

OPERA DE MASSY

Président-Fondateur
Jack-Henri Soumère

Directeur
Philippe Bellot

PARIS SUD

**DOSSIER
PEDAGOGIQUE**

OPÉRA

MACBETH

De Giuseppe Verdi

Direction musicale **Luciano Acocella**

Mise en scène **Jean-Louis Martinoty**

8 ET 10.11.19

MACBETH
VERDI

« Cette tragédie est l'une des plus grandes créations imaginées par l'homme ! », écrit Giuseppe Verdi en 1846 à son librettiste Francesco Maria Piave. Amoureux de Shakespeare dont il s'inspirera à plusieurs reprises, le compositeur est fasciné par la puissance dramatique de Macbeth, spirale du crime qui broie son antihéros, aiguillonné par une épouse encore plus avide de pouvoir que lui.

À l'image de la tragédie originale du grand William, l'opéra est tout en noirceur tant dans son sujet que dans son écriture musicale. Ouvrage sur le pouvoir et la perte, l'intrigue se concentre sur Macbeth et surtout son épouse, figure dominante du drame et pour laquelle Verdi écrit l'un de ses plus beaux rôles de prima donna.

Dans cette nouvelle production, la mise en scène bien rythmée de Frédérique Lombart accompagne la tension musicale de bout en bout. Dès l'ouverture, onirique et inquiétante, le drame est enclenché, porté par un orchestre plein de couleurs et de frissons, une écriture chorale grinçante et par le feu dévorant qui entraîne le couple royal dans une frénésie meurtrière incontrôlable.

générale : MERCREDI 6 NOVEMBRE A 20h30

VENDREDI 8 NOVEMBRE A 20H

DIMANCHE 10 NOVEMBRE A 16H

DUREE DU SPECTACLE : 3 heures avec un entracte

SPECTACLE CONSEILLE A PARTIR DU CYCLE 4,
NIVEAU 3^{ème}

SOMMAIRE

CHAMPS COMPOSITIONNELS ET STRUCTURELS DE L'OPERA	PAGE 4
SYNOPSIS	PAGE 4
VERDI : ELEMENTS BIOGRAPHIQUES	PAGE 6
FICHE IDENTITE DE L'ŒUVRE	PAGE 8
L'ŒUVRE : GENESE ET CREATION	PAGE 9
LES PISTES D'EXPLOITATIONS PEDAGOGIQUES	PAGE 11
UN OPERA FANTASTIQUE	PAGE 11
LES PISTES D'ECOUTES	PAGE 12
POUR EN SAVOIR PLUS	PAGE 23
MACBETH	PAGE 25
LA PRODUCTION	PAGE 25
ZOOM SUR LA MISE EN SCENE	PAGE 26
L'INTERVIEW DE JEAN-LOUIS MARTINOTY	PAGE 27
LES ECHOS DU WEB	PAGE 34

DOSSIER PEDAGOGIQUE REALISE PAR L'OPERA DE REIMS

Leslie Marques, chargée du secteur des relations avec le public
Laure Bergougnan, professeure missionnée par le Rectorat de Reims



CHAMPS COMPOSITIONNELS ET STRUCTURELS DE L'OPERA

SYNOPSIS

ACTE I

Les sorcières se rassemblent et font le bilan de leurs dernières exactions. De retour du combat, Macbeth et Banco les rencontrent et s'entendent prédire un avenir glorieux : le premier sera Sire de Cawdor et roi, le second père de roi. Quand les messagers du roi Duncan rejoignent les deux généraux et annoncent à Macbeth que son courage lui vaut désormais le titre de ... Sire de Cawdor, le trouble envahit les deux amis.

Au château, Lady Macbeth attend son époux dont elle a appris le nouveau rang, et connaît les espérances secrètes. Son ambition bouillonne, d'autant qu'on lui annonce l'arrivée imminente du roi venu passer la nuit dans sa demeure. A Macbeth de retour, elle fait comprendre que l'occasion est trop belle, et qu'il faut frapper. Le soir venu, poussé par ces paroles comme par une envie intérieure qui lui fait voir un poignard surnaturel, Macbeth passe à l'acte. Mais la vue du sang qui macule ses mains le terrasse ensuite. Sa femme ose, elle, rapporter l'arme auprès des gardes endormis pour les faire accuser.

Quand la cour découvre l'assassinat, l'horreur est à son comble et une malédiction collective s'abat sur le régicide inconnu.

ACTE II

Macbeth n'est pas satisfait : il rumine la prédiction concernant Banco et sa descendance. Quelques paroles échangées avec sa femme suffisent à la décision d'un nouveau meurtre. Le soir même, un groupe de sicaires, à la solde de Macbeth, poignarde Banco mais laisse échapper Fléance, son fils.

Un grand banquet célèbre, au château, le roi Macbeth et son épouse. Alors que celle-ci entame un toast festif, Macbeth est pris d'hallucination : le spectre sanglant de Banco se dresse devant lui. Lady Macbeth a beau tenter de maquiller la panique du roi en malaise passager, les exclamations décousues mais lourdes de sens de Macbeth entraînent un sentiment général d'inquiétude, voire de suspicion. Macduff, d'ailleurs, décide de quitter une contrée qu'il juge désormais maudite.

MACBETH
VERDI

ACTE III

Réunies pour leur sabbat, les sorcières préparent leur brouet maléfique. La déesse Hécate apparaît et leur annonce la venue prochaine de Macbeth. Après une dernière ronde infernale, le roi survient et exige de nouvelles prédictions. Convoquées par les Sorcières, trois apparitions rassurent d'abord Macbeth par leurs propos confiants : nul homme né d'une femme ne pourra lui nuire et il restera invincible jusqu'au jour où la forêt de Birnam se mettra en marche contre lui. Mais le défilé de rois qui suit, clôturé par Banco et sa descendance vue à travers un miroir, porte Macbeth au comble du désespoir. Il s'évanouit. Les Esprits de l'air descendent pour le ranimer. C'est à ce moment que Lady Macbeth le rejoint. Apprenant les nouvelles prédictions, elle attise de nouveau en Macbeth un instinct de survie meurtrier et a soif de vengeance.

ACTE IV

Dans la forêt de Birnam, les réfugiés pleurent leurs morts, tous assassinés sur l'ordre du tyran. Macduff, dont la femme et le fils ont été tués, se promet de les venger en affrontant Macbeth en combat singulier. Malcolm – fils de Duncan et son héritier légitime – organise la fronde : chacun doit couper une branche et avancer ainsi, caché derrière, en direction du château de Macbeth.

Au château, la suivante de Lady Macbeth fait découvrir au médecin que la reine est affligée d'un somnambulisme tragique : sous leurs yeux, dans son sommeil, elle parle de sang, de mort, et se croit maculée d'une tache indélébile. Quant à Macbeth, il se prépare au combat contre les révoltés, sans illusion pourtant sur la solitude définitive à laquelle il s'est lui-même condamné. Même la mort de Lady Macbeth, qu'on lui annonce soudain, ne lui arrache qu'un constat désenchanté qui se meut en ardeur furieuse lorsqu'il apprend, ensuite, que la forêt de Birnam est en marche contre lui.

Une à une les prédictions se réalisent donc dans leur versant caché : Macduff qui surgit à la tête des combattants, révèle à Macbeth qu'il n'est pas né naturellement de sa mère. Il porte donc au roi le coup fatal. Libérés du couple tyran, les proscrits et Malcolm clament leur victoire et leur espérance en un règne de paix.

➡ D'APRES CHANTAL CAZAUX, *AVANT-SENE OPERA*, PP. 8-9.



SES PRINCIPAUX OPERAS

1839 : *Oberto, conte di Bonifacio*
1842 : *Nabucco*
1843 : *I Lombardi alla prima crociata*
1844 : *Ernani*
1844 : *I due Foscari*
1845 : *Giovanna d'Arco*
1845 : *Alzira*
1846 : *Attila*
1847-1865 : **Macbeth**
1849 : *Luisa Miller*
1851 : *Rigoletto*
1853 : *Il Trovatore*
1853 : *La traviata*
1855 : *Les Vêpres siciliennes*
1857-1881 : *Simon Boccanegra*
1859 : *Un Ballo in maschera*
1862 : *La forza del destino*
1867-1882 : *Don Carlos*
1871 : *Aïda*
1887 : *Otello*
1893 : *Falstaff*

VERDI : ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

Verdi est né en Italie, à Roncole, commune de Busseto dans la province de Parme, en 1813, la même année que son faux jumeau allemand : Wagner (1813-1881).

D'origines modestes (son père, Carlo, tenait un petit négoce de vins et d'épices), il eut toutefois comme père spirituel Antonio Barezzi, commerçant aisé de Busseto, musicien à ses heures et mécène de la Société philharmonique locale.

Ses débuts musicaux se font en 1823, dans sa dixième année, grâce à l'organiste de son village. Il passe ensuite sous la direction de Provesi, maître de chapelle et organiste de Busseto et souhaite s'orienter dans des études musicales. Il passe le concours d'entrée au conservatoire de musique de Milan - aujourd'hui conservatoire Giuseppe Verdi - qui le refuse comme élève car il a dépassé de cinq ans l'âge légal. Verdi se voit donc contraint de prendre des leçons particulières. Lavigna, compositeur et chef d'orchestre, élève de Pasiello, se charge pendant trois ans de lui enseigner la technique de l'écriture musicale.

En 1836, Verdi devient maître de musique de Busseto et se marie avec Margherita, la fille de son protecteur A. Barezzi. Les deux enfants nés de cette union meurent très jeunes. Eprouvés par ce double deuil, las de leurs vains efforts et des problèmes financiers, la famille s'installe à Milan. En 1839, Verdi fait représenter son premier opéra *Oberto*. C'est un succès. Il signe alors un contrat de plusieurs

années avec la Scala de Milan. Cette heureuse promotion est hélas assombrie par le décès de sa femme. A vingt-sept ans, Verdi reste seul.

Après une courte période de silence, il compose, en 1842, *Nabucco* représenté cinquante-sept fois en quatre ans, un record dans les annales milanaïses. Face aux succès, les commandes affluent. En juin 1847, il part pour Londres où il revoit Giuseppina Strepponi ; leur liaison se concrétisa par un mariage douze ans plus tard. Verdi triomphe avec sa trilogie populaire *Rigoletto*, *Le Trouvère* et *La Traviata*. Les œuvres suivantes, les *Vêpres Siciliennes* et *Don Carlos*, seront destinées à l'opéra de Paris.

MACBETH VERDI

Verdi est devenu le symbole de l'unité italienne grâce à des œuvres aux résonances patriotiques : *Nabucco*, *Il Lombardi*. Héros du *Risorgimento*, il est bientôt élu député du premier parlement italien. Sa réputation de compositeur lui vaut la commande d'une œuvre pour célébrer la création de l'Opéra du Caire en 1871 ainsi que l'ouverture du canal de Suez inauguré deux ans plus tôt. Il écrit *Aïda*, son ouvrage lyrique le plus populaire. Durant seize ans Verdi ne compose plus, à l'exception d'un *Requiem*, écrit pour son ami l'écrivain Manzoni. Sa passion pour Shakespeare lui inspire pourtant encore *Otello*, en 1887, puis *Falstaff* en 1893. Malade et affaibli, il meurt dans sa quatre-vingt huitième année - longévité exceptionnelle pour l'époque - le 27 janvier 1901.

LA PLACE DE MACBETH DANS LES OPERAS VERDIENS

Macbeth occupe une place de premier ordre dans l'œuvre de Verdi et cela pour deux raisons :

1° / De tous les opéras composés avant 1848, il est celui pour lequel Verdi déclara avoir la préférence.

2° / Il constitue le premier essai du compositeur pour créer un opéra à partir d'une pièce de Shakespeare, avant d'y revenir en fin de carrière pour composer *Otello* et *Falstaff*.

SHAKESPEARE POURVOYEUR D'OPERAS

D'après Julie Sanders, professeure à l'Université de Newcastle et spécialiste de Shakespeare, depuis le XVII^{ème} siècle plus de trois cents opéras lui seraient liés de près ou de loin. Cela s'explique notamment par la modernité de sa poétique, par sa capacité à provoquer le débat en mettant en scène des sujets universels tels que la nature de l'amour ou du pouvoir, sujets qui continuent aujourd'hui de résonner et d'inspirer les artistes.

QUELQUES EXEMPLES D'OPERAS SHAKESPEARIENS

1692	HENRY PURCELL	<i>The Fairy Queen</i>	Livret anonyme
1847	GIUSEPPE VERDI	<i>Macbeth</i>	Livret de Piave
1862	HECTOR BERLIOZ	<i>Béatrice et Bénédict</i>	Livret d'Edouard Plouvier
1867	CHARLES GOUNOD	<i>Roméo et Juliette</i>	Livret de Barbier et Carré
1887	GIUSEPPE VERDI	<i>Otello</i>	Livret de Boito
1893	GIUSEPPE VERDI	<i>Fastaff</i>	Livret de Boito
1946	BENJAMIN BRITTEN	<i>The Rape of Lucretia</i>	Livret de Ronald Duncan
1960	BENJAMIN BRITTEN	<i>A midsummer Night's Dream</i>	Livret du compositeur et de Peter Pears

MACBETH
VERDI

FICHE IDENTITE DE L'ŒUVRE

Macbeth est un opéra en quatre actes de Verdi sur un livret de Piave aménagé par Maffei d'après *The tragedy of Macbeth* de Shakespeare. La création eut lieu au *teatro della Pergola* à Florence le 14 avril 1874. Une seconde version fut créée au Théâtre-Lyrique impérial de Paris le 21 avril 1865.

L'HISTOIRE EN BREF

Le général Macbeth, encouragé par sa femme et les prédictions des sorcières, tue son roi et usurpe son trône. Suivront une série de meurtres plus terribles les uns que les autres, une frénésie meurtrière que Lady Macbeth et son époux doivent à leur amour sans limite pour le pouvoir. Il les entraîne dans une course sanglante qui s'achève tragiquement dans les tourments de leur culpabilité grandissante qui envahit leurs jours et leurs nuits. L'intrigue et le jeu de personnage met à nu les mécanismes du pouvoir : de la conquête à la chute.

ROLES ET VOIX

MACBETH, général de l'armée du roi Duncan, **baryton**
LADY MACBETH, épouse de Macbeth, **soprano**
SUIVANTE DE LADY MACBETH, **soprano**
BANCO, général de l'armée du roi Duncan, **basse**
MACDUFF, noble écossais, Seigneur de Fife, **ténor**
MALCOM, fils de Duncan, **ténor**
UN MEDECIN, **basse**
UN SERVITEUR DE MACBETH, **basse**
UN ASSASSIN, **basse**
UN HERAUT, **baryton**
DUNCAN, roi d'Écosse, **rôle muet**
FLEANZIO, fils de Banco, **rôle muet**
TROIS APPARITIONS, **sopranos et baryton**
L'OMBRE DE BANQUO, **rôle muet**
ECATE, **rôle muet**

Sorcières, messagers du roi, nobles et proscrits écossais, assassins, soldats anglais, esprits de l'air.

L'ORCHESTRE

2 flûtes dont 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 Cimbasso (trombone contrebasse) timbales, grosse caisse, cymbales, tam-tam, caisse claire, harpes, cordes.

EN COULISSES : fanfare avec caisse claire

POUR LE N° 11 SOUS LA SCENE : 2 hautbois, 6 clarinettes, bassons, contrebasson.

POUR LE N° 15, EN COULISSES : 4 trompettes



Il est remarquable que Verdi ait confié le rôle de Lady Macbeth à une mezzo-soprano et celui de Macbeth à un baryton délaissant ainsi la typologie classique des héros lyriques du XIX^{ème} siècle : soprano et ténor. Le compositeur utilise la voix comme un élément moteur de sa dramaturgie. Dans une lettre datée de 1848, Verdi précise ce qu'il souhaiterait pour la voix de Macbeth : « Je voudrais qu'elle ne chante pas (...) je voudrais pour la lady une voix aigre, suffoquée et sourde (...) je voudrais que la voix de lady ait quelque chose de diabolique ».

L'ŒUVRE : GENESE ET CREATION

UNE COMMANDE DE L'OPERA DE FLORENCE

C'est en mai 1846 que Verdi accepte de composer une nouvelle œuvre pour l'opéra de Florence dans un « genre fantastico » très à la mode depuis les représentations en Italie de *Robert le Diable* de Meyerbeer (1840) et du *Freischütz* de Weber (1843).

Il est explicitement demandé au compositeur de faire intervenir des sorcières, événements surnaturels pour correspondre tout à fait au genre fantastique. Verdi se tourne alors naturellement vers Shakespeare qu'il appelle familièrement « papa » et qu'il considère comme le « grand maître du cœur humain ».

La source shakespearienne va d'autant mieux s'imposer qu'elle permet de faire entendre, dans le rôle principal, une voix de baryton en l'absence conjoncturelle, à Florence, d'un ténor d'exception.



C'est donc par un concours croisé d'une commande et d'une circonstance particulière que Verdi va oser composer un premier opéra d'après Shakespeare.

UN COMPOSITEUR TRES IMPLIQUE LORS DES REPETITIONS POUR LA CREATION DE L'OPERA

Verdi s'est montré d'une exigence extrême pendant la centaine de répétitions qui se sont succédées jusqu'au lever de rideau et ce, sans se soucier de la fatigabilité des artistes : « tant que n'était pas atteint cette interprétation qui lui paraissait la moins éloignée de son idéal, on ne passait pas à une autre scène ».

PROPOS CITES PAR EUGENIO CHECCHI, IN AVANT-SCENE OPERA, P. 64.



MARIANNA BARBIERI-NINI,
CREATRICE DU ROLE DE LADY
MACBETH, SOURCE WIKIPEDIA

« Le maître eut grand soin de toute la partition durant les répétitions, et je me souviens que, matin et soir, dans le foyer du théâtre ou sur la scène (selon que l'on répétait au piano ou avec l'orchestre), nous regardions avec anxiété le maître dès qu'il apparaissait, cherchant à deviner par son regard, ou sa manière de saluer les artistes, s'il y avait quelque nouveauté pour ce jour. S'il venait à ma rencontre presque souriant, et qu'il disait quelque chose qui pouvait paraître un compliment, j'étais certaine qu'il me réservait une grosse adjonction à la répétition du jour. Résignée, j'inclinai la tête, mais peu à peu je finis moi aussi par me prendre d'une grande passion pour ce Macbeth qui sortait de manière si singulière du genre de tout ce qu'on avait écrit et représenté jusqu'alors ».

MARIANNA BARBIERI-NINI, PROPOS CITES PAR EUGENIO CHECCHI, IN AVANT SCENE OPERA, P. 65.

MACBETH VERDI

La première remporta un grand succès bien que les critiques jugèrent que cet opéra fantastique ne pouvait rivaliser avec le modèle allemand et notamment celui du *Freischütz* de Weber.

LA VERSION PARISIENNE

En 1864 Léon Carvalho propose à Verdi de représenter l'année suivante *Macbeth* au Théâtre-Lyrique impérial. Le compositeur se replonge alors dans la partition et y apporte des modifications. Parmi les plus importantes :

- Ajout d'un ballet au 3^{ème} acte pour satisfaire aux goûts parisiens pour le grand opéra français
- La suppression de l'air de repentir de Macbeth « Mal per me che m'affidai »
- L'ajout de l'air « La luce langue » pour Lady Macbeth au second acte
- Une révision de l'harmonie pour la scène de l'hallucination de Lady Macbeth

Le travail le plus important a été effectué avec les librettistes afin d'adapter au mieux le livret italien en langue française. Piave suivit le texte original pas à pas et beaucoup de moments de la tragédie ont été traduits littéralement dans le livret.

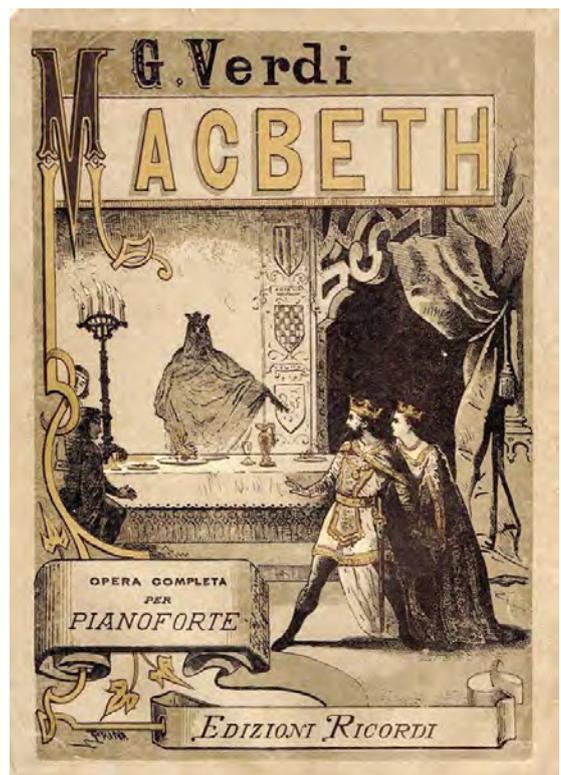
L'accueil du public français fut assez froid et les modifications imposées par Carvalho, très critiquées.

C'est malgré tout cette seconde version qui demeure aujourd'hui d'usage en enlevant les modifications de Carvalho.

MANQUE DE POPULARITE POUR UN OPERA HORS NORMES

Sans doute l'absence d'histoire d'amour explique-t-elle que l'œuvre n'ait jamais atteint la popularité d'autres titres verdiens.

Sans doute aussi l'écriture vocale atypique pour un personnage sans scrupules qui donne l'impulsion meurtrière à son mari a-t-elle surpris. Lady Macbeth ne connaît pas les remords. Seuls ses souvenirs résistent – la couleur et l'odeur du sang sur ses mains – et la troublent dans son sommeil au plus profond de son inconscient. Pour cette damnée au plan moral Verdi a écrit un rôle monstrueux, c'est-à-dire hors normes, par l'amplitude qu'il réclame, par l'agilité virtuose nécessaire, par la force des accents ou les suavités des insinuations et par le poids dramatique.



LES PISTES D'EXPLOITATIONS PEDAGOGIQUES

UN OPERA FANTASTIQUE

Macbeth répond à une commande des Lanari (père et fils) qui souhaitent voir monter à Florence un opéra d'un genre fantastique avec sorcières, des gnomes ou autres êtres étranges...

Après la redécouverte du Moyen Âge avec ses contes et ses légendes, les romantiques, épris d'irrationnel, se passionnent pour les créatures imaginaires qui fascinent non seulement les écrivains mais aussi les musiciens et les peintres. Elles répondent parfaitement à leur goût pour l'étrange et le mystère. Le courant fantastique se développe au XIX^{ème} siècle à l'opposé du siècle des Lumières où la raison dominait. Ici, l'Imaginaire et son corollaire le rêve reprennent leurs droits et les hommes leur prêtent les vertus les plus élevées.

« Il apparaît en clair, en effet, que le romantisme rêve, bouillonne et se livre aux fantasmes les plus délirants, une manière de sentir et de communiquer qui doit toujours au théâtre de Shakespeare, aux dieux et aux déesses du *Songe d'une nuit d'été*, aux scènes surnaturelles de *La tempête*, comme aux visions hallucinées de *La Divine Comédie* de Dante.

F. SABATIER, *MIROIRS DE LA MUSIQUE*, FAYARD, T. 2, P. 133.



Dans l'opéra de Verdi, 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. Elles ont un rôle central dans l'opéra. Selon les mots de Verdi lui-même (lettre à Léon Escudier), les personnages principaux sont au nombre de trois : Lady Macbeth, Macbeth et le chœur des sorcières...

- Elles lancent le mécanisme de l'histoire dans les prédictions oraculaires au tout début du premier acte en prédisant l'accès au trône et le sceptre à Macbeth
- Elles s'immiscent dans l'esprit des personnages principaux en les peuplant d'hallucinations multiples (poignard, rois, sang, fantôme)

La dimension fantastique, dans l'opéra de Verdi, n'est donc pas uniquement anecdotique, - liée à la représentation pittoresque d'éléments surnaturels - mais bien aussi métaphysique, sondant les mystères et l'inconscient de l'esprit humain.

EN CLASSE

- ❖ **ECOUTER / ANALYSER** le chœur des sorcières, acte I, scène 1. Voir présent dossier pédagogique p. 12.
- ❖ **EN SAVOIR PLUS** sur le courant fantastique dans les arts :
<http://digital.philharmoniedeparis.fr/contexte-de-l-orchestre-c-est-fantastique.aspx>

LES PISTES D'ECOUTES



ACTE 1, SCENE 1, INTROCUCTION, CHOEUR DES SORCIERES

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

Dans une courte introduction orchestrale tempétueuse qui précède l'entrée proprement dite du chœur des sorcières, le ton est donné. Nous voici plongé au cœur d'un monde fantastique et effrayant à moins qu'il ne s'agisse des enfers...

L'orchestre se déchaîne avec ses sonorités stridentes, les hurlements des bois dans l'aigu avec flûte et piccolo en trilles, les motifs « griffés » des cordes, les grondements des timbales, les tutti fortissimo sur des accords expressifs de septièmes diminuées...

L'arrivée des sorcières dont Verdi avait précisé qu'elles devaient être « brutales et vulgaires » renforce cette impression de tourmente et de frayeur. Le compositeur a structuré son chœur en trois groupes de voix de sopranos à l'image des trois sorcières chez Shakespeare.

6
CORO DI STREGHE
Sop. 1!
Sop. 2!
Sop. 3!
Ho sgozzato un verro!
p
p
Che fa...ceste? Dite su! E tu?

Leur diction hachée avec des notes brèves entrecoupées de silences est menaçante :

Sop. 1. soli
M'è frul - la - ta nel pen - sier.....
p
pp

On notera les contrastes des dynamiques. Sur certains pianissimos on entend leurs caquetages sournois et malveillants.

Un roulement de tambour qui annonce l'arrivée de Macbeth marque une rupture avant d'entendre, dans un « allegro brillante », une dernière ronde infernale aux motifs mélodiques tournoyants.

MACBETH
VERDI

STREGHE

III. Che faceste ? Dite su !
II. Ho sgozzato un verro.
III. E tu ?
I. M'è frullata nel pensier
La mogliera d'un nocchier :
Al dimòn la mi cacciò...
Ma lo sposo che salpò
Col suo legno affogherò.
III. Un rovaio ti darò...
II. I marosi io leverò...
I. Per le secche lo trarrò.
(Odesi un tamburo)
Un tamburo ! Che sarà ?
Vien Macbetto ! Eccolo 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.

LES SORCIÈRES

III^{èmes} Sorcières : Qu'avez-vous fait ? Racontez !
II^{èmes} : Moi, j'ai tué le cochon !
III^{èmes} : Et toi ?
I^{ères} : 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.
III^{èmes} : Un grand vent je soufflerai...
II^{èmes} : La houle je lèverai...
I^{ères} : Dans les écueils je l'entraînerai.
(On entend le son d'un tambour)
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.

EN CLASSE



❖ **VOIR** l'extrait proposé sur le site :

<https://www.youtube.com/watch?v=K4un5nnuD8s>

L'orchestre est placé sous la direction de Riccardo Muti pour la Scala de Milan avec une mise en scène qui, bien que d'un futurisme épuré, renvoie par ses couleurs et jeux de lumières au monde fantastique. Pas de surtitrage en langue française mais le texte italien est proposé.

- ❖ **PROBLEMATISER** : par quels moyens musicaux les sorcières sont-elles caractérisées ?
- ❖ **COMPARER** cet extrait avec d'autres musiques évoquant un monde fantastique : Berlioz, *Symphonie fantastique*, 5^{ème} mouvement (notamment le début).
- ❖ **IMAGINER** une mise en scène pour cet extrait : costumes / couleurs / jeux de lumières / décors et accessoires.
- ❖ **CREER, CONCEVOIR** : un décor sonore illustrant l'apparition des sorcières en s'appuyant sur des sons concrets.

MACBETH
VERDI

❖ LECTURE D'IMAGE : LES TROIS SORCIERES DE MACBETH PAR JOHANN HEINRICH FÜSSLI



LES TROIS SORCIERES DE MACBETH PAR JOHANN HEINRICH FÜSSLI,
HUILE SUR TOILE, 1783
KUNSTHAUS, ZÜRICH



- Quels sont les attributs que Füssli confère à ces sorcières ?
- Quelle atmosphère se dégage de ce tableau ?
- En quoi les jeux de lumières contribuent-ils à mettre en valeur les personnages ?

EN QUELQUES MOTS...

Le peintre britannique, d'origine suisse, Johann Heinrich Füssli (1741-1825), est aux sources d'un romantisme noir, laissant place aux visions cauchemardesques et au fantastique. Son tableau "Le cauchemar" (1781), montrant une jeune femme abandonnée à ses rêves, entourée d'un démon maléfique et d'un cheval lubrique, faisait déjà scandale.

Ici, dans une atmosphère tendue et oppressante, trois sorcières parfaitement mises en lumière par un jeu de clair-obscur, pointent un doigt menaçant vers un personnage qu'on ne voit pas (Macbeth).

Nez crochus, de formes disgracieuses, visages ridés, traits masculins enlaidissent et « déféminisent » ces sorcières. Leurs regards sombres semblent se perdre au loin. Un frelon est aussi présent au-dessus de leurs doigts tendus. Symbolisant probablement le malheur et la douleur (par son dard) dont sera bientôt victime Macbeth, ce frelon reste surnoisement dans l'ombre. L'atmosphère inquiétante est renforcée par la couleur sombre dominant le fond.

MACBETH
VERDI



ACTE I, SCENE 5 CAVATINE DE LADY MACBETH



C'est avec cette cavatine que Lady Macbeth rentre en scène. Sa personnalité forte, dominatrice et démoniaque s'y révèle.

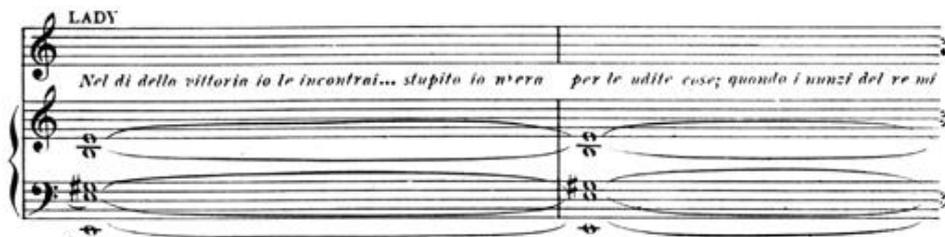
LADY MACBETH (leggendo una lettera)

« Nel dì della vittoria le incontrai :
Stupito io n'era per le udite cose ;
Quando i nunzi del Re mi salutaro
Sir di Caudore, vaticinio uscito
Dalle veggenti stesse
Che predissero un serto al capo mio.
Racchiudi in cor questo segreto. Addio. »
Ambizioso spirto
Tu se' Macbetto...
Alla grandezza aneli...
Ma sarai tu malvagio ?
Pien di misfatti è il calle
Della potenza, e mal per lui che il piede
Dubitoso vi pone, e retrocede !
Vieni ! t'affretta ! accendere
Ti vo' quel freddo core !
L'audace impresa a compiere
Io ti darò valore ;
Di Scozia a te promettono
Le profetesse il trono...
Che tardi ? Accetta il dono,
Ascendivi a regnar !

LADY MACBETH (lisant une lettre)

« 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. »
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 !
Viens ! Hâte-toi ! Je veux embraser
Ton tiède cœur !
Moi, je te donnerai l'ardeur
D'accomplir l'audacieux dessein ;
À toi, les prophétesses ont promis
Le trône d'Écosse...
Que tardes-tu ? Accepte le don,
Viens donc régner !

Après une courte introduction orchestrale de caractère tendu et menaçant avec ses lignes mélodiques chromatiques, ascendantes et ses crescendos, Lady Macbeth lit la lettre que lui a adressée son mari et dans laquelle elle apprend qu'il est nommé seigneur de Cawdor et que l'accès à la couronne lui est prêté. Verdi utilise ici le mélodrame – texte parlé sur fond musical - permettant une parfaite intelligibilité de chaque mot :



Puis, la lecture de la lettre achevée, les mots « Ambizioso spirto » (« âme ambitieuse ») sont attaqués de manière frontale, a cappella. Ils marquent ainsi une rupture avec une voix qui, jusque-là, était restée âpre et étouffée, confinée dans un registre médium, voire grave.

MACBETH
VERDI

Verdi va alors privilégier une écriture vocale chargée d'accents, de nuances fortissimo, de notes aiguës à la limite de la tessiture de la soprano pour témoigner du caractère maléfique de Lady Macbeth. La nouvelle promotion de son mari ouvre au couple de nouveaux horizons... Les chiens sont lâchés.

LADY
Pieni di mi - sfat - - - ti è il cal - - le del - la po - ten - za,
e mal per lui che il piede dubitoso vi pone, e retro - ce - - - -
- - - - de!

19 *f* *mf* *p* *pp*

EN CLASSE

- ❖ **VOIR** cette scène dans l'interprétation d'Anna Netrebko qui parvient à faire alterner les *piani* les plus ténus avec d'impressionnants *forte* dans un jeu subtil de clair-obscur.

<http://youtube.com/watch?v=avcT52vTeE8>

La mise en scène est d'une grande sobriété : presque aucun élément de décor ne se dégage mais ça et là, à terre, sont disposés des crânes qui annoncent que le chemin du pouvoir sera jonché de crimes.

- ❖ **CAMPER** le personnage de Lady Macbeth.

- ❖ **PROBLEMATISER**

Dans quelle mesure l'écriture vocale parvient-elle à révéler le caractère maléfique de Lady Macbeth ?

MACBETH
VERDI



ACTE II, SCÈNE 5, LADY MACBETH, BRINDISI

LADY MACBETH

Si colmi il calice
Di vino eletto;
Nasca il diletto,
Muoia il dolor.
Da noi s'involino
Gli odi e gli sdegni,
Folleggi e regni
Qui solo amor.
Giustiamo il balsamo
D'ogni ferita,
Che nova vita
Ridona al cor.
Cacciam le torbide
Cure dal petto;
Nasca il diletto,
Muoia il dolor.

LADY MACBETH

Qu'on remplisse la coupe
De vin choisi,
Que naisse le plaisir,
Meure la douleur.
Que loin de nous s'envolent
La haine et la colère,
Que l'amour seul ici
Nous gouverne gaiement.
Jouissons de ce baume
Qui guérit tous les maux
Et qui infuse à l'âme
Une nouvelle vie...
Chassons les troubles
Soucis du cœur,
Que naisse le plaisir,
Et meure la douleur.

SITUATION DE L'EXTRAIT DANS L'OPERA

Une nuit de fête scintille de ses lumières artificielles après la mort du roi d'Ecosse qui a permis à Macbeth d'accéder au pouvoir.

Après les politesses obligées pour l'accueil de son altesse royale, Lady Macbeth, dans une salle magnifique apprêtée pour un banquet, propose de porter un toast pour que « naisse le plaisir » et « meure la douleur ».

Un caractère pompeux et clinquant domine cette scène où les parvenus trônent au milieu de leurs convives....

L'orchestre est quelque peu lourd avec son rythme de marche appuyé.

La ligne vocale est surchargée d'une ornementation abondante, presque outrancière avec ses accumulations de trilles, appoggiatures, notes piquées / liées, accentuées.

L'appétit du pouvoir de Lady Macbeth transparaît donc ici dans un chant très virtuose, de type *canto fiorito* (« chant fleuri ») exigeant légèreté et souplesse vocale.

BRINDISI

LADY

Si col.mi il ca.li.ce di vi.no e - let - to; na.sca il di -

let - to, muo.ia il do - lor. Da noi s'in - vo.li.no gli odi e gli

sde - gni, fol.leg - gi e re - gni qui so - lo a - mor....

17

ACCENTS

TRILLE

NOTES PIQUEES

APPOGGIATURES

marcato

ppp

ppg.

MACBETH
VERDI

EN CLASSE



Brindisi → 1'45''

❖ **ECOUTER / VOIR** dans l'interprétation très convaincante de Shirley Verett : des aigus qui sonnent comme les coups d'un poignard acéré, un timbre qui affiche une palette de sons mordorés. L'orchestre est placé sous la direction de Claudio Abbado pour le Théâtre de La Scala de Milan (1976). La scène du banquet est enregistrée dans son intégralité (banquet / hallucination et finale II).

- ❖ **ECOUTER / COMPARER** avec d'autres airs à boire. Les opéras sont jalonnés de morceaux à boire qui font l'éloge du vin, de Bacchus, de la bouteille, ou tout au moins de la convivialité...
- Verdi, *La Traviata*, acte I « Libiamo »
 - Mozart, *L'Enlèvement au sérail*, acte II, « Vivat Bacchus » (Osmin, Pedrillo)
 - Rossini, *Le Comte Ory*, « buvons soudain »
 - Gounod, *Faust*, acte I, « vin ou bière »
 - Offenbach, *La Belle Hélène*, Oreste : « Dansons, buvons et trémoussons-vous avec verve »
- ❖ **CHANTER / INTERPRETER** : l'écoute de ces différents extraits pourra être complétée par un projet musical d'interprétation puisant sa source d'inspiration dans l'éloge de la convivialité. On trouvera quelques exemples dans le recueil publié par les éditions « A cœur joie » : *Chansons pour boire et rire à table*, Lyon, juillet 1995.



PHOTO DU SPECTACLE

MACBETH
VERDI



ACTE IV, LADY MACBETH SCENES 3 ET 4

- **SCENE 3** : une salle dans le château, comme au premier acte. C'est la nuit. Un médecin et une suivante de Lady Macbeth.

Verdi parvient à créer une atmosphère nocturne vaporeuse et mystérieuse par une orchestration d'une extrême délicatesse avec différents soli (clarinette, cor anglais, basson, cor) et des cordes dans l'aigu jouant des notes piquées *leggerissimo* :



Après ces quelques mesures d'introduction se déploie un thème très lyrique aux cordes sous les arpèges délicats de la harpe (chiffre 14 de la partition). Il avait déjà été entendu dans le prélude de l'opéra.

The image shows a musical score snippet for a piano accompaniment. A red arrow points to measure 14, which is marked with a box containing the number '14'. The score is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The music features a delicate, high-pitched string passage in the upper register, marked 'p con espressione'. The lower register features a complex, rhythmic pattern of arpeggiated chords, likely representing the harp. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs.

MACBETH
VERDI

Les premières paroles échangées entre le médecin et la suivante adoptent la forme d'un récitatif.

SCENA 3	SCÈNE 3
MEDICO Vegliammo invan due notti.	LE MÉDECIN Voilà deux nuits que nous veillons en vain.
DAMA In questa apparirà.	LA SUIVANTE Elle viendra ce soir.
MEDICO Di che parlava nel sonno suo ?	LE MÉDECIN De quoi parlait-elle dans son sommeil ?
DAMA Ridirlo non debbo a uom che viva...	LA SUIVANTE Devant nul homme vivant je n'oserais le dire...

SCENE 4

Lady Macbeth rentre en scène. Sa voix prend ici une couleur sombre. Le chant, entonné *sotto-voce*, plus murmuré donc que véritablement déployé, est morcelé et adopte un phrasé discontinu qui évolue, se métamorphose en fonction des propos décousus et des visions de Lady Macbeth.

L'orchestre présente deux figures récurrentes au caractère plaintif et douloureux.

- motif mélodique chromatique et ascendant aux violoncelles
- Seconde mineure descendante au cor anglais

The image displays a musical score for the beginning of Act 1, Scene 4 of Verdi's Macbeth. It features the vocal line for Lady Macbeth and the orchestral accompaniment for the English Horn and Violoncelles. The tempo is marked 'AND^e ASSAI SOSTENUTO' with a quarter note equal to 50. The key signature is two flats (B-flat major/D minor). The vocal line is marked 'sempre sotto voce'. The lyrics are: 'U - na macchia... è qui tut - to - ra! via, ti'. The English Horn part has two yellow ovals highlighting a descending second interval. The Violoncelles part has two red rectangles highlighting an ascending chromatic motif.

Chaque hallucination de Lady Macbeth provoque les réactions toutes à la fois effrayées et perplexes du médecin.

MACBETH
VERDI

EXTRAIT SCENE 4

LADY MACBETH
Una macchia... è qui tutt'ora !
Via, ti dico, o maledetta !...
Una... due... gli è questa l'ora !...
Tremi tu ?... non osi entrar ?
Un guerrier così codardo ?
Oh vergogna ! orsù, t'affretta !
Chi poteva in quel vegliardo
Tanto sangue immaginar ?

LADY MACBETH
Une tache... est toujours là !
Va-t'en, va-t'en, maudite !...
Une... Deux... C'est l'heure !...
Tu trembles ?... Tu n'oses entrer ?
Un guerrier aussi lâche ?
Ah, quelle honte ! Allons, hâte-toi !
Qui pouvait imaginer tant de sang
Dans ce vieillard !

EN CLASSE



❖ **ECOUTER / VOIR** l'extrait proposé dans la version filmée (1987) de Claude d'Anna avec Shirley Verett en Lady Macbeth. L'orchestre est placé sous la direction de Ricardo Chailly. Des images fortes imprègnent l'univers de ce *Macbeth* où la Lady empreinte des couloirs mal éclairés et suintants comme les méandres de son âme en déréliction.

<https://www.youtube.com/watch?v=Sv9kMzjO5KM>

❖ **COMPARER** avec l'interprétation resplendissante de Maria Callas qui met son timbre sombre et brumeux au service des indications de Verdi tout en demeurant attentive à l'équilibre vocal aussi bien qu'expressif :

<https://www.youtube.com/watch?v=Hu3bo4xLiDw>

❖ **LECTURE D'IMAGES**

Plusieurs peintres se sont emparés de cette scène dont Johann Heinrich Füssli (1741-1825) et Charles-Louis Muller (1815-1892). Le premier peint en 1784 une Lady Macbeth somnambule, dont on peut voir une représentation sur le site du Louvre : www.louvre.fr/oeuvre-notices/lady-macbeth-somnambule. Le second, Charles-Louis Muller, traite le même sujet en 1849 dans le tableau reproduit ci-contre :



LADY MACBETH SOMNAMBULE,
JOHANN HEINRICH FÜSSLI, 1784,
HUILE SUR TOILE
MUSEE DU LOUVRE



CHARLES-LOUIS MÜLLER, LADY MACBETH, 1849,
HUILE SUR TOILE, AMIENS, MUSEE DE PICARDIE

MACBETH
VERDI

Inviter les élèves à observer et à comparer les deux tableaux :



- **RELEVER** ce qui permet d'identifier la scène reproduite,
- **ETUDIER** la lumière et notamment les jeux de clair-obscur,
- **DECRIRE** la tenue de Lady Macbeth (couleurs et connotations),
- **REPERER** les indices de la culpabilité ou de la folie.

UN NOUVEAU TYPE DE DECLAMATION AU SERVICE DE LA VERITE DRAMATIQUE

Pour rendre justice à l'efficacité dramatique, Verdi souhaitait que son nouvel opéra fût entièrement déclamé. Il délaissa alors la traditionnelle aria « clef de voûte » de l'opéra italien pour une expression vocale plus proche du parler, dérivée du récitatif. Ce nouveau type d'écriture vocale anticipe des innovations beaucoup plus poussées.

« Je me souviens que les points culminants de l'opéra étaient deux pour Verdi : la scène de somnambulisme, et mon duo avec le baryton. Vous aurez peine à le croire, mais la scène de somnambulisme me conduisit à trois mois d'étude : pendant trois mois, matin et soir, je cherchai à imiter ceux qui parlent en dormant, qui articulent des mots (comme me disait Verdi) presque sans remuer les lèvres et en laissant immobiles les autres parties du visage, y compris les yeux. Ce fut à devenir folle. »

MARIANNA BARBIERI-NINI, PROPOS CITES PAR EUGENIO CHECCHI, IN *AVANT SCENE OPERA*, P. 65.

« 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. Enfin pour l'effet, et pour la terreur que ce morceau doit inspirer, il faut une figure cadavérique, peu de gestes, des mouvements lents, une voix sombre, expressive, etc. »

PROPOS CITES PAR EUGENIO CHECCHI, IN *AVANT SCENE OPERA*, P. 67.

POUR EN SAVOIR PLUS

BIBLIOGRAPHIE

- POUR UNE PREMIERE APPROCHE

REIBEL, Emmanuel, *Verdi*, Paris, Jean-Paul Gisserot, 2001.

- ÉTUDES PLUS COMPLETES ET SPECIALISEES

DE VAN, Gilles, *Verdi, un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992.

GATTI, Carlo, *Verdi*, 3 vol., Les Introuvables, Plan de la Tour, 1977.

LABIE, Jean-François, *Le Cas Verdi*, Paris, Laffont, 1987.

MILZA, Pierre, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001.

ORCEL, Michel, *Verdi, la vie, le mélodrame*, Grasset, 2000.

PHILLIPS-MATZ, M.J., *Giuseppe Verdi*, 1993, Paris, Fayard, 1996.

- OUVRAGES COLLECTIFS

Macbeth, Avant-Scène Opéra N° 249, 1982/2009.



La traduction française du livret par Michel Orcel, revue par Elisabatta Soldini et Chantal Cazaux, a servi de support dans ce dossier pédagogique.

PROPOSITION DISCOGRAPHIQUE

UNE VERSION DE REFERENCE : *Macbeth*, Deutsche Grammophon, 1976, chœur et orchestre du Théâtre de la Scala sous la direction de Claudio Abbado avec :

Piero Cappuccilli / Macbeth
Shirley Verett / Lady Macbeth
Placido Domingo / Macduff
Nicolai Ghiaurov / Banquo



CONFERENCE

Mercredi 24 avril 2019 - 18h

Au Lycée Saint Jean Baptiste de la Salle
Autour de : *Macbeth* - 1^{ère} partie
par Francis Albou

Jeudi 25 avril 2019 - 18h

Au Lycée Saint Jean Baptiste de la Salle
Autour de : *Macbeth* - 2^{ème} partie
par Francis Albou

Ces conférences sont gratuites dans la mesure des places disponibles / réservation conseillée : 03 26 500 392

MACBETH
VERDI

WEBOGRAPHIE

Présentation générale de l'opéra sous forme d'une courte vidéo pouvant être projetée en classe :
<https://www.operadereims.com/project/macbeth/>
Rubrique média

Article de Walter Zidaric portant sur les adaptations des ouvrages de Shakespeare à l'opéra :
<https://www.operadeparis.fr/magazine/shakespeare-a-l-opera>

Analyse avec propositions de séquences et pistes pédagogiques autour du *Macbeth* de Shakespeare, présentation par Anne Cassou-Nogès et Marie-Aude de Langenhagen
« Étonnants Classiques », n° 215 :
<http://www.enseignantsflammarion.fr/download.cfm?lib=albums&id=16899&filename=Fiche%20Op%C3%A9da%20-%20Macbeth.pdf&docid=121252>



PHOTO DU SPECTACLE

MACBETH
VERDI

MACBETH A L'OPERA DE REIMS

LA PRODUCTION

Mise en scène : **Jean-Louis Martinoty** (1946-2016)

Reprise de la mise en scène : **Frédérique Lombart**

Scénographe : **Bernard Arnould**

Lumières : **François Thouret**

Costumes : **Daniel Ogier**

Images-vidéos : **Gilles Papain**

Lady Macbeth : **Alex Penda**

Macbeth : **André Heyboer**

Banco : **Dario Russo**

Macduff : **Marco Cammarota**

Malcom : **Kévin Amiel**

Dama : **Charlotte Despaux**

Orchestre Opéra de Reims

Chœurs l'ELCA

Chef de chœur : **Sandrine Lebec**



PHOTO DU SPECTACLE

ZOOM SUR LA MISE EN SCENE

UNE MISE EN SCENE A DOUBLE TÊTE : DE JEAN-LOUIS MARTINOTY A FREDERIQUE LOMBARD...



Créé à Bordeaux en 2012 puis à Nancy, qui coproduisaient le spectacle, présenté ensuite à Toulon (2014) ce *Macbeth* occupe aujourd'hui la scène de l'opéra de Reims. La mise en scène a été initialement pensée et conçue par Jean-Louis Martinoty (décédé en 2016). Elle est ici reprise par Frédérique Lombard. On peut se demander quelle a été sa marge de manœuvre.

« Quelle a été sa marge de manœuvre ? Probablement assez grande, par exemple dans la suppression de l'amoncellement de cadavres qui au prélude plaçait l'œuvre sous le signe de l'horreur au risque de frôler le grand-guignol. Par ailleurs, les moyens techniques des deux théâtres expliquant peut-être la différence de perception, le fonctionnement du dispositif scénique nous a semblé bien meilleur et certains effets – l'apparition du spectre de Banco – mieux réalisés. Par suite l'empreinte théâtrale trouvée alors insistante, voire laborieuse, a beaucoup gagné en fluidité et « colle » étroitement à la musique. Sans prétendre à une quelconque « modernité » ou à une révélation fulgurante d'un sens caché, elle n'en a pas moins un cachet personnel grâce à l'importance que Jean-Louis Martinoty donne aux sorcières. En les montrant omniprésentes dans l'ombre des protagonistes, qui ne les voient pourtant que lorsqu'ils les cherchent dans les lieux spécifiques en marge des humains, il expose une mentalité où la crainte du surnaturel fait croire aux prodiges, aux prédictions et aux apparitions. Il y réussit en créant pour Lady Macbeth une proximité avec les sorcières, par le biais de l'arbre renversé – décors de **Bernard Arnould** - autour duquel elles dansent. Ce symbole de l'univers, dupliqué par le globe terrestre avec lequel elles jouent, est présent au château, où ses feuilles terminales semblent un lustre qui grandit ostensiblement quand la Lady est seule, sans témoins. Cela explicite sa relation avec le surnaturel et fait d'elle, très pertinemment, une cousine d'Ortrud. »

MAURICE SALLES POUR FORUMOPERA, MAI 2018



PHOTO DU SPECTACLE

L'INTERVIEW DE JEAN-LOUIS MARTINOTY



PROPOS RECUEILLIS SUITE A L'ENTRETIEN REALISE PAR NOËLLE ARNAULT EN NOVEMBRE 2011 (PROGRAMME DE SALLE DE L'OPERA DE BORDEAUX / 2012)

QU'EST-CE QUI SEDUIT VERDI CHEZ SHAKESPEARE ?

La découverte de Shakespeare a bouleversé le monde romantique avec une violence que l'on a peine à mesurer aujourd'hui, et dont Berlioz ou Hugo nous ont laissé témoignage... Il est Le Poète, le phare absolu qui « éclaire ceux qui doutent ». Dans la comédie (le fameux mélange des genres) comme dans la tragédie, la poésie du Verbe, alliée à la noirceur des âmes (et dans *Macbeth* jusqu'à un absolu qui n'est dépassé que dans *Titus Andronicus...*), magnifiée dans l'invention de personnages hors normes qui ne savent exister qu'en transgressant, ne peut que séduire, et jusqu'à l'étourdissement, des artistes avides de couleurs, d'extravagances, de climats d'exception et de transgression des normes. Shakespeare est le compagnon de route familier, mais effrayant. Si bien que Verdi ne réussira jamais à trouver la force d'écrire son *Lear*, la scène de la tempête lui faisait peur... et il y a déjà deux mini tempêtes dans *Macbeth*... Une planche d'essai.

Macbeth, c'est-à-dire Shakespeare, fournit donc à Verdi la chance d'aller ailleurs et c'est peut-être dans toute sa carrière, l'œuvre la plus radicale dans l'invention de formes musico-dramaturgiques qui brisent les moules de son époque, d'où la nécessité de bien étudier, « ausculter » la première version de l'opéra, celle de 1847, pour en comprendre la respiration.

La version dite de Paris en 1865 conserve beaucoup du caractère de 1847, et là où elle corrige c'est toujours au détriment de la rudesse et de l'âpreté, pour ne rien dire du ballet obligé des sorcières (c'est le frère cadet de celui de *Faust*), mais cette version corrigée est devenue incontournable parce que Verdi a rajouté au second acte un air devenu célèbre, la seule vraie aria de Lady Macbeth (les autres sont en situation) et, au troisième acte, un duo qui est le plus effrayant de l'histoire de l'opéra. Quand Macbeth et sa femme s'excitent mutuellement au meurtre des enfants de Macduff, ils se baignent dans le sang, ils s'exaltent jusqu'à un vertige érotique des meurtres à accomplir. Le meurtre est conçu comme une nécessité (« e necessario »), un instrument indispensable du pouvoir... mais la musique lui donne l'Eros. Eros/Thanatos bien dans le style Shakespearien, pas celui de Wagner avec Tristan et Isolde !!!

Tout comme moi, le chef Kwamé Ryan, souhaite conserver le parfum, l'esprit de la version originale, et même parfois la lettre : nous gardons à l'Acte IV la conclusion de 1847, le monologue de Macbeth, sans le chœur qui a été ajouté : sous le Second Empire, il était hors de question de porter un regard aussi désabusé sur le pouvoir. Cela fait se clore l'ouvrage sur une couleur de silence et de mort rarissime à l'opéra et terriblement théâtrale...

MACBETH VERDI

De même, nous ne donnerons pas les ballets. En revanche, Verdi a écrit en 1847 une page instrumentale aérienne, arachnéenne, avec une harpe inattendue, singulièrement proche du « Ballet des sylphes » de *La Damnation de Faust* (1846 !) quand Macbeth s'évanouit à l'annonce de la postérité de Banco, page conservée en 1865, et qui embarrasse souvent les metteurs en scène et les chefs, mais que nous avons choisie de conserver.

L'effet est très « Songe d'une nuit d'été », mais c'est en fait, un peu comme le rêve de Salvador Dalí dans *La Maison du Dr. Edwardes* d'Hitchcock, un vrai cauchemar de Macbeth...

LES TRAGÉDIES DE SHAKESPEARE SONT SOUVENT D'UNE GRANDE VIOLENCE, L'ASSUMEZ-VOUS ?

Avec Shakespeare se pose souvent la question de l'horreur, on dirait du « Gore », du sang et le *Macbeth* de Verdi est assurément l'opéra le plus sanglant de tout le répertoire, avec une présence physique du sang... Celui de Duncan qui tâche les mains des deux Macbeth et dont on barbouille les soldats endormis à la porte, celui de Banco sur le visage du Sicaire : les criminels ont toujours à se « laver » les mains du sang versé, celui que Lady Macbeth essuie convulsivement lorsqu'elle cherche en vain à effacer les tâches qu'elle croit voir sur ses mains, le sang des enfants qui ont été massacrés, de Banco, de Duncan. Verdi a gardé la terrible phrase de Lady « qui aurait pu penser que ce vieil homme avait en lui tant de sang ». Pour ne rien dire du duo hystérique à la fin du troisième acte, aveuglement par le sang et désir atroce de meurtre, dont on ne voit guère d'équivalent dans tout le répertoire lyrique. Même à l'opéra, la vie des tyrans n'est pas un long fleuve tranquille et il convient que le public puisse se sentir révolté même, et peut-être surtout, dans l'héroïsme du chant.

Sous couvert de stylisation théâtrale (le Théâtre n'est pas la Vie), beaucoup pensent qu'il convient d'édulcorer et de présenter un monde aseptisé comme aux actualités télévisées. Aujourd'hui, l'autocensure adoucit tellement les angles que l'on parvient à inonder le monde d'images de guerre qui font des centaines de milliers de morts sans jamais en rien montrer et tout récemment lors de la guerre en Lybie où l'on n'a rien vu des horreurs commises, hormis le visage ensanglanté de Kadhafi... Certains s'en sont émus jugeant ces images trop violentes, alors qu'elles sont bien faibles par rapport à la réalité. Et Macbeth mériterait bien lui aussi d'être lynché, le finale le suggère presque puisque Macbeth met longtemps à mourir... Il faut donc trouver une solution technique pour que le sang soit visible, mais acceptable ou accepté. C'est l'une des difficultés majeures. L'hypocrisie effarouchée devant l'horreur a vite fait de crier au Grand Guignol.

La seconde violence, et non la moindre, c'est l'abîme psychologique dans lequel — lorsque l'on connaît bien l'œuvre de Shakespeare — on va creuser avec délectation. Chez Verdi, cet abîme est lissé en surface par le chant, surtout par la beauté du chant, et il faut aller derrière rechercher ce qui s'y cache. Tout le travail de direction d'acteurs est là... Creuser les rapports tortueux, ambivalents, contradictoires, révoltants, entre cet homme et cette femme. Ce terrible guerrier, courageux, violent et ambitieux hésite toujours, terrorisé par le non-retour, freiné par la peur du geste irrémédiable, souhaitant ne rien faire qui soit de sa volonté, laissant au Sort (qui a souvent le visage de sa

MACBETH
VERDI

femme)... le soin de choisir pour lui, décidant de manière compulsive d'entrer dans l'action (le meurtre de Banco est à sa seule initiative) et le regrettant aussitôt. Lady Macbeth, elle, avance en aveugle, comme une somnambule (symbole de la dernière scène) les yeux grands ouverts et ne voyant ni ne comprenant rien, portée par l'ambition nue, le désir primaire du trône combiné à un immense mépris pour son mari, ce qui l'assure de son pouvoir sur lui et la rassure sur l'issue du crime... D'où à l'Acte III ces avalanches de questions sur l'avenir comme d'un interrogatoire de police... Lady Macbeth fascine parce qu'elle est un absolu. Dès qu'elle doute, elle meurt. C'est apparemment un couple sans enfants, et l'on doit s'interroger sur le rapport amoureux ou sexuel entre les deux époux, passé absolument sous silence chez Shakespeare (et a fortiori Verdi) à l'exception d'un « dearest Chuck » de Macbeth, on dirait ma « petite caille » ou « ma très chère colombe », ce qui est maigre comme information au demeurant dans un contexte assez méprisant... Mais de là vient le problème de l'avenir de la dynastie, obsessionnel pour les époux, qui vont jusqu'au meurtre d'enfants, meurtre raté pour Fléance, réussi pour la famille de MacDuff...

VOUS AVEZ PARLE DE HUIS CLOS OUVERT. ETRE OU NE PAS ETRE
CONTRADICTOIRE, TELLE EST LA QUESTION ?

C'est un huis clos entre Macbeth et Lady Macbeth qui se déroule dans nombre de lieux ; champs de bataille, châteaux, forêts, cavernes... Si les lieux sont multiples, les personnages, eux, sont enfermés dans un huis clos étouffant qui est le contraire de celui de Sartre ; l'enfer c'est eux et non pas les autres ! Pour mieux démontrer l'enfermement psychologique, il faut ouvrir les murs sur les perspectives qui montrent que l'on pourrait s'enfuir. C'est un peu à l'image des camps de concentration de Sibérie : des prisonniers à peine enfermés, car autour il y a l'immensité qui leur permet de s'évader, mais sans aucun espoir de survivre.

Pour les deux protagonistes de *Macbeth*, le délire de puissance et la soif de gloire les emmurent dans un cycle de meurtres... Un huis clos paradoxal toujours ouvert sur une fuite et toujours refermé « What's done cannot be undone ». On ne les voit jamais « dehors », sauf pour rencontrer les sorcières ; où qu'ils aillent c'est eux-mêmes qu'ils trouvent comme dans le miroir chez le coiffeur où un miroir reflète un autre miroir... Aragon a écrit un jour « Si tu es le miroir d'un miroir, de quoi parlez-vous ensemble ? » Donc une scénographie de murs-miroirs.

Avec le décorateur Bernard Arnould, nous avons opté pour une boîte entièrement fermée, faite de miroirs qui se réfléchissent, avec des colonnes elles aussi pourvues de miroirs. Ainsi peut-on voir l'endroit et l'envers des personnages — les Sorcières sont des Janus à double face — et surtout, même lorsqu'un personnage est seul en scène, voir en reflet tous ceux qui l'épient, l'attendent, les assassins comme les sorcières qui tissent les fils du destin... Macbeth est enfermé dans les certitudes que lui ont données les sorcières. Lui et sa femme sont prisonniers de leur propre image, de leur reflet, de leur volonté de puissance et de mort. Ce n'est donc en rien un décor réaliste, mais il aidera fortement ceux qui ne connaissent pas l'ouvrage à s'y retrouver dans la suite des événements et tous à « réfléchir », sans jeu de mots, à la machine infernale qu'est la volonté de pouvoir qui corrompt et corrode le corrupteur. Il est inutile de mettre les Macbeth en costume trois pièces, tailleur Chanel ou djellabah pour penser au couple

MACBETH VERDI

Ceausescu ou à Khadafi, ce serait oublier leurs innombrables prédécesseurs et leurs inévitables successeurs...

COMMENT ALLEZ-VOUS TRAITER LES SCENES FANTASTIQUES ?

Le fantastique est une composante embarrassante et incontournable de l'opéra romantique. On peut le déplacer ou le détourner ; l'éviter serait une faute. Comme un spectre, celui de Banco, est toujours délicat à réaliser et facilement grand guignol, la solution de facilité revient souvent à ne pas le montrer, puisque Macbeth seul le voit ; il suffirait donc d'adopter le point de vue des assistants qui ne comprennent pas la panique de Macbeth. Mais Verdi tenait beaucoup au spectre, fantasmagorie romantique oblige, et a violemment protesté lorsque le chanteur interprète de Banco a refusé de faire de la figuration... Difficile alternative : le montrer et/ou ne pas le montrer. Mais les sorcières sont un problème tout aussi épineux.

« Les sorcières dominent le drame. Tout dérive d'elles, vulgaires et cancanières au premier acte, sublimes et prophétiques au 3^{ème} » disait Verdi qui, des 3 sorcières initialement prévues par Shakespeare, a fait trois groupes de six.

COMMENT LES « TRAITÉZ-VOUS » ET POURQUOI CETTE REFERENCE AUX POUPEES DE BELLMER ?

Ce sont véritablement elles qui mènent le jeu, elles ne quitteront pratiquement pas la scène... Donc ce ne sont pas les sorcières décoratives du *Walpurgis* de Gounod. Comme il est généralement difficile, sauf pour Walt Disney, d'imaginer des sorcières volant sur un balai et s'activant autour d'un chaudron, malgré le texte au romantisme très fantasmagorique de l'œuvre de Verdi (il fallait faire concurrence au *Freischütz*) on s'en sort souvent en en faisant des femmes de la petite bourgeoisie, des gitanes, des danseuses ou des abstractions. Ou bien elles chantent dans la fosse d'orchestre... Or, ce sont bien des femmes, très présentes, pendant un tiers de l'opéra, manipulant tout le monde et décidant de pousser Macbeth à sa perte. On ne connaît pas leurs motivations... Il faut les leur inventer mais *Macbeth* est la pièce du répertoire de Shakespeare qui a été la plus mutilée !

Les Sorcières veulent le mal pour finalement faire le bien, comme le Méphisto de Goethe. Elles seront donc à double face, comme dans certains ballets de l'opéra baroque, de face belles, séduisantes, provocantes, prédisant un avenir glorieux, de l'autre côté repoussantes, à tête de mort, robes imprimées de véritables radiographies de squelette... Les miroirs les montreront ainsi toujours sous leur double visage.

Musique à double face aussi : Verdi a dans chacune de leurs scènes écrit pour elles des pages fantasmagoriques aussitôt suivie d'un « Allegro brillante » comme des danses de petites filles hystériques. On oublie parfois que le Sabbat doit être bête, vulgaire... et joyeux.

MACBETH
VERDI

Nous faisons aussi référence aux poupées du surréaliste Hans Bellmer dans leur érotisme morbide, leurs articulations apparentes, pantins-enfants désarticulés comme par une séance de torture de Georges Bataille, jeunes filles en socquettes nues promises au « Bondage » : ce sont les victimes des sorcières, des tyrans, des perversions humaines, poupées qui disent l'adolescence sans défense: d'elles sortiront la voix prophétique des enfants au troisième acte. L'avenir appartient toujours aux victimes.



LA POUPEE
HANS BELLMER

Bois peint, papier mâché collé et peint, cheveux, chaussures, chaussettes
61 x 170 x 51 cm

Objet articulé (avec éléments de 1933-1934), additions et réfections en 1945 et 1970-1971
CENTRE POMPIDOU

REFERENCE,
DANS LA MISE EN
SCENE, A LA
POUPEE D'HANS
BELLMER



PHOTO DU SPECTACLE

MACBETH
VERDI

Pour le rôle de Lady Macbeth qui est l'un des plus saisissants que Verdi ait écrits, le compositeur ne souhaitait pas, contrairement aux habitudes ordinaires dans le théâtre lyrique, « une belle chanteuse, dotée d'une belle voix », mais une interprète « laide et monstrueuse », dont la voix devrait être « âpre, étouffée, sombre... ».

QUELLE LADY MACBETH EST LA VOTRE ET REJOIGNEZ-VOUS VERDI DANS SON DESIR ?

Ma Lady Macbeth — Lisa Karen Houben — est superbe et c'est ainsi que je la souhaite... A double visage comme les sorcières. On voit assez l'autre face noire du personnage... Mais Verdi parlait essentiellement de la voix et non de la beauté physique. Les voix auxquelles il pensait étaient probablement du genre de celles de Shirley Verrett ou de Maria Callas. Il a écrit en fait plutôt pour une mezzo avec des aigus puissants que pour une soprano dramatique, obligeant l'interprète à des changements de registre, la contraignant à poitriner les graves ou à forcer les aigus, bref à jouer de couleurs dramatiques. C'est bien difficile. Une voix dramatique mais assez légère donc souple, peut aussi convenir. Il faut replacer cela dans son contexte car à son époque — en 1847 — nous étions encore dans le beau chant rossinien, dans la cabalette, dans Tancredi, et Verdi avait souhaité que l'on passât à une expression dramatique directe qui était alors bien absente du répertoire. J'ai dit plus haut comme le beau chant risquait de « lisser » les personnages. Même dans les grands rôles tragiques de Rossini ou de Donizetti, l'art du chant l'emportait sur l'art dramatique. Verdi voulait au contraire que la théâtralité passe dans la voix ; on rapporte qu'il aurait fait jusqu'à 150 répétitions pour obtenir ce qu'il voulait. D'ailleurs, la partition fourmille comme jamais de détails d'expression, d'accentuation, de notations de couleurs (la musique magique de l'Acte III en imitation de cornemuse réalisée avec 2 hautbois, 6 clarinettes, 2 bassons, 1 contrebasson), de pianissimi (ppppppp !) et il y a beaucoup à admirer dans ce sens...

C'est pour rendre hommage à la modernité de cette conception que nous conservons le finale de 1847, où Macbeth mourant ne chante presque plus et termine dans un souffle sur « vile couronne, c'est toi qui m'as perdu ». Dans des vers étourdissants dont Shakespeare seul a la clef, Macbeth à l'annonce de la mort de Lady s'était jugé lui-même :

« LIFE'S BUT A WALKING SHADOW, A POOR PLAYER
THAT STRUTS AND FRETS HIS HOUR UPON THE STAGE,
AND THEN IS HEARD NO MORE : IT IS A TALE
TOLD BY AN IDIOT, FULL OF SOUND AND FURY
SIGNIFYING NOTHING. »

La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur
Qui dévore en se pavanant son heure sur la scène,
Et qu'on n'entend plus ensuite ; c'est un conte
Dit par un idiot, plein de bruit et de fureur,
Ne signifiant rien. (V, 5)

Il n'y a guère que dans *Lear* et dans *Richard III* que l'on trouve cette hauteur philosophique et poétique. Le librettiste de Verdi n'a pas eu le courage de s'attaquer à la lettre mais du moins l'esprit y est, car le *Macbeth* de Verdi est bien shakespearien,

MACBETH
VERDI

c'est un opéra contre la nature des hommes, contre la nature des choses. La révolte vient des arbres. Les deux personnages de ce couple sont des monstres, au sens étymologique « dignes d'être montrés », et d'autant plus intéressants que nous les comprenons, nous ressentons peut-être leur tentation, nous partageons leur vertige de très près, nous pouvons même compatir : au cinéma on dirait qu'ils sont toujours en gros plan ; on suit meurtre après meurtre, comment ils sont manipulés, sans pouvoir intervenir, malgré ces vers que Shakespeare met dans la bouche de Banco, que Verdi a conservés, que Macbeth ne veut pas entendre, et qu'il faudrait mettre en exergue en ces temps de crise politique :

« BIEN SOUVENT POUR NOUS GAGNER A NOTRE PERTE
LES PUISSANCES DES TENEBRES NOUS DISENT LE VRAI,
NOUS GAGNENT PAR RUSES HONNETES, POUR NOUS TRAHIR
JUSQU'AUX PLUS GRAVES CONSEQUENCES »



PHOTO DU SPECTACLE

LES ECHOS DU WEB

