verdi. Il est intéressant de noter qu'en 1964, *Macbeth* fut mis en scène par Jean Vilar dans des décors et des costumes de Mario Prassinis, sous la direction d'Hermann Scherchen, avec Gian Giacomo Guelfi dans le rôle de Macbeth et Birgit Nilsson dans celui de Lady Macbeth.

⁵ Cité par G. de VAN, *Verdi, un théâtre en musique*, op. cit., p. 243.

Shakespeare en 1952⁶ et il considérait que le travail sur la pièce avait été une étape importante pour sa pratique de metteur en scène : « Cette rencontre », dira-t-il plus tard, « signifia certainement pour moi une grande crise et un moment de passage. [...] Shakespeare, avec un texte que je considère fondamental, me fit prendre conscience, mieux qu'avant, de la responsabilité de l'interprétation. Ce fut une leçon sévère, que je conserve en moi, encore aujourd'hui »⁷. Mettre en scène *Macbeth* de Verdi était une manière de renouer à la fois directement et indirectement avec une œuvre dont il avait le sentiment de ne pas avoir résolu toutes les interrogations qu'elle lui posait : tout en étant conscient de la connaissance profonde que Verdi avait de Shakespeare, Strehler sait que sa lecture de *Macbeth* est influencée par l'un des textes fondamentaux de la critique romantique, le traité d'August Wilhelm von Schlegel⁸, *Über dramatische Kunst und Literatur*, qu'il a justement lu au moment où il travaillait sur la pièce du dramaturge.

Cependant le choix de la version de *Macbeth* fit surgir quelques dissensions entre Claudio Abbado et Strehler : Verdi, en effet, en composa une première qui fut créée en 1847 à Florence⁹. Il la modifia pour la version destinée au Théâtre Lyrique de Paris qui fut représentée en 1865¹⁰, traduite en langue française : retraduite en italien, elle s'est imposée au point de faire oublier la première version.

⁶ Avec Gianni Santuccio dans le rôle de Macbeth et Lilla Brignone dans celui de Lady Macbeth, les décors de Piero Zuffi. Salvatore Quasimodo en avait assuré la traduction.

⁷ G. STREHLER, *Inscenare Shakespeare*, in Giovanni SORESI (éd.), *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, Milan, Spettacoli, 1984, p. 32-33.

⁸ Le traité de SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, paru en 1809 à Heidelberg fut traduit en français 1814 par Madame de Staël sous son nom de jeune fille, Madame Necker de Saussure et publié à Genève aux éditions Paschoud. Il fut traduit en italien par Carlo Rusconi et publié en appendice de ses traductions de Shakespeare : *Teatro Completo di Shakespeare, voltato in prosa da Carlo Rusconi*, Turin, 1838. Cité par F. DEGRADA, *Il primo incontro tra Verdi e Shakespeare*, op. cit., p. 103. Il signale qu'un exemplaire de cette traduction se trouve à Sant'Agata dans la bibliothèque de Verdi. Aujourd'hui, la critique reconnaît cette influence après l'essai de Daniela GOLDIN, *Librettisti e libretti tra sette e ottocento*, Turin, Einaudi, 1985.

⁹ *Macbeth*, Mélodrame en quatre actes, livret de Francesco Maria Piave, créé au « Teatro La Pergola » de Florence, le 14 mars 1847.

¹⁰ *Macbeth*, Mélodrame en quatre actes, livret de Francesco Maria Piave, avec des ajouts d'Andrea Maffei, version revue par Verdi, créé au Théâtre Lyrique de Paris, le 21 avril 1865.

Disons-le d'emblée : la première version que Strehler considère comme une réussite exceptionnelle parce qu'elle est « dramatiquement plus compacte » et « fulgurante »¹¹ même s'il est conscient que la deuxième contient des passages musicalement plus forts, convient mieux au metteur en scène, tandis que la seconde dans laquelle Verdi a intégré des modifications qui enrichissent la partition convient mieux au chef d'orchestre.

Pour répondre aux conventions du Théâtre Lyrique de Paris, Verdi a notamment écrit un ballet au troisième acte qui réintroduit le personnage d'Hécate, supprimé dans la première version. Ce morceau qui, selon Francesco Degrada, prouve « la maestria atteinte par Verdi orchestrateur à l'époque de *Don Carlos* »¹² et contient des accents proches de Mendelssohn et de Berlioz, est pour Abbado l'un des passages musicalement les plus intéressants de l'opéra.

Ce ballet auquel Verdi tenait¹³, pose à Strehler un énorme problème de mise en scène car il a construit sa lecture dramaturgique à partir d'une déclaration du compositeur lui-même qui écrivait à Léon Escudier¹⁴ dans une lettre datée du 4 février 1865 : « Ayez pour règle que les rôles de cet opéra sont au nombre de trois et ne peuvent être que trois : Lady Macbeth, Macbeth, le chœur des sorcières »¹⁵. Même si le ballet est lié au monde des sorcières et du surnaturel, il apparaît au metteur en scène comme un ralentissement de l'action. Pour lui, dont le travail de conception s'organise autour du noyau essentiel de l'œuvre, le ballet qui implique le recours à une

¹¹ G. STREHLER, lettre à Paolo Grassi datée du 10 octobre 1975, in *Strehler alla Scala*, op. cit., p. 157.

¹² F. DEGRADA, commentaire musical de *Macbeth*, Paris, « L'Avant-Scène Opéra », n° 40, mars-avril 1982, p. 60.

¹³ G. de VAN écrit à propos du ballet : « Quand il remanie *Macbeth* pour Paris en 1864, il est au départ embarrassé par le problème du ballet dont il ne veut pas faire “un divertissement furibond” confié aux sorcières. Peu exigeant son correspondant parisien Escudier ne lui demande que “deux ou trois morceaux de danse” à intercaler à l'acte III. C'est pourtant un ballet complet qu'il écrira, sans y avoir été contraint, parce qu'il réussit à trouver “une petite action qui se rattache très bien au drame”. Dès lors, quand le nouveau *Macbeth* s'apprête à circuler en Italie, Verdi entend que le ballet soit gardé en raison de sa grande importance », *Verdi, un Théâtre en musique*, op. cit., p. 377.

¹⁴ Éditeur parisien de Verdi.

¹⁵ « Abbiate per massima che i roles di quest'opera sono tre, e non possono essere che tre : Lady Macbeth, Macbeth e il coro delle Streghe », cité par F. DEGRADA, *Il primo incontro tra Verdi e Shakespeare*, op. cit., p. 33. .

chorégraphie, introduit une dimension hétérogène dans le projet de mise en scène.

Dans cette perspective, Strehler tient aussi à la première version, surtout pour le traitement qu'elle réserve à la mort de Macbeth qui « compense beaucoup d'imperfections »¹⁶. Dans la première version en effet, Macbeth, touché par Macduff, s'affaissait au sol. Sur la scène vidée de ses combattants le croyant mort, il se relevait progressivement pour chanter une brève aria en *fa* mineur qui conclut l'œuvre. « *Mal per me che m'affidai / Ne'presagi dell'inferno ! / Tutto il sangue ch'io versai / Grida in faccia dell'Eterno ! / Sulla fronte maledetta / Sfolgorò la sua vendetta ! Muoio al cielo al mondo in ira / Vil corona... e sol per tè !* »¹⁷. La deuxième version remplaçait cette mort tragique et théâtrale par un finale fugué en *la* majeur plus musical et moins tragique dans lequel Macbeth meurt hors-scène. Pour le metteur en scène, la mort solitaire de Macbeth est plus intéressante, car elle permet de mettre en évidence la question du rapport entre la solitude et le pouvoir et de créer une relation avec le traitement scénique qu'il a réservé à la mort de Simon Boccanegra.

Claudio Abbado a décidé de proposer une troisième version que Strehler décrit ainsi dans une lettre qu'il envoie à Paolo Grassi, surintendant de la Scala depuis 1972 : « Claudio veut faire la seconde version, celle avec les danses et les chorégraphies et y insérer la mort de Macbeth de la première version, à un certain moment puis, une fois Macbeth mort, reprendre la deuxième version jusqu'à la fin. Il s'agit d'un "insert" qu'il prétend possible musicalement. Moi, je n'ai pas réussi à comprendre comment. Mais surtout, je n'ai pas réussi à comprendre comment on peut le faire scéniquement, dramatiquement. Avec Damiani, nous nous sommes rendu compte qu'en ayant recours à un "expédient" (pas très heureux à vrai dire, mais acceptable) le décor peut rester le même. Mais il reste le fait que les choses, dramatiquement et scéniquement, ne s'enchaînent pas. Ce chant du cygne de Macbeth dans un autre contexte dramatique devient presque ridicule »¹⁸.

¹⁶ « La morte de Macbeth compensa molte manchevolezze ed è la più possibile », G. STREHLER, *Lettre à Paolo Grassi, op. cit.*, p. 157. .

¹⁷ « J'ai eu tort de me fier / aux prophéties de l'enfer ! / Tout le sang que j'ai répandu, crie à la face de l'Éternel ! Sur mon front maudit / il fulmine sa vengeance ! / je meurs haï du ciel et des hommes / Vile couronne... à cause de toi ! » .

¹⁸ « Claudio vuole fare la seconda edizione, quella con le danze e coreografie e immettere dentro, la morte di Macbeth della prima edizione, ad un certo punto, per poi, morto

Cette lettre nous semble très intéressante, car elle constitue un témoignage sur l'élaboration du travail de réflexion autour du spectacle et met en évidence – comme nous aurons l'occasion de le voir également plus loin avec *Don Giovanni* – l'incursion du metteur en scène dans le champ généralement dévolu au chef d'orchestre ou au directeur musical. Mais ses interventions sont tout à fait justifiées et sa perplexité, en l'occurrence, sur le mélange des deux versions pour le finale, rencontre l'assentiment des musicologues. Ainsi, Francesco Degrada dans son commentaire de Macbeth écrit : « La version parisienne est tout à fait différente, incomparablement plus raffinée sur le plan musical, mais peut-être moins satisfaisante du point de vue de la cohérence dramatique. Je me réfère en particulier au chœur final : comme un indice significatif, à cet égard, apparaît la tendance chez beaucoup d'interprètes modernes, de faire se succéder le dernier arioso de Macbeth et l'hymne de la victoire. Solution tout à fait discutable sur le plan philologique et qui aurait été repoussée par Verdi »¹⁹.

Après de longues discussions, la décision fut prise de monter la deuxième version mais sans le ballet qui s'intercalait au troisième acte entre le chœur des sorcières et la grande scène des apparitions. Le chœur des sorcières et la danse des esprits de l'air et des sylphides qui clôt la scène des apparitions ont été également supprimés. Strehler obtint que l'insert de l'arioso de Macbeth de la fin de la première version ne soit pas introduit dans la fugue par laquelle Verdi remplaça la fin de la première version, par souci de cohérence scénique, mais aussi par souci de rigueur au niveau de la lecture du finale²⁰.

Macbeth, riprendere la seconda edizione, fino alla fine. Si tratta di un "inserto" che egli dice possibile musicalmente. Io non sono riuscito a capire come. Ma soprattutto non sono riuscito a capire come è possibile farlo scenicamente, drammaticamente. Comunque sia, con Damiani abbiamo visto che con un "accorgimento" (non molto felice per la verità, ma accettabile) la scena può restare la stessa. Resta però il fatto che le cose drammaticamente, scenicamente non si legano. Diventa quasi ridicolo questo canto del cigno di Macbeth in un altro contesto drammatico e così via », G. STREHLER, *Lettre à Paolo Grassi* datée du 10 octobre 1975, in *op. cit.*, p. 157.

¹⁹ F. DEGRADA, in G. VERDI, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 75.

²⁰ Dans la version discographique de 1976 chez Polydor, avec la même distribution, Claudio Abbado, insère l'arioso et réintroduit le ballet et le chœur supprimés à la fin de la grande scène des apparitions.

La conception scénique

La conception scénique correspond donc à cette volonté de rigueur et de concentration sur l'essentiel de l'œuvre qui a une incidence sur le choix de l'espace.

Strehler et son scénographe, Luciano Damiani, vont travailler dans le sens d'une radicalisation qui instaure une rupture avec l'idée traditionnelle de la représentation d'opéra en imaginant un espace vide²¹ : Strehler va encore plus loin avec *Macbeth* qu'avec *Simon Boccanegra* en choisissant un lieu scénique d'inspiration épique qui se réfère très explicitement au montage de *La Vie de Galilée* par le Berliner Ensemble, auquel il n'avait pas eu recours pour son propre spectacle emblématique de ses années brechtiennes, *Vita di Galileo*, en 1963. Pour ce spectacle, déjà réalisé avec Damiani, il avait choisi de travailler sur la compénétration épique entre le dedans et le dehors mais en construisant la charpente d'un édifice de la fin de la Renaissance italienne, inspirée d'un dessin de Léonard de Vinci, qui indiquait l'époque et mettait en évidence le travail scientifique²². Or, pour *La Vie de Galilée* au Berliner, Caspar Neher avait choisi comme lieu unique une sorte de « cour-puits » dont les hautes parois étaient recouvertes de cuivre et dont la clôture « d'emblée signifie l'échec de Galilée : ce n'est ni un atelier scientifique, ni une place publique, cela se révèle, en fin de compte, être une prison »²³.

Strehler et Damiani partent de cette idée pour la mener à ses ultimes conséquences : ils suppriment toutes les ouvertures suggérées dans le décor

²¹ Le témoignage de Shirley Verrett qui interprétait Lady Macbeth est intéressant car il montre à quel point une telle conception de l'espace à l'époque à l'opéra était d'une grande audace. Elle dit en effet : « Giorgio certamente aveva una visione globale del *Macbeth*. Che coraggio, svuotare il palcoscenico in quel modo, e raccontare le storia con linee così essenziali ! » Propos recueillis par G. STAMPALIA, *Strehler dirige, op. cit.*, p. 203.

« Giorgio avait certainement une vision globale de *Macbeth*. Quel courage de vider la scène de cette manière et raconter l'histoire avec des lignes aussi essentielles ! » .

²² Pour l'analyse de la *Vita di Galileo*, voir Bernard DORT, *Déroulement et étude du spectacle*, in Odette ASLAN (éd), *Strehler*, coll. Les voies de la création théâtrale, Paris, CNRS Éditions, n° 16, 1989, p. 199-212.

²³ B. DORT, *Le lieu de la représentation épique*, « Travail théâtral », n° 27, printemps 1977, p. 49. Le décor de Caspar Neher a été imaginé pour la mise en scène de *La Vie de Galilée* par Erich Engel en 1956.

de Caspar Neher ainsi que presque tous les objets pour laisser Macbeth et Lady Macbeth face à eux-mêmes, comme s'ils les immergeaient dans un immense chaudron, celui des sorcières qui, dans cette configuration disparaît du troisième acte. Le choix du cuivre qui recouvre l'espace scénique n'est donc pas simplement une référence explicite à l'idée de Caspar Neher, mais obéit aussi à une vision de l'œuvre.

Pour que les entrées et les sorties ne soient pas réalistes, les panneaux de cuivre en fond de scène glissent, selon la nécessité, à cour et à jardin et découvrent un cyclorama traité comme un écran de cinéma sans l'idée de la profondeur que parfois Strehler crée en rétroéclairant, à deux exceptions près dont nous reparlerons. Un pont mobile installé en fond de scène fait apparaître, des dessous, les personnages extérieurs à l'action essentielle. Le recours à ce procédé permet une fluidité du déroulement sans pauses techniques, ni changements de décors, afin d'accentuer la continuité serrée de l'action. Ce procédé implique nécessairement une scène en pente qui crée une dénivellation intéressante pour les mouvements des personnages et un travail sur l'organisation de l'espace par plans.

Le choix du cuivre s'est imposé aussi parce qu'il est un excellent conducteur sonore²⁴ qui permet, de surcroît, de respecter à la lettre les indications très précises de Verdi autour des *pianissimi* dont il émaille sa partition au niveau des parties chantées : citons à titre d'exemple l'indication qui accompagne, à la fin de la première scène du deuxième acte l'extraordinaire aria de Lady Macbeth, « *La luce langue / il faro spegnesi* » composée pour la deuxième version et dans laquelle elle s'abandonne à la jouissance du pouvoir non sans, à la fin, être un peu effrayée quand, après avoir mis en évidence la nécessité d'un nouveau crime, elle dit « *cadrà tra poco esanime / chi fu predetto re* », Verdi indique qu'il veut cela d'une voix « *pianissima* » et un peu tremblante²⁵. De plus, dans cet opéra, Verdi recherche un nouveau lien entre la musique et la déclamation, un nouvel idéal de chant défini comme « parole scénique » qui s'exprime, ici, dans sa volonté que les arias soient « plus parlées que chantées » comme il le recommanda au baryton Felice Varesi, créateur du rôle de Macbeth : « Je ne

²⁴ La Scala a gardé le décor de cette production qui sert désormais de cadre pour les concerts.

²⁵ « La lumière languit, le phare s'éteint » ; « dans un instant tombera sans vie / L'homme à qui l'on prédit un trône », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 48-49. Pour le commentaire musical, ID., *ibid.*, p. 48.

cesserai jamais de te recommander de bien étudier la position et les paroles ; la musique vient toute seule. En somme j'ai plus de plaisir à ce que tu serves le poète plus encore que le musicien »²⁶.

On peut citer également ce qu'il recherchait avec la voix de Lady Macbeth et qu'il exprime dans une lettre célèbre dans laquelle il récuse Eugenia Tadolini comme interprète de son héroïne : « [...] La Tadolini chante à la perfection ; et je voudrais que Lady ne chantât point. La Tadolini a une voix étonnante, claire, limpide, puissante ; et je voudrais pour Lady une voix âpre, étouffée, sombre. La voix de la Tadolini a quelque chose d'angélique et je voudrais que la voix de Lady eût quelque chose de diabolique »²⁷. Mis à part la précieuse note dramaturgique que contient cette lettre, l'indication sur la couleur de la voix laisse présumer les difficultés d'interprétation que cela suppose. Mais aussi des difficultés d'audition sur une scène d'opéra car quiconque a pratiqué ce genre sait que les plateaux lyriques absorbent les voix retenues ou les voix parlées si bien que certains metteurs en scène ont tendance aujourd'hui à sonoriser les chanteurs surtout pour le *Sprechgesang* ou les parties parlées du *Singspiel*. Nous n'en sommes pas là, bien entendu, avec Verdi, mais pour la conception qu'il propose et que Strehler veut rigoureusement suivre, du moins en ce qui concerne cet aspect, le cuivre fut un adjuvant nécessaire.

La mise en scène

- Les sorcières

L'une des originalités de la mise en scène de Strehler est indéniablement sa vision des sorcières dont Verdi disait : « Les sorcières dominent le drame, tout dérive d'elles, vulgaires et cancanières au premier

²⁶ Cité par G. de VAN, *Verdi un Théâtre en musique, op. cit.*, p. 215.

²⁷ Cité par G. de VAN, *Verdi un Théâtre en musique, op. cit.*, p. 216.

acte, sublimes et prophétiques au troisième²⁸ ». Le compositeur les a d'ailleurs démultipliées par rapport à la pièce de Shakespeare en les faisant passer de trois à trois groupes de six. Dans la mise en scène de Strehler, elles sont disposées sur le plateau par groupes sur trois plans différents. Chaque groupe est recouvert d'un tissu rouge cuivre d'où n'émergent que les têtes.

Au lever du rideau, contrairement à la didascalie qui veut que les groupes de sorcières apparaissent l'un après l'autre au milieu des éclairs et du tonnerre, les sorcières sont en place. Mais elles sont immobiles : chaque groupe donne l'impression d'être un rocher, comme le rocher disposé à cour qui est le seul élément scénique. Cette idée est sans aucun doute née, chez Strehler, à la lecture du livre de Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, dans lequel l'auteur écrit : « Dans *Macbeth*, les sorcières appartiennent au paysage et sont faites de la même matière que le monde »²⁹.

À part ces formes et ce rocher, le plateau est vide, le cyclorama en fond de scène est éclairé en bleu sombre mais sans créer, comme nous l'avons dit plus haut, d'effet de profondeur. En revanche, un grand vélum rouge cuivre descend des cintres et palpète, grâce à un procédé artisanal, comme une poche de sang, au-dessus des sorcières, sur toute la largeur de la scène : une telle conception renvoie à celle de *La Cerisaie* et à son fameux voile suspendu au-dessus des têtes, imaginé, lui aussi, par Luciano Damiani. Mais le voile blanc symbolisait une cerisaie intériorisée par les personnages dans leur nostalgie poétique et Strehler homogénéisait l'espace à travers la couleur blanche³⁰. Ici, le voile rouge est le voile du futur que Macbeth, dans la scène du banquet, au finale du deuxième acte, dit vouloir arracher aux sorcières : ce voile est une menace qui annonce un futur de sang et de folie³¹.

²⁸ *Ibid.*, p. 144.

²⁹ Jan KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, traduit du polonais par Anna POZNER, Paris, Marabout Université, 1965, p. 100. Rappelons l'importance de cet essai pour la relecture scénique contemporaine des œuvres de Shakespeare

³⁰ Sur l'analyse de *La Cerisaie*, voir Georges BANU, « *La Cerisaie* » ou une façon de disparaître, in Odette ASLAN (éd.), *Strehler, op. cit.*, p. 257-279.

³¹ « Sanguè a me quel ombra chiede / E l'avrà, l'avrà, lo giuro ! / Il velame, il velame del futuro / Alle streghe squarcierò » ; « Cette ombre me demande du sang / et elle l'aura, elle l'aura, je le jure / Le voile, le voile du futur / Aux sorcières je l'arracherais », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth, op. cit.*, p. 57.

Les sorcières s'agitent sur les trilles et les ornements dont est chargée la structure mélodique, sans toutefois laisser voir leurs corps dissimulés par le tissu rouge, ce qui accroît l'étrangeté de la scène : tout se passe comme s'il s'agissait d'un seul corps portant plusieurs têtes. Leurs mouvements qui épousent les brusques changements rythmiques de la musique sont guidés par des mimes que Strehler a introduits dans chaque groupe pour susciter une cohérence chorégraphique d'autant plus difficile qu'elle doit s'effectuer sans déplacements. Quand un tambour annonce l'arrivée de Macbeth, les sorcières s'immobilisent et se disposent en triangle ce qui permet de voir que chaque groupe a une tête dominante : comme une tête de proue portant une couronne symbolique du désir de Macbeth.

Enfin sur l'*allegro brillante* qui suit l'annonce de l'arrivée de Macbeth, chaque groupe amorce des mouvements tournoyants, mais toujours en place, sans doute pour esquisser la ronde que stipule la didascalie.

Macbeth et Banquo apparaissent en fond de scène sur le pont mobile pendant une brève introduction musicale à caractère martial. Ils descendent parallèlement vers l'avant-scène au milieu des sorcières. Après les prophéties des sorcières qui prédisent à Macbeth qu'il sera seigneur de Cawdor puis roi d'Écosse et à Banquo qu'il sera père de rois, les sorcières ne disparaissent pas comme le veut la didascalie, mais redeviennent rochers : l'effet est obtenu par l'éclairage, mais aussi par la superposition du corps des mimes et des choristes. Elles demeurent ainsi pendant que les messagers, annoncés par une fanfare militaire, viennent corroborer l'une des prophéties et pendant le duo Macbeth-Banquo : les interprètes se tiennent l'un à cour (Macbeth) et l'autre à jardin (Banquo) dans une position statique, car les personnages méditent à part sur les événements. Banquo avec horreur et Macbeth envahi par une « pensée de sang »³². Les prophéties des sorcières ont pour effet de briser la parfaite symétrie avec laquelle Strehler traitait l'entrée des deux personnages et leurs attitudes nobles de preux guerriers vêtus à l'identique après avoir mené un combat victorieux³³. Macbeth semble relâcher sa tenue et se « défaire » à la fin du

³² « Ma perchè sento rizzarsi il crine ? / Pensier di sangue, d'onde sei nato ? » ; « Mais pourquoi sens-je mes cheveux se dresser ? / Pensée de sang d'où me viens-tu ? », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 35.

³³ Les premiers mots de Banquo et de Macbeth quand ils arrivent en scène font allusion à une victoire après un combat difficile : « Macbeth : – *Giorno non vidi mai si fiero e bello !*

duo. Il quitte rapidement la scène au premier plan, presque d'un pas chancelant³⁴, tandis que Banquo sort plus lentement comme s'il pressentait le sort qui l'attendait et que les messagers disparaissent dans les dessous.

Les sorcières s'animent, à nouveau, pour le chœur qui conclut la scène. Elles ne fuient pas mais sur les accords répétés de l'accompagnement orchestral, le vélum descend pour les recouvrir. Un panneau de cuivre qui fait fonction de rideau intermédiaire tombe rapidement.

Quand il s'ouvre à nouveau au bout de quelques secondes, le vélum et les sorcières ont disparu, les panneaux de cuivre en fond de scène masquent le cyclorama. Du centre, par un interstice imperceptible entre deux panneaux, Lady Macbeth entre en scène comme si elle surgissait du mur.

- Macbeth et Lady Macbeth

La première entrée en scène de Lady Macbeth se fait donc de façon frontale dans l'espace rigoureusement vide. Dès qu'elle apparaît – sur ce point Strehler introduit un écart par rapport à ce qu'a écrit Verdi – la voix enregistrée de Macbeth envahit le plateau pour dire les mots de la lettre dans laquelle il raconte à sa femme les prophéties des sorcières : alors que dans l'opéra, c'est Lady Macbeth qui lit elle-même la lettre. Lady (Shirley Verrett) avance lentement en suivant une ligne droite. Dès que la voix s'est tue, elle dit, en s'arrêtant au centre du plateau, les phrases du récitatif qui précède sa cavatine : « *Ambizioso spirito / Tu sei Macbetto... Alla grandezza aneli, / ma sarai tu malvaggio ? / Pien di misfatti è il calle / Della potenza, e mal per lui che il piede / dubitoso vi pone, e retrocede !* »³⁵. Phrases par lesquelles elle exprime une soif de pouvoir qui sera encore amplifiée dans la

Banquo : – Né tanto glorioso ». « Macbeth : – Je n'ai jamais vu un jour si cruel et si beau ! Banquo : – Ni si glorieux ! », *Ibid.*, p. 35.

³⁴ L'attitude de Macbeth et sa sortie de scène évoquent le héros du film de Buñuel, *El* (1952) qui, lorsqu'il est en proie à des hallucinations provoquées par une jalousie malade, relâche son attitude rigoureuse de dignitaire espagnol pour se mettre brusquement à chanceler et à zigzaguer. Le travail de Buñuel dans ce film est de montrer comment la trajectoire déviée d'un personnage est l'un des signes de la folie.

³⁵ « Tu es une âme / ambitieuse, Macbeth... Tu aspiras à la grandeur / Mais sauras-tu faire le mal ? Il est jonché de crimes, le chemin / Du pouvoir. Et malheur à celui dont le pied vacille, et qui recule ! », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 36.

cavatine, « *Vieni ! T'affretta ! Accendere / Ti vo'quel freddo core !* »³⁶ que, en avançant, dès l'andantino, vers l'avant-scène, elle chante en direction du public, comme si, à travers lui, elle adressait à Macbeth ses propos ambigus qui véhiculent aussi une forte charge sexuelle. Strehler a demandé à son interprète de ne pas illustrer son chant par des gestes emphatiques : enveloppée dans un grand manteau-cape rouge, Shirley Verrett porte la main à son cou, quand elle prononce les trois « *Io ti darò valore* » puis tend une main ouverte sur « *Che tardi ? Accetta il dono / Ascendivi a regnar* »³⁷. Cette exigence de rigueur est imposée par la volonté de mettre en évidence la variation permanente des dynamiques qui passent dans la cavatine du cri au murmure, « des éclats de violence à la sombre intériorisation du projet meurtrier »³⁸.

Un motif de fanfare précède l'arrivée du serviteur qui vient annoncer que le roi Duncan passera la nuit au château. Lady Macbeth monte vers le serviteur et chante, dos au public, puis elle se retourne au centre du plateau à mi-pente pour reprendre la deuxième partie de la cavatine qu'elle commence sur des forte quand elle chante « *Duncanò sarà qui ? Qui ? Qui la notte ?* », elle laisse ensuite éclater une agressivité et une violence à travers laquelle le compositeur confère une dimension presque hystérique au chant de son personnage et que le metteur en scène traduit en indiquant d'amples mouvements de la cape rouge qui palpète autour d'elle comme palpitait le vélum des sorcières.

L'entrée en scène de Macbeth est tout aussi mystérieuse que celle de Lady Macbeth : il surgit lui aussi, mais de l'obscurité, côté jardin sur son « *Oh donna mia !* ». Une chose saute aux yeux immédiatement : Macbeth et Lady Macbeth sont habillés à l'identique. Ils portent une longue tunique violet orangé et un ample manteau-cape rouge avec une longue traîne qui évoque celle d'Ivan le Terrible et à laquelle Strehler confère une fonction proxémique, car les deux capes dessinent, dans l'espace vide, les mouvements des personnages comme des traces. Suivant leurs déplacements, ces traînes deviennent sinueuses comme des serpents. Macbeth et Lady Macbeth se métamorphosent en deux grands reptiles

³⁶ « Viens ! Hâte-toi, je veux embraser / Ton tiède cœur ! », *Ibid.*, p. 36.

³⁷ « Je t'en donnerai l'ardeur » ; « Que tardes-tu ? Accepte le don / Viens donc régner », trad M. Orcel, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 36.

³⁸ Pour l'analyse musicale voir F. DEGRADA, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 37.

fascinés l'un par l'autre. Une telle conception demanda un travail extrêmement précis au niveau des trajets et des trajectoires comme le laisse entendre le témoignage de Shirley Verrett : « Pour bien montrer ce qu'il voulait pour les mouvements stylisés dans *Macbeth*, en particulier avec les traînes de ces longs manteaux qui devaient glisser par terre et former des figures bien précises, Strehler faisait démontrer les mouvements par certains de ses assistants, au millimètre près. Presque tous les mouvements de cet opéra étaient très contrôlés, très calculés, minimaux »³⁹.

Dans cette optique, il est intéressant de constater que la trajectoire droite et frontale de Lady Macbeth dans sa première scène est déviée par l'entrée de Macbeth qui imprime un autre code de déplacement. Les deux personnages se mettent à tourner l'un autour de l'autre à distance variable et leurs déplacements accentuent la circularité surtout dans les duos : ce qui traduit scéniquement la relation névrotique dans laquelle s'enfoncent progressivement Macbeth et Lady Macbeth. « La culture du XIX^e siècle », dira Strehler, « a toujours simplifié l'aspect politique de *Macbeth* pour faire passer au premier plan le drame personnel. Lady Macbeth est celle "qui veut toujours plus", Macbeth est celui qui exécute et qui a "moins de courage". Mais c'est justement là que Verdi pénètre avec Shakespeare dans les profondeurs insondables et ambiguës des rapports entre les deux personnages. Ce qui était pour ses contemporains le drame d'un crime commis pour accéder au trône par "une femme ambitieuse" et son mari "faible et torturé de doutes" devient chez Verdi le drame de deux solitudes qui ne se rencontrent jamais et qui sombrent dans l'abîme de la folie, une folie "infantile" et pour Lady Macbeth, une autodestruction progressive pour l'autre »⁴⁰.

³⁹ « Per mostrare bene quello che voleva per i movimenti stilizzati del *Macbeth*, specie con gli strascichi di quei lunghi mantelli che dovevano strisciare per terra e formare determinate figure, Strehler faceva dimostrare i movimenti da alcuni suoi assistenti, al millimetro. Quasi tutti i movimenti dell'opera erano controllatissimi, calcolatissimi, minimi », Shirley Verrett, propos recueillis par G. STAMPALIA, *Strehler dirige, op. cit.*, p. 179. .

⁴⁰ G. STREHLER, interview publiée dans « Il Corriere della sera » du 8 décembre 1975, reprise dans *Un théâtre pour la vie*, trad. E. GENEVOIS, *op. cit.*, p. 223.

Cette lecture qui peut paraître d'inspiration freudienne⁴¹, éclaire le choix d'enregistrer la voix de Macbeth au moment de l'entrée en scène de Lady Macbeth. Il s'agit de donner d'emblée quelques indices sur les failles du personnage qui conduiront à l'effondrement de sa personnalité, rongée par le remords dans l'air dit du *Somnambulisme*. Lady Macbeth est parlée par Macbeth, elle est envahie par son réel et dans ce sens, sa porosité est déjà le signe de sa folie. Strehler voit en Macbeth un être en régression, en se fondant sur les paroles mêmes de Lady dans le grand duo qui suit le meurtre : « *Sei vano, Macbetto, ma privo d'ardire / Glamis a mezz'opra vacilli t'arresti/Fanciul vanitoso, Caudore, tu se' !* »⁴².

Macbeth est délirant mais sa folie se donne à voir, elle est théâtrale. Strehler poussera l'interprète (Piero Cappuccilli)⁴³ à exprimer une

⁴¹ Sigmund FREUD a donné une analyse très intéressante de la tragédie de Shakespeare dans *Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Marie BONAPARTE, Paris, Gallimard, Collection idées, 1971, p. 115-123. « Lady Macbeth, dans Shakespeare, s'effondre après avoir atteint le but qu'elle avait poursuivi avec une énergie sans relâche. Elle n'avait manifesté avant le crime aucune hésitation ni aucun signe de lutte intérieure, elle n'aspirait qu'à vaincre les scrupules de son mari ambitieux et cependant plus compatissant. À son projet de meurtre, elle était prête à sacrifier jusqu'à sa féminité [...] Ainsi s'accomplit en elle ce que lui, dans l'angoisse de sa conscience avait redouté ; elle incarne le remords après le crime, lui, le défi ; ils épuisent à eux deux toutes les possibilités de réaction au crime comme le feraient deux parties détachées d'une unique individualité psychique, copies, peut-être, d'un unique prototype ».

⁴² « Tu es ambitieux, Macbeth, mais sans courage / Tu hésites à mi-chemin, Glamis tu t'arrêtes / Cawdor, tu n'es qu'un enfant capricieux ! », trad. M. ORCEL, in *Macbeth*, op. cit., p. 42.

⁴³ Déjà interprète de Simon Boccanegra. Sur le travail théâtral avec les chanteurs et en particulier avec Cappuccilli on peut citer le témoignage de C. ABBADO : « I cantanti spesso si portano dietro una scarsa preparazione teatrale oppure uno scarso interesse anche un bagaglio di cattive abitudini. In quello Giorgio era grandissimo, faceva delle costruzioni magnifiche, il suo lavoro durante le prove era affascinante ; tutti i cantanti si trasformavano anche musicalmente. Cappuccilli stesso che era già un cantante affermato al tempo del *Simon Boccanegra*, dopo il *Simone* non lo riconosceva più nessuno. Giorgio correggeva tutti i loro "vizi" e sviluppava le loro qualità ». « Souvent les chanteurs traînent avec eux une préparation théâtrale sommaire ou un faible intérêt et même un bagage de mauvaises habitudes. Face à cela, Giorgio était très fort, il faisait de magnifiques constructions, son travail pendant les répétitions était fascinant ; tous les chanteurs se transformaient même musicalement. Cappuccilli lui-même qui était déjà un chanteur confirmé au moment de *Simon Boccanegra*, plus personne ne le reconnaissait après *Simon*. Giorgio corrigeait tous "leurs vices" et développait leurs qualités », propos recueillis par G. STAMPALIA, *Strehler dirige*, op. cit., p. 170. .

théâtralité qui, d'une certaine manière le protège de l'effondrement et le délivre des remords qu'endosse Lady Macbeth, pourtant décrite par Verdi comme un démon dominateur, dont la jouissance est tendue vers une volonté forcenée de pouvoir, ce qu'effectivement laisse entendre, comme nous l'avons dit plus haut, sa première cavatine⁴⁴, ainsi que les scènes qui suivent jusqu'au quatrième acte : avec des fêlures que Strehler s'emploie à éclairer.

L'arrivée du roi

Dans la scène qui précède l'arrivée du roi, Lady Macbeth suggère ouvertement à Macbeth la possibilité de l'assassinat : cette suggestion trouble Macbeth au point qu'il s'écarte d'elle. Mais la musique champêtre jouée par une fanfare au lointain qui annonce le cortège royal, interrompt toute discussion sur le sujet et Lady, à l'avant-scène, va tourner autour de Macbeth pour renforcer son emprise en décochant « comme un cri de triomphe une roulade de quelque deux octaves⁴⁵ » à travers laquelle elle enjoint Macbeth de venir avec elle pour accueillir, d'un air joyeux, le monarque.

La main dans la main et les traînes entrelacées, ils gravissent le plan incliné en direction du fond de scène comme un seul être à deux têtes.

Quand la musique devient plus proche, les deux panneaux de cuivre en fond de scène s'écartent, le roi Duncan et le cortège royal apparaissent par le pont mobile venant des dessous comme pour la première entrée de Macbeth et de Banquo.

Pour traduire l'idée que Verdi a eue de faire de Duncan une apparition muette et emblématique de la splendeur royale, Strehler le traite comme une figure archétypale de roi dans l'imaginaire des contes. Il est vêtu en effet d'un grand manteau rouge symbole du pouvoir, porte une somptueuse couronne : un projecteur fixé sur lui empêche d'en discerner clairement les traits en l'isolant dans un halo lumineux. Duncan avance majestueusement d'un pas et tandis que la musique s'éloigne, les panneaux se referment pour l'isoler en scène avec Macbeth et Lady Macbeth respectueusement inclinés

⁴⁴ Voir à ce sujet, G. de VAN, *La discesa agli inferi*, in G. VERDI, *Macbeth*, Milan, Teatro alla Scala, « Programma di sala », *op. cit.*, p. 115.

⁴⁵ L'expression est de F. DEGRADA, in G. VERDI, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 41.

devant lui. Le roi est pris au piège et pour accentuer cette impression, le rideau intermédiaire tombe rapidement sur les derniers accords.

Le duo : « Fatal mia donna un murmure »

Quand il se relève quelques secondes après, Macbeth donne des ordres à un serviteur dans un fragment de récitatif où il indique le signal convenu pour le passage à l'acte : « *Sappia la sposa mia che, pronta appena/la mia tazza notturna/Vo' che un tocco di squillo a me l'avvisi* »⁴⁶. Le serviteur sort rapidement. Macbeth est seul en scène au centre du plateau. Il ne porte plus le manteau rouge du début, mais le même en bleu sombre et identique à celui de sa femme quand elle reviendra en scène : ils sont maintenant enveloppés dans un manteau couleur de nuit dans laquelle ils veulent se fondre pour commettre leur crime.

La musique, introduite par les trémolos des cordes et dans laquelle apparaissent les symboles des sorcières⁴⁷, annonce le premier délire de Macbeth qui voit apparaître un poignard devant ses yeux. Il se précipite à l'avant-scène et comme frappé par le poignard, il chante la première partie de l'arioso qui suit le récitatif, à genoux au bord de la fosse, penché sur l'orchestre comme pour y puiser du réconfort. Puis, soudain, il relève le torse comme s'il prenait conscience que la traînée de sang qu'il a vue n'était qu'une projection de sa part et qu'il peut encore reculer devant le crime. Mais une autre image se substitue au raisonnement : il se visualise, en effet, en assassin qui glisse comme un fantôme dans l'ombre et, à nouveau, il s'effondre au-dessus de la fosse d'orchestre pour invoquer la terre afin qu'elle plonge son action criminelle dans le silence et l'obscurité⁴⁸.

La cloche résonne : il se redresse en prononçant « *È deciso... quel bronzo, ecco, m'invita!* »⁴⁹ puis, les bras en croix comme offert à

⁴⁶ « Va dire à mon épouse / que lorsque ma boisson du soir sera prête/ Je veux être avisé par un coup de cloche. », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 40.

⁴⁷ F. DEGRADA parle de fuyants quatuorlets de triples croches. In G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 41.

⁴⁸ « Or morta è la natura : or l'assassino / Come fantasma per l'ombra si striscia / Or consuman le streghe i lor misteri / immobil terra ! a' passi miei sta muta ! » ; « À présent la nature est morte : à présent l'assassin / Comme un fantôme glisse dans l'ombre / Et les sorcières œuvrent à leurs mystères / Terre immuable, sois silencieuse à mon pas ! », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 40.

⁴⁹ « C'est décidé... Ce coup sur le bronze m'appelle ! », *Ibid.*, p. 40.

l'orchestre, qui, à travers une descente chromatique forte, l'accompagne dans son glissement vers le mal, il se relève pour aller tuer Duncan, happé par l'obscurité dans laquelle Strehler a plongé le plateau côté cour, quand la musique s'éteint dans le trémolo des cordes.

Lady Macbeth entre à l'avant-scène du côté jardin lentement, dans la continuité de la sortie de Macbeth et sa traîne laisse un sillage derrière elle. Lady exprime une tension inquiète, tandis que le chant du hibou se fait entendre : elle est aux aguets de ce qui se passe dans la chambre du roi. Elle s'immobilise au centre. Macbeth, après avoir commis son crime, revient par l'interstice central entre les deux panneaux en fond de scène comme pour la première entrée de Lady. Il se précipite en vacillant dans les bras de sa femme sur le « *Tutto è finito* », comme un enfant qui cherche une protection.

Commence alors le fameux duo « *Fatal mia donna un murmure/com'io non intendesti ?* »⁵⁰, que Verdi considérait avec la scène du *Sonnambulisme*, comme le passage musical le plus important de tout l'opéra, à tel point qu'il donna des indications très précises, non seulement sur la manière de le chanter mais aussi sur l'atmosphère dans laquelle il souhaitait qu'il se déroulât. Dans une lettre célèbre à Salvatore Cammarano qui faisait travailler *Macbeth* au San Carlo de Naples, le compositeur écrit : « Tenez compte que les morceaux principaux de l'opéra sont au nombre de deux : le duo entre Lady et son mari et le *Sonnambulisme*. Si ces deux morceaux sont mal interprétés, l'opéra est à terre. Et 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. La scène la plus sombre possible »⁵¹.

⁵⁰ « Fatale épouse, toi aussi / N'as-tu pas entendu ce murmure ? », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 40.

⁵¹ « Avvertite che i pezzi principali dell'opera sono due : il duetto fra Lady e il marito ed il *Sonnambulismo*. Se questi due pezzi si perdono, l'opera è a terra ; e questi pezzi non si devono assolutamente cantare : bisogna agirli e declamarli con una voce ben cupa e velata : senza di ciò non vi può essere effetto. L'orchestra colle sordine. La scena estremamente scura », Giuseppe VERDI, *Lettre à Salvatore Cammarano* du 23 novembre 1848, in G. CESARI et A. LUZIO (éd.), *Copialettere di Giuseppe Verdi*, (1913), Bologne, Forni, 1979, p. 62, citée par F. DEGRADA, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 104. .

Il est intéressant de rappeler que Marianna Barbieri-Nini, la créatrice du rôle de Macbeth, raconte que Verdi fit répéter le duo cent cinquante fois « pour obtenir qu'il soit plus comme un discours que chanté », cité par Eugenio CECCHI, *Verdi aux répétitions de Macbeth, à travers les souvenirs de Marianna Barbieri-Nini*, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 5.

Strehler tient compte des indications de Verdi pour diriger les chanteurs interprètes en ce qui concerne la déclamation : travail qui se fit en étroite collaboration avec le chef d'orchestre. La lumière fut également traitée dans les tonalités nocturnes avec des trouées de reflets réfractés par le cuivre qui conféraient à la scène une dimension mystérieuse et inquiétante.

Si le duo commence à l'avant-scène, Macbeth dans les bras de Lady Macbeth, assez vite les deux protagonistes vont commencer à se détacher l'un de l'autre par des mouvements circulaires déjà évoqués plus haut jusqu'à ce qu'ils se séparent pour que l'un se retrouve à cour (Macbeth) et l'autre à jardin (Lady) alors que les deux longues traînes se déploient encore au centre mais tel un lien qui, progressivement, se détend. Strehler met ainsi en évidence la faille que le duo révèle dans l'union des deux protagonistes en inscrivant dans leurs conduites vocales une divergence sensible. Macbeth oscille entre le remords et la plainte, se sentant en proie à une malédiction qui le privera du sommeil et Lady feint une assurance qu'elle commence à perdre devant les délires de son mari méconnaissable : « *Quell'animo trema, combatte, delira... Chi mai lo direbbe l'invitto che fu ?* »⁵². Le duo devient progressivement l'entrecroisement de deux monologues qui ne se répondent pas.

Puis Lady Macbeth, dans un sursaut, traverse le plateau pour s'approcher de Macbeth qui tient toujours son épée. Devant sa crainte de la rapporter dans la chambre de Duncan pour détourner les soupçons, Lady la lui arrache et s'enfonce dans l'obscurité pour le faire elle-même.

Resté seul et tremblant, Macbeth rejoint le centre du plateau, tandis que retentissent trois coups frappés à la porte, amplifiés par son esprit altéré et vécus comme les signes d'une présence surnaturelle : référence explicite au *Don Giovanni* de Mozart⁵³. Comme un enfant terrorisé (Cappuccilli excellait dans l'interprétation des phases régressives de Macbeth), il s'effondre à genoux et recroquevillé sur lui-même, comme si l'angoisse le terrassait, pour dire dans une plainte : « *Ogni rumor/Mi spaventa* ». Puis il regarde ses mains et il se redresse pour hurler presque : « *O questa mano !*

⁵² « Cette âme tremble, combat, délire... / Qui pourrait croire qu'il fut toujours vainqueur », trad. M. ORCEL, in *Macbeth, op. cit.*, p. 44.

⁵³ F. DEGRADA écrit : « Dans le premier duo avec Banco, la référence voilée à l'avant-première scène du *Don Giovanni* de Mozart, par l'adjonction de deux voix graves masculines sur le sombre fond du chœur des messagers (la référence deviendra explicite lors des trois coups fatidiques à la porte après la mort de Duncan [...]), *Macbeth un opéra expérimental*, in *op. cit.*, p. 28.

Non potrebbe l'Oceano/queste mani a me lavar »⁵⁴. Lady Macbeth revient en scène pour lui montrer qu'elle a, elle aussi, maintenant les mains souillées – naturellement dans le contexte abstrait où se développe la mise en scène, aucun des deux n'a de sang sur les mains –, mais Macbeth est trop pris dans son propre délire pour l'écouter. Lady Macbeth qui avait, dans son entrée, retrouvé une trajectoire directe et ferme, emprunte face à la conduite de son mari des lignes brisées comme celles de son chant qui croise celui, fragmenté par la terreur, de Macbeth. Lady Macbeth va essayer de ramener Macbeth à la raison pour lui faire quitter les lieux : elle passe d'une attitude d'amante dominatrice à celle de mère impérieuse, « *Torna in te, fa cor Macbetto/non ti vinca un vil timor* »⁵⁵ et à celle d'une mère tendre qui, dans un chuchotement presque suffoqué, demande à Macbeth de venir avec elle. Ils sortent à l'avant-scène, Lady enlaçant Macbeth halluciné, comme si elle le portait à bout de bras alors qu'une poursuite accompagne leur mouvement en les isolant, dans une lumière crue de cauchemar, du reste du plateau, plongé dans l'obscurité.

Ils réapparaîtront dans le puissant finale du premier acte qui suit la scène et dans lequel le chœur et les solistes chantent l'horreur et la révolte face à l'assassinat découvert par Macduff.

Pour essayer de rompre avec l'aspect statique qu'a toujours scéniquement, pour des raisons musicales, un finale d'opéra romantique même quand il est expérimental comme l'est *Macbeth*, Strehler dynamise les entrées qui précèdent le *Tutti*. Aux cris de Macduff, surgissent de l'obscurité, au deuxième plan cour, Malcolm, puis au deuxième plan jardin, la suivante de Lady Macbeth. À l'avant-scène, en se tenant par la main comme lors de leur précédente sortie, arrivent Lady Macbeth et Macbeth qui vont rester au centre. Enfin des côtés et du fond, émergent les masses chorales qui vont former un demi-cercle autour des solistes. Banquo fend la foule pour annoncer la mort de Duncan, avant de se placer au deuxième plan. De chaque côté, les choristes sont vêtus de tuniques blanches pour signifier qu'ils ont été réveillés dans leur sommeil. Au fond, se placent les membres de l'escorte de Duncan et les soldats. Strehler a veillé à ce que

⁵⁴ « Oh, cette main ! / L'Océan même ne pourrait / Laver ces mains ! », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁵ « Ressaisis-toi, Macbeth, courage ! / Qu'une vile terreur ne t'abatte pas », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 44.

Lady Macbeth ne perde pas des yeux Macbeth. Sur les derniers accords, elle le prend dans ses bras, de crainte qu'il ne vacille, tandis que le rideau intermédiaire tombe encore une fois rapidement.

Le meurtre de Banquo et ses conséquences

La première scène du deuxième acte, dans laquelle va être prise la résolution du meurtre de Banquo, s'ouvre sur les deux protagonistes séparés dans l'espace. « *Perchè mi fuggi* »⁵⁶ dit, en effet, Lady Macbeth à Macbeth. Ils vont se rejoindre, toujours à travers leurs mouvements tournoyants, dès que Macbeth aura formulé son projet de mort. Avant qu'il sorte, elle le prend dans ses bras non plus maternellement comme dans la fin du duo, mais comme une amante galvanisée par le courage retrouvé de Macbeth. Cette étreinte prépare l'abandon presque sensuel à la frénésie du pouvoir qu'elle exprime dans l'aria, « *La luce langue* » écrite par Verdi pour la deuxième version de l'œuvre. Pendant les douze mesures de l'introduction, elle regarde dans la direction de la sortie de Macbeth, puis s'enveloppe dans son manteau de nuit pour chanter à l'intérieur d'un halo de lumière qui, en mélangeant les couleurs chaudes et les couleurs froides, dit la double nature de Lady Macbeth mais lui confère aussi une aura mystérieuse dans l'obscurité du plateau. Pendant qu'elle quitte la scène, le rideau intermédiaire se referme.

Lorsqu'il se relève à nouveau au bout de quelques secondes, les panneaux du fond de scène sont ouverts sur le cyclorama, quelques rochers sont disposés de manière à créer un chemin étroit au centre du plateau : non comme un décor réaliste, mais plutôt comme une référence stylisée à la peinture chinoise. L'intérêt de cet espace réside dans le fait qu'il rappelle celui des sorcières de la première scène sans le vélum. La correspondance a été suggérée à Strehler par la musique qui lie le monde des sicaires au monde des sorcières⁵⁷.

⁵⁶ « Pourquoi me fuis-tu ? », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 47.

⁵⁷ Comme l'écrit F. DEGRADA dans son commentaire : « On trouvera assez subtile sur le plan dramaturgique, l'idée de lier, par des chemins souterrains, le monde des sicaires à celui des sorcières : le lien est constitué par des figures rythmiques caractéristiques, par l'irrégularité des accents, disposés sur les temps faibles, et surtout par l'étroite analogie avec l'incipit du chœur des esprits aériens », in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 48.

Le chœur des sicaires est très conventionnel : Strehler n'essaie pas de contourner cet aspect et le traite dans le style « vieil opéra » en faisant illustrer par des gestes appuyés tous les accents musicaux. Les sicaires ont été payés par Macbeth pour tuer Banquo qu'ils attendent. Dès qu'ils le voient arriver, ils se cachent derrière les rochers. Banquo entre en scène du fond cour avec son fils. Comme Duncan, avec qui il partage d'être une apparition silencieuse, et dont il pourrait être le page, le jeune fils de Banquo semble sorti d'un livre d'images de contes illustrés au XIX^e siècle et est éclairé, lui aussi, de manière à le rendre irréel. À la fin de la romance de Banquo, les sicaires entourent le père et le fils pour les tuer : l'assassinat se passe dans le noir, car la lumière se focalise sur l'enfant habillé de blanc qui réussit à s'enfuir.

La scène qui suit est le finale du deuxième acte dans lequel Macbeth et Lady Macbeth offrent un banquet à leurs hôtes. L'intérêt de la scène réside dans la disposition latérale des convives sur deux niveaux. En effet, derrière une immense table, non dressée, qui occupe toute la largeur du plateau, en fond de scène, se trouvent les invités en position frontale. Au-dessus d'eux, comme derrière la balustrade d'une galerie, d'autres invités sont également en position frontale. Cette disposition tient à la fois du banquet, du tribunal et du théâtre : un éclairage rasant comme dans les tableaux de Rembrandt, met en lumière les visages sur fond d'obscurité. Macbeth et Lady qui évoluent sur le plateau devant la table se retrouvent ainsi entre deux regards : celui de la salle et celui des invités. À l'avant-scène, qui dans cette configuration fonctionne comme un entre-deux scénique, sont alignés trois sièges.

Sur l'introduction musicale qui laisse présumer une euphorie un peu forcée, Macbeth entre à cour et Lady à jardin. Ils sont encore vêtus à l'identique : tunique blanche et cape rouge à longue traîne. Ils se rejoignent au centre pour monter ensemble vers la table et recevoir le salut des invités. Macbeth annonce le *brindisi* de son épouse qu'elle commence en tendant une coupe. L'atmosphère est aux échanges mondains tout en extériorité. Quand brusquement, sans transition, une musique d'une autre tonalité traverse l'orchestre⁵⁸ et annonce l'hallucination de Macbeth qui voit apparaître le fantôme ensanglanté de Banquo.

⁵⁸ F. DEGRADA parle d'une page presque expressionniste : « Tandis que la musique de fête avait un haut degré de stylisation formelle et un indice maximal de prévisibilité (mélodique,

Pour le traitement du fantôme de Banquo, Strehler ne suivra pas Verdi : le compositeur voulait qu'il arrive des dessous de scène et que l'interprète du rôle en assume la fonction⁵⁹. Mais Strehler évite l'apparition du spectre dans l'opéra de Verdi comme il l'avait évitée dans la mise en scène de la pièce de Shakespeare. Renato Simoni qui, par ailleurs, avait fait une excellente critique du spectacle d'après la pièce, le regretta : « Le spectre de Banquo n'est pas apparu » écrivait-il, « Je ne m'en plaindrai pas trop, mais il me semble qu'en réduisant au délire, la peur et le remords de Macbeth, on enlève à la tragédie beaucoup de cette force sauvage, de cette fatalité, de ces embuscades secrètes et spectrales qui en génèrent l'aura »⁶⁰.

Vingt-trois ans après, Strehler réitère une prise de position – car il s'agit bien de cela, en apparence du moins – qui va à l'encontre du texte de Gordon Craig, *Des Spectres dans les tragédies de Shakespeare*⁶¹, dans lequel il traite de la nécessité pour les metteurs en scène qui veulent monter des tragédies de Shakespeare d'affronter la représentation des spectres⁶².

harmonique, rythmique, instrumentale, architectonique) nous sommes ici devant une structure totalement ouverte qui se modèle moment par moment sur la libre déclamation du protagoniste : la musique assume pour ainsi dire sur elle-même le caractère d'apparition, communique l'horreur du spectre, restituant au moyen du son ce que Macbeth voit au moyen de l'hallucination des sens », in *Macbeth*, trad. Sylviane FALCINELLI, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁹ Verdi donna des indications précises sur l'apparition de Banco. Il écrit en effet : « [...] l'ombra di Banco deve sortire sottoterra : dovrà essere l'attore istesso che rappresentava Banco nell'atto primo, dovrà avere i capelli rabuffati e diverse ferite nel collo visibili. Tutte queste nozioni io le ho da Londra ove si rappresenta continuamente questa tragedia da 200 anni e più », G. VERDI, lettre à Alessandro Lanari du 22 décembre 1848, in *op. cit.*, p. 446, cité par F. DEGRADA, *Il primo incontro tra Verdi e Shakespeare*, in *op. cit.*, p. 73.

« [...] le fantôme de Banquo doit venir des dessous : ce doit être l'acteur lui-même qui interprétait le rôle de Banco au premier acte, il devra avoir les cheveux ébouriffés, et diverses plaies visibles au cou. Toutes ces notions me viennent de Londres où l'on représente continuellement cette tragédie depuis deux cents ans et plus ».

⁶⁰ « Lo spettro di Banco non è apparso. Non me ne dorrò troppo, ma a me pare che, riducendo a delirio la paura e il rimorso di Macbeth, si tolga alla tragedia non poca di quella forza selvaggia, di quella fatalità, di quei agguati segreti e spettrali che ne fanno l'aura », Renato SIMONI, *Macbeth de Shakespeare*, « Il Corriere della sera », 2 février 1952.

⁶¹ Gordon CRAIG, *De l'art du théâtre*, Belval, Circé, 1999, p. 205-212.

⁶² Voir à ce sujet, Monique BORIE, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997.

Strehler contrairement à Vitez⁶³ repousse la question de l'incarnation du fantôme : c'est sans doute l'une des raisons – et non des moindres – pour laquelle il n'a jamais monté *Hamlet*, pièce qui l'a pourtant hanté pendant toute sa carrière et dont l'absence dans son répertoire est ressentie, par lui, comme un réel manque.

Quoi qu'il en soit, l'important, ici, est de constater que le metteur en scène partage l'opinion de Lady Macbeth qui dit : « *Spirto imbellè ! il tuo spavento/Vane larve t'ha creato/Il delitto è consumato/Chi morì tornar non può* »⁶⁴. C'est alors contre une chimère que Macbeth s'élance : de son épée, il éventre un coussin disposé sur l'un des sièges de l'avant-scène, celui qui était réservé à Banquo. Un nuage de plumes l'entoure, dans un effet saisissant et effrayant parce que dérisoire. Macbeth s'effondre au sol et perd sa couronne. Lady se baisse vers lui comme si elle voulait le soustraire à la vue de l'assistance médusée et après un « *Voi siete demente* », *sottovoce* comme le précise Verdi, elle s'empresse de « reconstituer » le personnage en lui remettant sa couronne sur la tête. Macbeth se reprend, le *Brindisi* recommence avec des paroles légèrement modifiées pour montrer le désarroi profond de Lady. Brusquement Macbeth revoit le spectre, il lance sa coupe derrière lui et se précipite à l'avant-scène pour s'effondrer encore, tandis que la musique amplifie l'expression de la crise par rapport au premier délire. Quand il revient à lui, sans se soucier de ses invités, il s'enfonce dans son obsession d'arracher aux sorcières l'énigme sur son destin. À la fin, après lui avoir dit que les fantômes n'existent pas, sur les puissants accords fortissimo qui interrompent les tournoiements sur un rythme de valse à travers lequel, la musique décrit les répétitions obsessionnelles des personnages, Lady vient prendre Macbeth dans ses bras en le regardant d'un air interrogateur. Une fois encore, la lumière les isole du reste du plateau comme pour les fixer sur une image arrêtée tandis que le rideau de salle se referme lentement.

La scène des apparitions

⁶³ Monique Borie dit que beaucoup plus tard, au moment de sa mise en scène d'*Hamlet*, Antoine Vitez se fera en quelque sorte l'héritier de Gordon Craig en déclarant « La souveraineté du théâtre, c'est précisément de pouvoir représenter l'irreprésentable, c'est à dire incarner le fantôme », *Ibid.*, p. 10.

⁶⁴ « Esprit débile ! Ton épouvante / N'engendre en toi que des chimères / Le crime est consommé / Un mort ne peut se relever », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 59.

La scène des apparitions qui occupe la presque totalité du troisième acte, est conçue comme un cauchemar de Macbeth.

Quand le rideau s'ouvre sur le chœur d'introduction des sorcières qui contient tous les symboles musicaux liés à leur monde, elles forment un demi-cercle dans l'espace vide au centre duquel Macbeth dort d'un sommeil agité comme le laissent présumer les soubresauts de son corps. En fond de scène le cyclorama est masqué par un tulle noir et le grand vélum rouge descend jusqu'à frôler leurs têtes éclairées par des lumières rasantes qui leur confèrent un surcroît de mystère. Puis Macbeth comme s'il dormait toujours, interroge les sorcières qui acceptent d'invoquer les Puissances inconnues⁶⁵.

Les premières apparitions sont traitées comme des projections fixes réfractées sur le vélum : ce sont d'immenses peintures représentant une tête de roi et deux enfants ensanglantés peints dans le style des illustrations de contes russes, assez effrayantes, et qui évoquent des réminiscences de terreurs enfantines que revit Macbeth seul, sous le vélum menaçant. On comprend mieux alors le traitement de Duncan et du fils de Banquo. Tout se passe comme si ce monde parfois idéalisé, parfois objet de terreur, jaillissait de l'imaginaire de Macbeth. D'ailleurs le ton de réminiscence enfantine de la petite marche en *si* bémol qui accompagne l'entrée du roi peut en être un indice⁶⁶.

⁶⁵ Comme pour l'apparition du fantôme de Banquo, Verdi a laissé des indications scéniques précises pour la scène des apparitions. Dans une lettre à Salvatore Cammarano, il écrit en effet : « Nel terzo atto le apparizioni dei re (io l'ho visto a Londra) si devono fare dietro un foro nella scena, con avanti un velo non spesso, cenerino. I re devono essere non fantocci, ma otto uomini in carne ed ossa : il piano su cui devono passare deve essere come una montagnola, e che si vede ben distantemente montare e discendere. La scena deve essere perfettamente scura, specialmente quando la caldaia sparisce, e soltanto chiara dove passano i re... », in *Copialettere di Giuseppe Verdi, op. cit.*, p. 62.

« Au troisième acte les apparitions des rois (je l'ai vu à Londres) doivent se faire derrière une ouverture dans le décor avec devant un voile non épais, cendré. Les rois ne doivent pas être des fantoches mais huit hommes en chair et en os : le plan sur lequel ils doivent passer doit être comme une petite montagne et que l'on voit distinctement monter et descendre. La scène doit être parfaitement sombre surtout quand le chaudron disparaît et claire uniquement là où passent les rois », cité par F. DEGRADA, *Il primo incontro tra Verdi et Shakespeare*, in *op. cit.*, p. 73.

⁶⁶ Voir à ce propos le commentaire musical de F. DEGRADA, in G. VERDI, *Macbeth, op. cit.*, p. 41. Et, G. de VAN, *Verdi, un théâtre en musique, op. cit.*, P. 144.

Pour le défilé des huit rois, des rétroprojections mobiles d'images du même style, défilent sur le tulle noir placé devant le cyclorama au son de la cornemuse qui, selon les vœux de Verdi, vient des dessous de scène pour suggérer une arrivée mystérieuse dans le lointain ou du fond du temps. Macbeth pousse un cri de terreur quand passe le huitième roi, un miroir dans les mains, dans lequel se reflètent son image et celle d'autres rois : il reconnaît Banquo, « *Oh, mio terror! dell'ultimo/Splende uno specchio in mano/e nuovi re s'attergano/Dentro al cristallo arcano... È Banco... Ahi vista orribile*⁶⁷ ». Lorsqu'il apprend que les enfants de Banquo vivront, Macbeth s'évanouit, le vélum le recouvre. Quand il revient à lui, les sorcières ont disparu, le vélum est remonté dans les cintres. Lady Macbeth entre par le fond pour le duo qui clôt le troisième acte. La dernière rencontre entre Macbeth et Lady Macbeth est la plus violente et la plus pathétique de toutes par sa rapidité même. Macbeth, abattu par la révélation que la descendance de Banquo régnera, harcelé de questions par Lady qui veut connaître les prophéties des sorcières, essaie de s'éloigner d'elle en rentrant dans l'ombre. Jusqu'au moment où Lady nie la parole des sorcières et les trois « *Menzogna* » qu'elle profère, stabilisent Macbeth. La menace suivante : « *Morte sterminio sull'iniqua razza!* »⁶⁸ provoque une accélération de la musique qui galvanise Macbeth. Il se redresse, sort de la zone d'ombre pour reprendre sur le même rythme : « *Si, Morte! di Macduffo arda la Rocca! Perano moglie e prole* »⁶⁹. Finalement dans une longue descente plongeant dans le grave, Lady reconnaît le courage passé de Macbeth. Le duo « *Ora di morte e di vendetta* »⁷⁰ peut vraiment commencer. Pendant une alternance de répliques sur le même dessin mélodique, ils avancent l'un vers l'autre. Ils termineront le duo, rivés l'un à l'autre, tandis que les voix se font toujours plus rapprochées jusqu'à s'unir sur l'orchestre qui reprend le rythme furieux du chant. Lady Macbeth entraîne Macbeth dans une trajectoire redevenue directe pour quitter le

⁶⁷ « Ah, terreur ! Dans les mains du dernier / Resplendit un miroir / Et d'autres rois se suivent / dans le cristal magique / C'est Banquo ! / ... Vision d'horreur ! », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 63.

⁶⁸ « Mensonges ! Mensonges ! Mensonges ! / Que la mort s'abatte sur l'inique race ! », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 64.

⁶⁹ « La mort, oui ! Que le feu détruise le château / de Macduff ! Et meurent sa femme et ses enfants », ID., *ibid.*, p. 64.

⁷⁰ « Heure de mort et de vengeance », ID., *ibid.*, p. 64

plateau au premier plan cour tandis que le rideau de salle se referme sur les derniers accords.

Le chœur des exilés écossais

Le quatrième acte commence par le chœur des exilés écossais « *Patria oppressa* » que Verdi pour des raisons de cohérence dramaturgique situe entre l'exaltation meurtrière des protagonistes et leur chute. Réécrit musicalement par le compositeur pour la version de 1865⁷¹, sur le même texte, il est très différent musicalement de celui de la première version qui s'inscrivait dans la lignée des grands chœurs patriotiques du *Risorgimento*, mais annonce le pessimisme de Verdi des dernières années. Strehler le met en scène de manière à respecter sa structure de marche funèbre d'une grande tristesse.

Sur le plateau nu, le cyclorama rétroéclairé diffuse une lumière dans les tons chauds d'un couchant. Les exilés entrent en fond cour et traversent le plateau en diagonale vers l'avant-scène jardin avant de s'immobiliser et de s'asseoir comme épuisés par une longue marche. Cette diagonale humaine renvoie à la mémoire de tous les exodes récents ou passés.

Macduff dont les enfants et la femme ont été assassinés par les sicaires de Macbeth, les accompagne car le compositeur a rapproché la tragédie collective et la tragédie individuelle : celle-ci s'exprime dans l'air douloureux « *O figli, o figli miei...* » qu'il chante légèrement à l'écart.

Malcolm entre avec des soldats anglais, toujours par le pont mobile en fond de scène et s'unit à Macduff et au chœur avec le projet de sauver la patrie trahie dans une scène fonctionnelle pour le déroulement de l'action et qui est traitée comme telle. Le rideau intermédiaire tombe rapidement pendant la conclusion orchestrale à caractère martial qui contraste fortement avec la scène suivante.

L'air du Somnambulisme

⁷¹ À propos du chœur de 1865, G. de VAN écrit : « Par sa riche texture chorale qui diversifie les groupes vocaux par les subtils agrégats harmoniques qui créent des jeux d'appoggiatures, par le climat de désolation que suggère le refrain qui ouvre le chœur et le clôt *ppp* sur une quinte à vide, le second est l'un des plus beaux chœurs verdien », *Verdi, un théâtre en musique, op. cit.*, p. 180.

L'air du *Somnambulisme* est l'autre passage auquel Verdi, comme nous l'avons dit, tenait par-dessus tout⁷². Pour l'interprétation de l'aria, Verdi indique comme modèle d'interprétation celle de la grande comédienne Adelaïde Ristori⁷³ : « Nous voici au *Somnambulisme* qui est toujours la scène capitale de l'opéra. Qui a vu la Ristori sait que l'on ne doit faire que très peu de gestes, et avant tout se limiter presque à un seul geste, celui d'effacer une tache de sang qu'elle croit avoir sur la main. Les mouvements doivent être lents, et il ne faut pas voir faire des pas ; les pieds doivent glisser sur le sol comme s'il s'agissait d'une statue, ou d'une ombre qui erre. Les yeux fixes, la figure cadavérique ; elle est à l'agonie et meurt juste après. La Ristori faisait un rôle ; le rôle de la mort. [...] Ici, il y a un *lamento* du cor anglais qui supplée très bien au rôle, et plus poétiquement. Il faut le chanter avec le maximum de simplicité et avec la "voix sombre" (c'est une mourante) sans jamais cependant que la voix vienne du ventre. Il y a quelques moments où la voix peut se déployer, mais ils doivent être de très brefs éclairs qui sont indiqués dans la partition »⁷⁴. Les propos de Verdi sont fondamentaux à plus d'un titre : déjà par la référence au modèle théâtral auquel il recourt et qui est un précieux viatique pour les metteurs en

⁷² C'est encore le témoignage de la créatrice du rôle, Marianna BARBIERI NINI qui donne une indication précieuse sur l'exigence de Verdi. Elle dit, en effet : « Si durerà fatica a crederlo, ma è un fatto che la sola scena del *Sonnambulismo* assorbì tre mesi di studio. Io per tre mesi, mattina e sera, cercai d'imitare quelli che parlano dormendo, che articolano parole, come diceva il Maestro, senza quasi muovere le labbra, lasciando immobili le altre parti del volto, compresi gli occhi... Fu una cosa da impazzire ! » Cité par F. DEGRADA, *Il primo incontro tra Verdi e Shakespeare*, in *op. cit.*, p. 82.

« On aura du mal à le croire, mais c'est un fait que la scène du *Somnambulisme* à elle seule prit trois mois d'études. Pendant trois mois, matin et soir, j'essayai d'imiter les gens qui parlent en dormant, qui articulent les mots comme le disait le Maître, presque sans remuer les lèvres, en laissant les autres parties du visage presque immobiles y compris les yeux... Ce fut à devenir folle ! »

⁷³ Adelaïde RISTORI (1822-1906). Comédienne de la Compagnia reale sarda, qui devint célèbre en interprétant *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico à la suite de Carlotta Marchionni. Lady Macbeth faisait partie de son répertoire ainsi que Myrrha de Vittorio Alfieri. Elle imposa un code de jeu intériorisé. Sa célébrité est aussi due à ses positions politiques qui l'amènèrent à insérer dans la représentation des inserts patriotiques pro-*Risorgimento*.

⁷⁴ Lettre de G. VERDI à Léon Escudier du 11 mars 1865, citée par Eugenio CECCHI, *Verdi aux répétitions de Macbeth*, in *Macbeth*, trad. Sylviane FALCINELLI, *op. cit.*, p. 7.

scène. De plus, Strehler a tenu compte des indications de Verdi : elles constituent la ligne générale de la mise en scène de l'aria.

Strehler laisse le rideau intermédiaire baissé pendant les huit mesures du prélude et de la sublime et émouvante mélodie de Lady Macbeth pour ne le rouvrir lentement, à la fin, que sur le *quartolet* de triples croches.

Il traite l'espace en deux plans distincts : à l'avant-scène, le médecin et la suivante, côté cour, attendent l'apparition de Lady Macbeth qui va entrer côté jardin, en milieu de scène, sur un praticable surélevé qui épouse toute la largeur du plateau comme un chemin rectiligne. La lumière rasante et latérale dans l'obscurité du plateau le rend invisible, si bien que Lady semble avancer au-dessus du sol. En fond de scène, les panneaux de cuivre ont été ouverts pour dégager le cyclorama en éclairage nocturne qui raconte, à lui seul, la nuit dans laquelle s'enfonce Lady Macbeth. Elle est vêtue d'une grande tunique blanche et d'une cape blanche, elle aussi, dont la traîne qui se déploie latéralement, cache ses pas comme le voulait Verdi. Strehler opte non pour la statue mais pour l'ombre errante qui doit être l'image emblématique du spectacle. En effet, toutes les lignes de force de cette mise en scène qui tend vers une abstraction minimale, convergent dans ce passage. Et, en dehors de ce que nous relevions plus haut à propos de la résistance de Strehler devant l'incarnation du fantôme, le traitement de cette scène nous permet de comprendre que tous les éléments qui pouvaient affaiblir l'extraordinaire effet que représente la mise en scène de l'air du *Somnambulisme*, avaient été supprimés au risque de ne pas respecter Shakespeare en évitant le fantôme de Banquo pour, paradoxalement, mieux servir Verdi – malgré lui – sur ce point. Il n'y a pas de place pour plusieurs fantômes dans cette lecture dramaturgique, car Lady qui ne voyait pas les fantômes, a intériorisé les visions de Macbeth, et devient *Le* fantôme unique⁷⁵.

Lady traverse le plateau latéralement, une bougie à la main, suivant une ligne droite, s'arrêtant pour respecter le morcellement de la phrase mélodique qui traduit l'angoisse. Son trajet est subtilement accompagné par le léger mouvement de balancier à l'avant-scène de la suivante et du médecin qui, à la fin de l'air, se retrouveront à l'exact opposé. Tandis que

⁷⁵ Rappelons ce que dit FREUD à propos du somnambulisme : « [...] C'est une imitation de la mort, de la rigidité cadavérique, donc une identification avec une personne morte [...] », in *Lettre à Fleiss*, n° 58, citée par Anna GUEDY et Philippe-Joseph SALAZAR, *Le rôle de l'épouse n'a rien d'humain*, in G. VERDI, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 83.

Lady Macbeth sort de scène, sur le retour du motif du *Somnambulisme*, sa traîne, comme une trace spectrale qui la suit, glisse lentement sur le praticable pour disparaître en coulisse sur les mesures conclusives : une des plus belles sorties strehleriennes.

La scène se charge alors d'une forte connotation symbolique : celle d'être le lieu de passage entre la vie et la mort. Un entre-deux dans lequel Strehler situe sa lecture de Macbeth et le traitement de ce passage en est le sceau.

La mort de Macbeth

Macbeth entre en scène côté jardin, sur une puissante sonnerie de cuivres qui retentissent comme une alerte sur laquelle se superposent les cordes, pendant que les panneaux en fond de scène se referment. Il a revêtu son habit de guerrier du début, mais après un sursaut de violence pour résister à son destin, sentant sa fin arriver malgré l'oracle, il vient à l'avant-scène, une fois encore s'agenouiller et se pencher au-dessus de l'orchestre : une position récurrente dans laquelle Strehler place Macbeth aux moments où sa solitude culmine pour chanter sa seule véritable aria, « *Pietà, rispetto, amore* » qui s'inscrit dans la lignée des grandes « confessions de solitude et d'angoisse des personnages "négatifs" de Verdi, et qui trouveront leur apogée dans le "*Dormirò sol*" de Philippe II dans Don Carlos »⁷⁶.

C'est penché ainsi qu'il reçoit la nouvelle de Lady, avant de se redresser pour dire l'une des répliques les plus importantes de l'opéra : « *La vita ! che importa ?... / È il racconto d'un povero d'un povero idiota/Vento e suono che nulla dinota !* »⁷⁷, qui reprend celle de Macbeth dans la pièce de Shakespeare : « La vie n'est qu'une ombre qui passe [...] une histoire contée par un idiot pleine de bruit et de fureur et qui ne veut rien dire »⁷⁸. Cette réplique chantée/parlée comme le voulait Verdi avec indifférence et mépris, tranche avec la tonalité presque émouvante de l'aria précédente.

⁷⁶ F. DEGRADA, *Commentaire musical*, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 73.

⁷⁷ « La vie !.. Qu'importe ? C'est le récit d'un pauvre idiot / Un souffle, un son qui ne signifie rien ! », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, op. cit., p. 74.

⁷⁸ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, Acte IV, scène V, trad. Maurice MAETERLINCK, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 1005.

Un guerrier vient annoncer à Macbeth que la forêt de Birnam avance : la prophétie des Puissances inconnues le lui avait annoncé dans la grande scène des apparitions à travers la voix de l'enfant couronné qui portait un arbrisseau : « *Sta d'animo forte : Glorioso, invincibil sarai/Fin che il Bosco di Birna vedrai/Ravviarsi e venir contro te* »⁷⁹.

Les panneaux de cuivre s'écartent et la forêt de Birnam apparaît des dessous grâce au pont mobile : une forêt représentée par quelques arbres taillés dans du cuivre sur lequel est peint le feuillage qui se découpe sur le cyclorama rétroéclairé de manière à restituer la lumière du couchant. La forêt de Birnam n'avancera pas : c'est Macbeth qui, dans le combat avec Macduff, reculera jusqu'à être happé par elle comme par sa propre folie avant le chœur final traité de manière classique, par une disposition géométrique dans l'espace du plateau des groupes vocaux (chœur des bardes, chœur des soldats, chœur des femmes) scindés de manière que des membres de chacun d'eux se retrouvent à cour et à jardin. Ils forment un demi-cercle autour des solistes : Malcolm, le nouveau roi au centre et légèrement en retrait, Macduff, le vainqueur de Macbeth dont il ne reste à l'avant-scène que le manteau comme une dépouille dérisoire. Un rappel du manteau dont Strehler avait voulu que le Doge laisse tomber au sol avant de mourir dans sa poignante lecture de la dernière scène de *Simon Boccanegra*.

Myriam TANANT

⁷⁹ « Sois tranquille / Tu seras glorieux et invincible / Jusqu'au jour où tu verras la forêt de Birnam / Se mouvoir et venir contre toi », trad. M. ORCEL, in G. VERDI, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 62.