

Que le vrai Macbeth se lève! Rencontre avec Michel Bérubé

Philip Wickham

Numéro 101 (4), 2001

Le risque, à quel prix?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26306ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wickham, P. (2001). Que le vrai Macbeth se lève! Rencontre avec Michel Bérubé. *Jeu*, (101), 99–103.

Que le vrai Macbeth se lève !

Rencontre avec Michel Bérubé

Au cours de la saison 2000-2001, le sort a voulu que l'on présente simultanément à Montréal deux *Macbeth*, dans des salles à quelques jets de pierre l'une de l'autre. Le premier était annoncé depuis le printemps dans la saison régulière du TNM, comme nous le rappelaient les affiches des abribus de la ville, spectacle rassemblant Sylvie Drapeau, Pierre Lebeau et une large distribution réunie par Fernand Rainville. *Macbeth* était aussi produit à l'X par la Compagnie à numéro, dirigée par Michel Bérubé, avec Suzanne Lemoine et Michel-André Cardin dans les rôles principaux ainsi qu'une distribution réduite. Si ce n'avait été du hasard qui me fit passer devant la porte de cette salle (deux minutes après celle du TNM), où on affichait le spectacle avec l'image d'un corps humain tirée d'un vieux livre d'anatomie, je n'en aurais probablement jamais entendu parler.

La relecture proposée par Michel Bérubé découlait d'un stage en mise en scène qu'il a suivi au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, où il a travaillé avec Suzanne Lemoine et Michel-André Cardin sur quelques scènes tirées des deux premiers actes de *Macbeth* de Shakespeare. L'expérience s'est bien déroulée, et ils jonglaient avec l'idée de prolonger le travail. Quand il a vu la programmation du TNM, Michel Bérubé a été convaincu qu'il fallait monter la pièce au complet, en y apportant des coupures, question d'épurer le texte, d'éliminer répétitions et redondances, de rendre l'action plus haletante en se concentrant sur les moments forts du drame. Il avoue avoir été poussé par un esprit de défiance et de provocation en annonçant dans le communiqué du spectacle, à ceux qui en ont « assez des mises en scène étouffées par le conventionnalisme », qu'un rabais serait remis à ceux qui possédaient un billet pour le *Macbeth* du TNM. La production de la Compagnie à numéro commençait à onze heures et demi (tout de suite après la fin de l'autre) et durait une centaine de minutes sans entracte.

Le metteur en scène justifie la liberté qu'il a prise vis-à-vis du texte : les pièces de répertoire doivent être relues et repensées, épurées d'une lourdeur qui leur vient du passé, sans quoi le public s'ennuie, lui dont l'attention au théâtre doit être constamment sollicitée. Jouer le texte intégral serait, plutôt qu'un signe de respect envers celui-ci, une forme malsaine de complaisance artistique. « Complaisance, explique-t-il, parce que des passages du texte permettent de défendre certaines belles idées qui ne sont pas pertinentes à l'œuvre. Elles ne font que flatter l'ego du créateur, alors qu'il

faut chercher ce qui, dans le texte, trouvera une résonance actuelle chez les spectateurs. » Même si une production appartient dans sa facture à l'*underground*, étiquette que Michel Bérubé n'aime pas, il est important que le spectateur puisse suivre la démarche et y adhérer. Et même si un texte est « charcuté », la ligne directrice du récit doit conserver sa clarté, sans quoi le spectateur s'y perd et décroche. De fait, son *Macbeth* était limpide, à côté de celui du TNM, laborieux.

Toute relecture d'un texte classique, on en convient, suppose une redéfinition en fonction du contexte de la représentation ; le spectateur s'identifie davantage quand il y a une transposition contemporaine. Michel Bérubé a choisi de transposer le contexte de *Macbeth* dans le monde médical, sans changer nécessairement la manière de jouer : le personnage maniait une seringue plutôt qu'une épée comme si de rien n'était ; un fauteuil à roulettes avec un micro remplaçait aisément un trône. Cette transposition devenait comme une distorsion dans la perception du spectateur. Michel Bérubé affirme avoir une véritable horreur de la médecine, des hôpitaux et de ce qu'il appelle les « chirurgiens bouchers », qui lui font beaucoup plus peur que des « guerriers écossais en kilt vivant comme des hommes de Cro-Magnon ». La pulsion du mal chez *Macbeth* est ici perçue comme une maladie du corps et de l'esprit, elle est disséquée sous nos yeux, dans un jeu chirurgical théâtralisé.

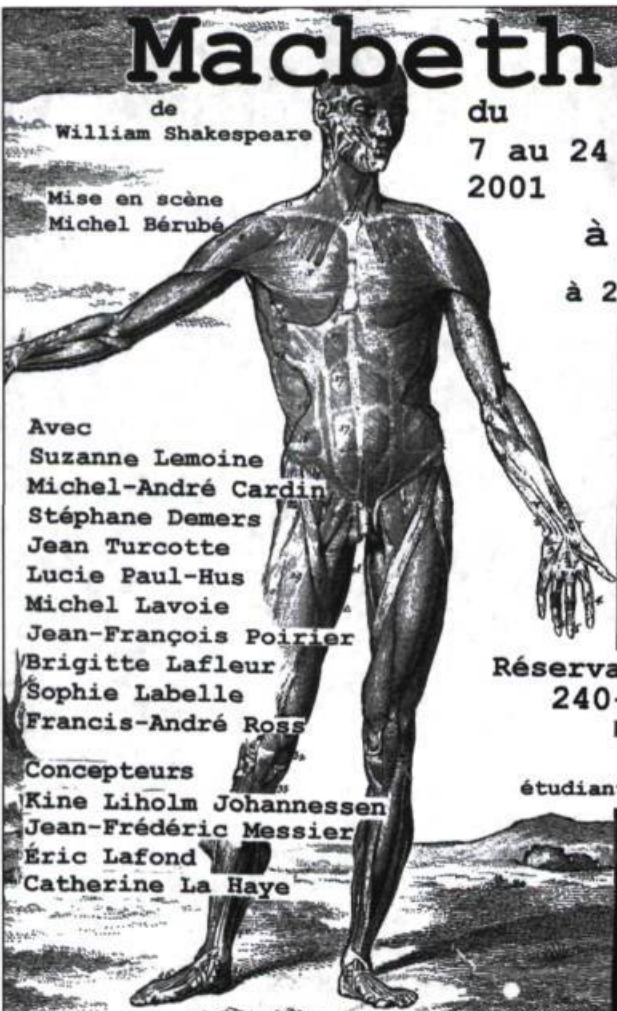
Par ailleurs, pour mettre en valeur l'humour dans la pièce, complètement gommé dans la production du TNM), la référence à la médecine poussait l'in vraisemblance jusqu'à l'outrance, ce qui donnait à l'ensemble de la mise en scène un côté Grand-Guignol. Le public a tout de suite compris la ruse et s'en est donné à cœur joie jusqu'à la franche rigolade, entre autres devant des gardes qui se réveillaient la nuit en « *shorts* carreautes ». Ce qui n'évacuait pas les moments de grande tension dramatique. Les interprètes savaient justement accentuer les nuances, passer du délire à la contemplation rêveuse. « J'ai appliqué le principe d'oxymore ou opposition de situation, dit-il, pour montrer la confrontation entre comique et tragique, et c'est très souvent ce qui déclenche le rire. » En effet, comment pleurer un *Macduff* qui perd sa femme et ses enfants quand on voit que l'entrejambe de son pantalon d'hôpital bleu est raccommodé avec une pièce de tartan ? Ici, pas de tentative de reconstitution historique, vaine au départ ; les artifices théâtraux étaient nettement visibles et affichés, et le public avait tout le loisir d'imaginer ce que la mise en scène suggérait.

Le choix du lieu n'était pas anodin. À deux pas du TNM, rue Sainte-Catherine, il s'agit d'un bar de musique punk alternatif, l'X, aux structures administratives souples, un trou pour tout dire, assez inquiétant à onze heures du soir, mais très propice justement au climat cauchemardesque qui émane de la pièce. En pénétrant dans la salle, on pouvait accéder à la scène et s'asseoir tout autour, dans le *pit* au niveau inférieur, comme si on entrait dans une salle d'opération par le haut. L'espace ressemblait à un petit théâtre élisabéthain, en somme, si on considérait l'avancée de la scène vers le public. Contrastant avec les tons sombres des murs de l'entrée, la scène était peinte tout en blanc, plancher, murs, plafond, rideaux, praticables, un espace immaculé qui deviendrait rapidement entaché, ensanglanté par les personnages de Shakespeare dans leur tuerie grotesque et machiavélique. Le blanc de l'espace permettait des projections lumineuses elles aussi très contrastées, même si les dimensions de la

salle offraient des possibilités restreintes. À ces éclairages anguleux répondait un jeu très énergique et présent grâce à la proximité, où la tension dramatique était accentuée par le parcours géométrique des acteurs. Les entrées et les sorties se superposaient, ne laissant aucun temps mort. Contre un des murs, des rideaux blancs presque transparents rappelaient à la fois les lits d'hôpitaux et des tentures mortuaires autour d'un cercueil ; sur un niveau un peu plus élevé, une baignoire, blanche bien sûr, comme le symbole de la pureté, oxymore de Macbeth. C'est de cette baignoire, par un subtil jeu d'illusion, que le fantôme de Banquo apparaissait, la tête recouverte de bandages ensanglantés comme une momie mouillée. « Dans ce lieu, qui était loin de respecter les normes de sécurité les plus élémentaires, et qui comportait un nombre respectable de "dangers" même pour les gens de la production, dit Michel Bérubé, il

s'agissait d'abord et avant tout de déstabiliser le spectateur, mais aussi d'aiguiser sa perception, de lui faire changer ses habitudes de sortie au théâtre. » Un tel contexte ne conviendrait pas à toutes les productions. Mais occuper un nouveau lieu permet d'accueillir un autre public.

Invité à se prononcer sur les maladies du théâtre actuel, dans un contexte de production qui provoquait les comparaisons entre le théâtre institutionnel et le théâtre de recherche et de création, Michel Bérubé a d'abord évoqué le travail sur le texte, la nécessité de risquer une autre lecture de l'œuvre et d'inviter le public à le suivre dans cette exploration des nouvelles voies au théâtre. Puis, il s'est tourné vers l'organe vital du théâtre, l'acteur. Dans la pratique québécoise actuelle, il y aurait à son avis deux types d'acteurs : l'acteur vedette et l'acteur de création. « La vedette, croit-il, se joue elle-même, elle ne montre pas le personnage, elle manque d'écoute envers les autres et répète des procédés qui ont déjà fonctionné. L'acteur de création s'oublie lui-même et travaille à révéler le personnage, il s'efface devant les impératifs de l'œuvre et tente de la servir. » Pour être un acteur de création, il faut être capable d'avoir une vision de metteur en scène et proposer de multiples voies, quitte à ne pas les emprunter ; les interrogations de l'acteur sur le texte peuvent changer le cours



Macbeth
de William Shakespeare
Mise en scène Michel Bérubé

du 7 au 24 mars 2001
à 1'X*
à 23h 30

Avec
Suzanne Lemoine
Michel-André Cardin
Stéphane Demers
Jean Turcotte
Lucie Paul-Hus
Michel Lavoie
Jean-François Poirier
Brigitte Lafleur
Sophie Labelle
Francis-André Ross

Concepteurs
Kine Liholm Johannessen
Jean-Frédéric Messier
Eric Lafond
Catherine La Haye

Réservations 240-2400
15\$
étudiants 10\$

La Compagnie à numéro 0
Le Conseil des Arts du Canada
The Canada Council for the Arts

À 1'X, 182 Ste-Catherine est, Mtl.

d'une production. La vedette est le plus souvent un acteur marionnette qui, refusant d'affronter le risque de la création et d'endosser la responsabilité qu'elle suppose, travaille en surface et de manière répétitive. Les théâtres institutionnels, on le voit dans leurs campagnes de publicité, ont de plus en plus tendance à engager des vedettes ; on se donne beaucoup moins la peine de se poser des questions profondes sur l'œuvre, car on cherche d'abord et avant tout le succès afin de remplir les salles. Les conseils d'administration appliquent le même genre de principe de rentabilité que pour n'importe quel autre produit commercial. Résultat : on figole l'emballage au détriment du contenu. La programmation des saisons des théâtres institutionnels mise sur les gros noms, les mêmes pièces reviennent très souvent, quand ce ne sont pas les succès au cinéma qui dictent les choix.

Michel Bérubé n'a pas peur de diagnostiquer la maladie et de l'appeler par son nom : la bourgeoisie. « Un théâtre s'embourgeoise quand il arrête de prendre de vrais risques et qu'il ne veut plaire qu'à la classe moyenne, quand il tente de rejoindre un goût commun en se limitant au conformisme, ce qui est contraire au principe nécessaire de renouvellement de l'art. » Dans le théâtre bourgeois, on traduit la richesse de l'œuvre par des moyens visuels et techniques coûteux : la scénographie doit être imposante, les costumes riches, les effets visuels et sonores saisissants. Et il n'est pas impossible d'y voir un épervier vivant traverser la salle trois ou quatre fois au cours du spectacle, et dont le « salaire » est plus élevé que celui d'un acteur qui a répété cent heures et qui joue vingt-cinq soirs. « Le danger du théâtre bourgeois, dit-il, c'est d'éblouir sans toucher profondément. Une œuvre, pour être percutante, doit transformer le spectateur entre le moment où il entre dans la salle et celui où il sort. » Sinon, doit-il se donner la peine de se déplacer, alors qu'il pourrait plutôt aller au cinéma ou au concert ? Le théâtre ne doit pas oublier sa spécificité : mettre en présence deux êtres humains qui partagent un même temps.



Macbeth, adapté et mis en scène par Michel Bérubé à l'X, rue Sainte-Catherine. Sur la photo : Michel Cardin et Jean Turcotte. Photo : Kine Johannessen.

« Pour contrer la tendance bourgeoise actuelle, il s'agit pour les créateurs de faire non pas du théâtre qui plaît à tout prix, mais un théâtre qui vienne percuter les idées des autres. »

À travers l'histoire, les grandes réformes du théâtre ont surtout cherché à combattre le poison de la routine, celle qui fait que l'art en arrive à fixer ses moyens de production et à adopter des conventions stérilisantes. Or, on le sait, à l'heure actuelle la pratique du théâtre québécois repose sur un certain nombre d'acquis : on continue à former de nombreux praticiens que le milieu n'est pas prêt à absorber ; cela a pour effet d'augmenter la compétition entre créateurs. Le système d'octroi des subventions a privilégié depuis quelques années la construction de nouvelles salles, qu'il faut continuer à garder pleines, sans que les cachets alloués aux créateurs soient substantiellement augmentés. Les théâtres institutionnels sont nettement favorisés au détriment des jeunes compagnies qui veulent proposer des démarches nouvelles. Ils engagent à peu près la même équipe de concepteurs d'une saison à l'autre, ce qui empêche les nouvelles rencontres et les entrechoquements. Aussi, le théâtre institutionnel semble vouloir se cantonner dans un seul genre, sourd à la tendance du métissage entre les arts. La création, elle, est reléguée au deuxième plan, devancée par les pièces à succès. Dans son ensemble, la pratique est arrivée à un cul-de-sac et peu d'artistes semblent s'en inquiéter : ils se montrent frileux à combattre la tendance, se laissent porter par le flot de la continuité.

On peut le traiter d'utopiste, Michel Bérubé n'en croit pas moins qu'un renouvellement est non seulement possible, mais nécessaire : « Pour contrer la tendance bourgeoise actuelle, il s'agit pour les créateurs de faire non pas du théâtre qui plaît à tout prix, mais un théâtre qui vienne percuter les idées des autres. Il faut non pas suivre le goût du public, mais ses impulsions personnelles, tout en sachant qu'on s'adresse à un public avide de clarté et de sens. » Prendre ce risque, ce serait imposer l'originalité de la vision du créateur sur l'art et sur le monde. Ainsi, la pratique théâtrale retrouverait son authenticité et sa pleine valeur. **■**