Du texte shakespearien à la scène de la Restauration et du XVIII^e siècle : les métamorphoses de *Macbeth*

Michèle Willems

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/461>

DOI : 10.4000/shakespeare.461

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1983

Pagination : 49-68

Référence électronique

Michèle Willems, « Du texte shakespearien à la scène de la Restauration et du XVIII^e siècle : les métamorphoses de *Macbeth* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 4 | 1983, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 28 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/461> ; DOI : 10.4000/shakespeare.461

SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE
Actes du Congrès 1982

DU TEXTE A LA SCENE :

Langages du Théâtre

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

M.T. Jones - Davies

Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

JEAN TOUZOT Libraire - Editeur
38 , rue Saint-Sulpice 75278 PARIS CEDEX 06 1983

DU TEXTE SHAKESPEARIEN A LA SCÈNE
DE LA RESTAURATION ET DU XVIII^e SIECLE :
LES METAMORPHOSES DE MACBETH

Ce titre, chargé d'approximation, recèle une bonne part des ambiguïtés qui accompagnent toute étude concernant le théâtre, ambiguïtés dont témoigne d'ailleurs la forme plurielle sous laquelle nous étudions, dans ce colloque, les langages du théâtre.

En effet, qu'entend-on par *texte shakespearien* ? S'agissant de *Macbeth* en particulier, rien que Shakespeare ait considéré comme un texte écrit, puisque nous ne disposons pour cette pièce d'aucune édition in-quarto et que les doutes subsistent sur l'origine du texte du Folio. Si, pour le XX^e siècle, *texte shakespearien* signifie toute édition sérieuse, du type *Arden*, qui prenne en compte les éclaircissements apportés par Rowe, Theobald, ou encore Johnson, pour le public de 1660 le texte shakespearien c'est celui du Folio, qui se retrouve pour l'essentiel dans une édition publiée en 1673 et sans doute utilisée quelque temps à la scène, puisque sa page de titre indique *Acted at the Dukes-Theatre* et qu'elle fournit, en regard de la liste des personnages, le nom des acteurs tenant les rôles principaux (Betterton dans le rôle de Macbeth et Mrs Betterton dans le rôle de *Macbeth's Wife*)

Les autres éditions auxquelles je ferai référence (et qui sont disponibles, depuis 1969, grâce aux reproductions fac-simile publiées par Cornmarket Press), permettent de couvrir les XVII^e et XVIII^e siècles; elles datent de 1674, 1731, 1753 et 1761 et portent toutes les indications *With Alterations*, ou *Amendments*. Si elles font parfois allusion à leur source, à travers la mention *Written (originally) by (Mr) Shakespear*, c'est pour introduire ensuite le correctif *Newly adapted to the Stage*, parfois suivi de la précision *Now first Printed as performed at the Theatres in London and Dublin*, comme dans l'édition de 1761.

Tous ces signes peuvent nous amener à considérer

ces textes comme des versions pour la scène, dont certaines contiennent d'ailleurs des indications scéniques assez détaillées. Ainsi, les éditions de 1753 et 1761 ouvrent l'acte I sur *An open Place. (Stage dark.) It rains, thunders, and lightens. Three Witches rise separately.* Il n'est pas question pour autant d'espérer faire revivre *Macbeth* tel qu'il était représenté sur la scène de l'époque, toute représentation étant par essence unique, irrécupérable, une fois terminé *the two hours' traffick of our stage*. Ce qui donne les limites du deuxième terme de mon titre : (du texte ...) à la scène de la Restauration et du XVIII^e siècle. Tout au plus peut-on tenter de suivre, de texte en texte, les métamorphoses subies par la pièce de Shakespeare.

Mais, à l'issue de recherches menées sur les adaptations à des fins différentes, il m'est apparu que, paradoxalement, c'est d'une confrontation des textes que peut sortir une évaluation de l'influence de la scène, ou, plus précisément, des incidences du lieu scénique sur la nature de l'écriture théâtrale. En effet, l'adaptation offre un exemple rare de ce que devient un texte écrit pour un lieu scénique et un public donnés, lorsque les conditions dans lesquelles il a été produit se trouvent radicalement transformées. Cette hypothèse de travail n'est évidemment tenable que si l'on accepte ce que je me suis efforcée de démontrer par ailleurs¹, à savoir que l'adaptation n'est pas, comme on le lit souvent², le résultat de la mutation des concepts critiques, mais qu'elle est plutôt, tout comme la critique néo-classique elle-même, et pour ainsi dire parallèlement, le produit de nouvelles conditions, entre autres idéologiques, de conception et de production de l'art dramatique.

Mais ce qui est *produit* à une époque donnée, fonctionne comme un *reflet* pour les époques futures, reflet que l'on peut interroger, dans le cas présent, afin de qualifier le rapport existant entre les modifications subies par le texte et les mutations du lieu scénique, du public et des conditions de production d'un drame, en

général.

Par delà l'analyse des métamorphoses de *Macbeth*, c'est cette investigation que je me propose de mener aujourd'hui.

Mais il faut bien commencer par recenser le contenu des documents dont nous disposons. Les cinq textes que j'ai mentionnés se réduisent en fait à trois: L'édition de 1731, publiée à Edimbourg, ressemble en effet comme une soeur à celle de 1674, publiée à Londres, et bien que la première soit inexplicablement attribuée à *Mr Tate*, plutôt célèbre pour ses travaux sur *King Lear*, tout porte à croire que c'est en fait de l'adaptation de Davenant qu'il s'agit dans les deux cas. Quant aux éditions de 1753 et de 1761, publiées respectivement à Edimbourg et à Dublin, sans indication d'auteur, elles témoignent des efforts de Garrick pour remettre en honneur, à sa manière, un original shakespearien que les travaux des érudits auréolaient, à l'époque, d'un prestige tout neuf. C'est le même texte qui est repris, à quelques détails et coupures près, lorsqu'en 1794, Kemble célèbre l'ouverture de Drury Lane par une représentation somptueuse de *Macbeth*.

Bien que nécessairement en retard sur l'événement théâtral, ces éditions successives nous permettent donc de suivre l'évolution de l'attitude à l'égard de Shakespeare sur plus d'un siècle. L'édition de 1673 marque l'apparition éphémère du *Macbeth* de Shakespeare sur la scène de la Restauration. Bien qu'agrémentée déjà de sorcières chantantes, cette version est supplantée, dès l'année suivante, par une autre qui s'engage délibérément dans la voie timidement ouverte, puisque l'édition de 1674 fait valoir sur sa page de titre tous les changements apportés à l'original : *Macbeth, a Tragedy : with all the alterations, amendments, additions, and new songs*. Ces additions et modifications qui, nous le verrons, sont loin d'être négligeables, disparaissent, pour la plupart, des éditions de 1753 et de 1761, lesquelles constituent notre troisième témoin. A cette époque les chants jouissent d'une popularité solidement établie puisqu'on les annonce comme

The songs et qu'ils seront développés par Kemble de manière encore plus spectaculaire. A la fin du siècle, on est donc encore loin de la fidélité à l'original manifestée par l'édition de 1673. Néanmoins l'écriture shakespearienne est le plus souvent rétablie, moyennant coupures.

Car une des nouveautés introduites par le texte de 1674 est la reformulation de l'original, la traduction des discours shakespeariens. Comme ses autres collègues engagés dans la réfection de l'oeuvre de Shakespeare, Davenant accole à des scènes de son cru une paraphrase des scènes d'origine où surnagent parfois quelques-uns de ces joyaux que Dryden ou Tate proclament, à travers prologues et préfaces, vouloir arracher à la fange dans laquelle le dramaturge élisabéthain les a noyés. La comparaison entre quelques vers tirés des éditions de 1673 et de 1674 fera mieux apprécier ce dont il s'agit. A la scène iii de l'acte I, Ross et Angus, chargés de récompenser Macbeth de sa bravoure, décrivent ainsi l'émotion de Duncan durant la bataille:

as thick as Tale

Cam post with post, and everyone did bear
Thy praises in his Kingdoms great defence
And powr'd them down before him.

Ceci est le texte du Folio, auquel se conforme l'édition de 1673. Rowe proposera de modifier *As thick as Tale* en *As thick as Hail*, éclaircissement intégré à l'édition de 1753 et généralement retenu par nos éditions modernes, en dépit des efforts de Johnson pour justifier *As thick as Tale*. Davenant ne se pose pas ce type de problème. Dans l'édition de 1674, c'est Macduff, l'envoyé du Roi, qui prononce la paraphrase suivante :

Each Messenger which came
Being loaden with the praises of your Valour,
Seem'd proud to speak your Glories to the King;
Who, for an earnest of a greater Honour
Bad me, from him, to call you *Thane of Cawdor*.

(p.6)

Ce discours, qui se termine sur deux vers prononcés bien

plus tard dans l'original, offre un exemple caractéristique du travail d'explication et de modernisation auquel se livre Davenant en ayant recours à la dilution, à la coupure et au collage.

Mais, non content d'intervenir sur la langue, l'adaptateur fait aussi subir un certain nombre de modifications à l'intrigue, moins radicales dans *Macbeth* que dans la plupart des adaptations de l'époque, mais tout aussi significatives. La scène du portier est supprimée pour satisfaire, explique-t-on généralement, les détracteurs du mélange des genres. Disparaît aussi la majeure partie de la scène en Angleterre entre Malcolm et Macduff. Transportée de Birnam Wood, pour satisfaire cette fois les tenants des trois unités, elle se trouve réduite à une brève mise à l'épreuve de Macduff. Mais ces quelques suppressions, auxquelles il faut ajouter un nombre important de coupures, sont largement équilibrées par tout une série d'additions.

Additions, en particulier, de duos, trios et chœurs, pour les sorcières, du type :

We shou'd rejoyce when good Kings bleed;

ou encore :

Let's have a dance upon the Heath

We gain more life by *Duncan's* death.

(p. 25)

Ces interventions, qui venaient s'intercaler par exemple entre la scène du meurtre et celle du portier dans l'édition de 1673, sont intégrées par Davenant à une scène de son cru qui conclut l'acte II et où les sorcières dansent autour des époux Macduff en fuite. Parallèlement, l'acte III se termine sur une scène chantée qui survit en partie, bien que suspecte, dans nos éditions, mais qui intègre, en 1674 comme déjà en 1673, des chants sortis tout droit de *The Witch* de Middleton, en particulier :

Oh, what a dainty pleasure's this

To sail i'th' Air

While the Moon shines fair etc.

(p. 40)

L'indication scénique *A machine descends* donne à penser que tout ceci était prétexte à acrobaties aériennes, d'autant que les premières apparitions des sorcières sont indiquées par *Thunder and lightning, enter 3 witches flying*. Par ailleurs, la scène des apparitions, réduites à *a shadow of eight kings and Banquo's ghost*, se termine comme suit : *Musick, the Witches Dance and Vanish. The Cave sinks*. Il est certain que Davenant souhaitait tirer parti, et il le fait bien plus encore dans *The Tempest or The Enchanted Island*, des nouvelles possibilités offertes par l'introduction de la machinerie au théâtre. Garrick ne ressuscitera pas le portier, il ne réintroduira pas non plus le meurtre de la famille Macduff sur scène, mais il améliorera les moyens de transport d'Hécate, qui se déplace sur un nuage à partir de l'édition de 1753. Faut-il considérer que, tout comme la suppression du portier ivre, l'introduction de ces divertissements de music-hall a pour but d'assurer l'unité de ton de la tragédie ?

Quoi qu'il en soit, ces sorcières plaisaient au public, à en juger par le succès de la pièce, par les réactions de Pepys³, par leur maintien dans le texte de Garrick et dans la mise en scène de Kemble qui employait quelque cent personnes pour les chœurs et les danses. L'autre contribution personnelle de Davenant disparaîtra au contraire des éditions suivantes : il s'agit du renforcement du rôle des époux Macduff que Shakespeare ne montre jamais ensemble alors que Davenant leur accorde plusieurs scènes de dialogue. Nous rencontrons d'abord Lady Macduff avec Lady Macbeth au château de Dunsinane. Les deux dames se tiennent mutuellement compagnie pendant que les hommes sont à la guerre. La suite nous montre les époux se retrouvant sur la lande pour fuir après le meurtre, à la fin de l'acte II, puis se quittant à l'acte III après que Macduff ait refusé l'invitation de Macbeth au banquet :

I know my Answer cannot but inflame
The Tyrants fury to pronounce my death,
My life will soon be blasted by his breath. (p.37).

La nouvelle de la mort de Banquo, apportée par un des multiples messagers de la pièce, ne fait que précipiter sa décision de fuir :

Then I am warned of Death.

Farewell; our safety, Us, a while must sever :

La. Macd. Fly, fly, or we may bid farewell for ever.

(p. 38)

Le spectateur retrouve ensuite la courageuse Lady Macduff confiant à Lenox ses soupçons sur l'honnêteté de son époux. Il faut dire que les doutes du personnage shakespearien, même condensés, s'intègrent ici curieusement au nouveau contexte. Puis, prévenue du danger qu'elle court par Seyton, l'homme à tout faire du drame, qui assure presque tous les rôles secondaires, elle se retire dignement et bravement:

I'll boldly in, and dare this new Alarm.

What need they fear whom Innocence doth arm?

(p. 45)

Macduff apprendra par la suite, de la bouche de Lenox, le meurtre de sa femme et de ses enfants.

La dernière modification qui me semble significative concerne le dénouement. Dans la pièce de Shakespeare, Macbeth est tué en coulisse par Macduff qui revient sur scène en brandissant la tête du tyran. Dans l'édition de 1674, qui respecte dans son ensemble, mais non dans son détail, le déroulement de l'acte V, les deux adversaires font assaut de prophéties avant d'en venir au combat proprement dit :

Macb. I have a Prophecy secures my life.

Macd. I have another which tells me I shall have his Blood,
Who first shed mine

Macb. None of Woman born can spill my Blood.

Macd. Then let the Devils tell thee, *Macduff*
Was from his Mothers Womb untimely Ript.

(p. 59)

Macduff a bien évidemment le dessus et distribue les coups comme autant de châtiments :

This for my Royal Master *Duncan*,

This for my dearest Friend my Wife, etc :...

(p. 59)

Mais soudain, voilà qu'il décide de quitter la scène, *to see a noise that he heard*, comme dirait Quince à propos de Bottom :

Hark I hear a Noise, sure there are more
Reserves to Conquer.

I'll as a Trophy bear away his Sword,
To witness my Revenge.

(p. 59)

Cette sortie, habilement amenée, permet à Macbeth, laissé pour mort, de prononcer dans un dernier soupir :

Farewel vain World, and what's most vain in it,

Ambition (p. 60)

Les éditions de 1753 et de 1761, elles rétablissent le dialogue shakespearien entre Macduff et Macbeth, ne modifient pas sensiblement les paroles de Macduff qui ponctuent le combat. Bien plus, Garrick laisse à Macbeth suffisamment de souffle pour prononcer, non plus un vers, mais toute une tirade édifiante avant de rendre son âme au diable :

'Tis done — The scene of life will quickly close,
Ambition's vain delusive dreams are fled,
And now I wake to darkness, guilt, and horror —
I cannot bear it — Let me shake it off —
— It wo't be — My soul is clog'd with blood,
And cannot rise — I dare not ask for mercy !
It is too late — Hell drags me down — I sink —
I sink — Oh! my soul's lost for ever.

(p. 86)

Dans tous les cas, le mot de la fin est laissé au vertueux Macduff qui accueille son nouveau roi en ces termes :

Now may kind fortune crown your reign with

peace,

As it has bless'd your army with success;
And may your people's pray'rs still wait on you,
As all their curses did *Macbeth* pursue :

His vice shall make your virtue shine more

bright,

As a fair day succeeds a stormy night.

Il n'y aurait guère de justification à sortir de l'oubli des textes de ce type, s'ils ne représentaient ce à travers quoi l'Angleterre fit connaissance avec Shakespeare au sortir du Commonwealth, puis le fréquenta pendant plus d'un siècle. Les travaux de Davenant sur *Macbeth* sont minimes en regard de ceux entrepris par Tate sur *King Lear*, par Shadwell sur *Timon*, ou par le même Davenant aidé de Dryden sur *The Tempest*, et dans tous les cas les adaptations bannirent l'original shakespearien de la scène, parfois jusqu'au début du XIX^e siècle. On ne peut donc se contenter de les traiter par le mépris, ou d'en faire la caricature ou le procès. Il est possible au contraire de les interroger comme témoins précieux d'une nouvelle vision de l'art dramatique.

Le *Macbeth* de Shakespeare est écrit pour le théâtre du Globe, c'est-à-dire pour une scène ouverte, nue, sans rideau ni éclairage ni machinerie, et pour un public mélangé, avide de sensations fortes, mais réceptif et ouvert à toute la gamme des possibilités linguistiques. Après 1660, les dramaturges, consacrant un processus entamé dès l'introduction des théâtres privés, s'adressent au contraire à un public sociologiquement restreint, désormais sans références dramatiques ni passé culturel commun. *The porter of Hell-Gate* n'évoque plus le portier de l'enfer des mystères, pas plus que la progression des troupes camouflées derrière des branchages ne suggère les fêtes célébrant le retour du printemps. Ce nouveau public est en revanche extrêmement sensible aux ressources, déjà exploitées dans les «masques», de la musique, de l'éclairage, des machines, bref de tout ce qui contribue à créer l'illusion dramatique. La nouvelle scène, fermée par un rideau et encadrée de décors, permet le spectacle. Face à cet espace clos, délimité, le spectateur se trouve en situation d'observateur fasciné certes, mais extérieur.

Il m'apparaît que l'on observe la même réduction, la même fermeture, lorsque l'on confronte le texte shakes-

pearien et ses adaptations. Réduction du champ de la tragédie, du cosmique au social, voire au domestique; réduction du champ des préoccupations, de la métaphysique au moralisme; définition du message enfin, l'adaptation transformant ce qui est une exploration ouverte en leçon unique, limitée et délimitée, d'autant que l'aplanissement des difficultés débouche sur le nivellement du texte, la richesse et l'ambiguïté du discours shakespeareien faisant place à des formulations explicites, au sens strictement déterminé.

Une analyse des modifications recensées plus haut permettra de mieux cerner le processus. Ainsi, la réduction de la dimension cosmique au cadre social est en partie le résultat de l'effet produit par les nouvelles sorcières. Divertissantes plus qu'inquiétantes, elles relèvent maintenant du folklore villageois et ne suggèrent plus guère le pouvoir équivoque et surnaturel du Mal. L'Hécate de Davenant peut faire sortir du sol quelques ombres mais pas les apparitions shakespeareiennes tellement inscrites dans la trame métaphorique de la tragédie. Des formules magiques du type :

Thou double *Thane* and King; beware *Macduff*,
Avoiding him, *Macbeth* is safe enough.

(p. 43)

ne sont pas celles d'un «juggling friend» (V. viii. 19), expression logiquement passée aux profits et pertes. Certains des tétramètres envoûtants de Shakespeare subsistent certes, et ils s'adaptent, il est vrai, aux rythmes chantés ou dansés, mais ils ne peuvent que pâtir de la proximité des distiques «héroïques» de Davenant ou des couplets de Middleton. La cohérence du projet shakespeareien fait forcément les frais des bouleversements introduits par Davenant et de l'accent mis sur le spectacle. Mais on aurait tort de croire que l'adaptation n'est qu'une entreprise de pillage désorganisée. La cohérence shakespeareienne est remplacée par une cohérence d'un autre ordre, imposée par d'autres exigences.

Ainsi, on peut expliquer la présence du couple

Macduff par le besoin d'emplois pour les actrices, l'exploitation du ressort amoureux ou le développement de l'intérêt pour les relations entre hommes et femmes. Toutes ces explications sont justes, et portent d'ailleurs témoignage de la réduction au cadre social déjà notée. Mais remarquons aussi qu'en développant le rôle du couple Macduff, Davenant tout comme Tate lorsqu'il «accouple» Cordelia et Edgar, joue sur le parallélisme édifiant entre le bon couple et le mauvais couple, d'autant que les Macbeth sont observés dans leur vie familiale. Si bien que cette modification me semble avoir un double effet réducteur. D'abord elle limite très nettement l'éclairage du drame, le problème de l'ambition étant vécu au niveau du couple, et les aspirations publiques entrant en conflit «héroïque» avec les nécessités familiales. Shakespeare nous présente la fuite de Macduff telle qu'elle est perçue par Lady Macduff, avec l'ambiguïté que confère à tout acte l'environnement du mal. Dans l'univers créé par le meurtre initial de Macbeth, et les soupçons de Malcolm à l'égard de Macduff le confirment, on ne sait plus qui est traître et qui ne l'est pas. Seul l'enfant n'a pas de doute. Chez Davenant, la fuite de Macduff déclenche un conflit entre le devoir public et le devoir familial, comme en témoigne le dialogue suivant :

La. Macd. But why so far as *England* must you fly ?

Macd. The farthest part of *Scotland* is too nigh.

La. Macd. Can You leave me, your Daughter and young son
To perish by that Tempest which you shun ?

(p. 37)

Parallèlement, Macbeth apparaîtra, avant la fin de l'acte IV, déchiré entre ses devoirs de roi devant partir pour la guerre, et ses devoirs d'époux tenté de rester au chevet de sa femme :

The posture of Affairs requires your Presence
lui souffle le devoir par la voix de Seaton.

But the Indisposition of my Wife

Detains me here

répond Macbeth.

Seat. Th'Enemy is upon our borders, *Scotland's* in danger.

Macb. So is my Wife, and I am doubly so.
I am sick in her, and my Kingdom too.

Seaton.

Seat. Sir.

Macb. The Spur of my Ambition prompts me to go
And make my Kingdom safe, but Love which
softens me
To pity her in her distress, curbs my Resolves.

Seat. He's strangely disorder'd.

(p. 48)

La réduction au cadre domestique est par ailleurs accentuée par la multiplication des conversations de salon, interrompues par des messagers venant annoncer les nouvelles. Tout ceci se déroule dans une langue polissée, débarrassée des écarts shakespeariens, même lorsqu'ils sont signifiants, telles les insultes ponctuant les coups de Macbeth au messager qui lui apprend l'avance des troupes anglaises, dont la violence est d'ailleurs rétablie par Garrick à la surprise de l'acteur Quin⁴. Chez Davenant, Macbeth accueille le prophète de malheur par :

Now Friend, what means thy change of
Countenance ?

(p. 54)

tout comme Lady Macbeth s'inquiétait plus tôt de la santé de Lady Macduff :

Are you in perfect health ?

(p. 9)

L'inévitable Seaton utilisera plus tard le même ton mondain pour conseiller à Lady Macduff de fuir au plus vite. Introduit par une femme de chambre, il prend le temps de se présenter courtoisement avant de donner ses tristes nouvelles :

Though I have not the honour to be known
To you, Yet I was well acquainted with
The Lord *Macduff*...

(p. 45)

On est loin de la lande éventée et des couloirs du château

médiéval qui constituent le décor essentiel du *Macbeth* shakespearien. Ni la dimension cosmique, ni même la dimension nationale et politique, ne subsistent chez Davenant. La scène entre Malcolm et Macduff supprime, et les allusions à Edouard d'Angleterre, et les références aux vertus du bon roi. La nouvelle pièce se préoccupe seulement de rapporter les méfaits, les mésaventures et la punition finale de l'ambitieux, être nuisible à la cellule sociale.

Ce qui m'amène à l'autre effet réducteur. L'opposition développée par Davenant entre le bon couple et le mauvais couple, permet d'assurer la diffusion du message moral, manichéen dans la simplicité de ses contrastes. Lady Macduff et Lady Macbeth sont essentiellement les conseillères de leurs époux. N'oublions pas que la liste des personnages les présente comme *Macduff's wife* et *Macbeth's wife*. La première assure le salut moral de son mari, en contraste avec le rôle d'instigatrice du meurtre qui est sans conteste celui de Lady Macbeth. En effet, dès lors que les sollicitations des sorcières ne sont plus perçues comme les sollicitations du Mal, comme la tentation en marche, le rôle de Lady Macbeth se trouve réduit à celui d'une épouse ambitieuse, et perd toute sa complexité. Davenant crédite d'ailleurs son personnage d'une duplicité qui accentue sa noirceur. Dès sa première apparition Lady Macbeth, mondaine hypocrite, envoie Lady Macduff se reposer pour pouvoir lire à l'aise la lettre de Macbeth. Ce qui ne l'empêchera pas de confier ensuite à Macduff à quel point elle a apprécié la compagnie de son épouse. Lady Macduff, en revanche, est présentée comme droite et courageuse en toutes circonstances, confiante, avec cette naïveté que partagent tous les «bons» chez Davenant, dans la justice et dans la force de l'innocence. Elle déploie autant d'énergie pour s'assurer que son mari ne quitte pas le droit chemin que Lady Macbeth pour arracher au sien la décision de tuer Duncan. La discussion entre les Macduff sur la limite ténue qui sépare l'ambition personnelle des devoirs à l'égard de la patrie est ponctuée de réflexions

morales :

La. Macd. Ambition urg'd him to that bloody deed :

May you be never by Ambition led.

(p. 30)

ou plus loin :

I am affraid you have some other end

Than meerly *Scotland's* freedom to defend.

You'd raise your self, whilst you wou'd him

dethrone ... (p. 30)

Dans l'univers ordonné de Davenant, la vertu militante de Lady Macduff vient équilibrer le vice contagieux de Lady Macbeth.

L'introduction du remords et de la juste punition des coupables poursuit le même but. Il ne suffit pas que la cellule sociale se débarrasse de l'ambitieux, il est plus édifiant qu'il paie clairement ses erreurs, et en ayant conscience qu'il est seul responsable de ses malheurs. Pour Macbeth, la révélation est tardive mais sans équivoque. C'est l'objet de ses dernières paroles, encore plus nettement affirmé dans le discours rajouté par Garrick. Ce n'est pas la dégradation du personnage détruit par le mal, réduit en bout de course à l'état bestial, qui intéresse les adaptateurs. Il est caractéristique que le terme *fear* disparaisse presque totalement du texte de Davenant, ainsi que les passages comme :

I have lived enough, my way of life

Is fall'n into the sere ...

(V. iii. 22)

Une comparaison entre les deux actes V révèle que Davenant opère des regroupements et un nombre important de coupures qui suppriment l'alternance entre Dunsinane et Birnam Wood (d'ailleurs devenu simple lieu de rencontre dépouillé de tout caractère symbolique), ainsi que la plupart des répétitions signifiantes des prophéties. Disparaît du même coup le sentiment que, face à la montée des forces du Bien préparant le retour à l'ordre cosmique, Macbeth, de plus en plus traqué, cherche dans un rappel constant des prédictions le réconfort d'une

invulnérabilité de plus en plus illusoire. Chez Davenant, ce qui importe exclusivement c'est la punition des coupables. Le texte de 1674 intègre à la fin de l'acte IV une scène où Lady Macbeth, torturée par le remords, est poursuivie par le fantôme de Duncan : parallèle qui se veut parlant avec la scène du banquet, mais cette fois c'est Macbeth qui ne voit pas le fantôme. Ici encore le sens est donné, explicite :

Distraction does by fits possess my head
Because a Crown unjustly covers it.
I stand so high that I am giddy grown

(p. 49)

déclare Lady Macbeth, fournissant ainsi, par anticipation, une interprétation à la scène du somnambulisme, laquelle pourra dès lors se réduire à quelques vers célèbres rescapés de l'original.

La condensation de l'une des scènes les plus significatives au plan thématique n'est qu'une des manifestations de la réduction du multiple au simple, du passage d'un sens ouvert à un sens clos, défini, auxquels Davenant soumet le texte shakespearien. La recherche de l'intelligibilité, pour le bénéfice d'un public aux références linguistiques, dramatiques et culturelles limitées, prend des formes diverses mais qui sont d'un effet convergent. Par souci de rendre le texte immédiatement compréhensible pour ses contemporains, Davenant supprime des pans entiers du discours shakespearien, excluant tout ce qui peut poser problème ou susciter une interrogation. Ainsi, *there's husbandry in heaven* (II. i. 4) disparaît, tout comme *we are yet but young indeed* (III. iv. 43) ou *Hell is murky* (V. i. 35). Ou bien il transforme un raccourci suggestif en proposition pesamment explicative, souvent en coordonnant des propositions simplement juxtaposées chez Shakespeare :

The moon is down, I have not heard the clock
(II. i. 2)

devient :

I have not heard the Clock,

But the Moon is down.

(pp. 15-16)

De la même manière, Davenant remplace :

Macbeth

Is ripe for shaking

(IV. iii. 237)

par

Let's hasten to the Army, since *Macbeth*

Is ripe for fall.

(p. 52)

He hath no children ! s'exclame le Macduff de Shakespeare avant de demander incrédule devant l'étendue de son malheur : *All my pretty ones* ? (IV. iii. 216). Le Macduff de Davenant développe la première exclamation :

He has no Children, nor can he feel.

A fathers Grief

avant de continuer :

Did you say all my Children ?

(p. 51)

Le résultat de cette insertion apparemment anodine est caractéristique : en s'expliquant, inutilement dira-t-on, le Macduff de Davenant indique clairement que c'est Malcolm et sa dernière intervention qu'il a à l'esprit, alors que celui de Shakespeare pense sans doute aussi à Macbeth, inscrivant ainsi sa réaction dans la thématique de la stérilité du tyran sur le point d'être vaincue par la fertilité de la jeunesse et de la nature renaissante. Au contraire, le texte de Davenant sacrifie les échos et les résonances. *The naked babe striding the blast* qui venait, dès la fin de l'acte I, ébranler la détermination du futur meurtrier ne survit pas à l'intervention de l'adaptateur, pas plus que les apparitions, les images de lumière, la métaphore des vêtements ou les conversations sur la maladie de l'Ecosse, le docteur anonyme étant d'ailleurs remplacé par l'éternel Seaton. Certes, bien des vers shakespeariens survivent dans leur forme originale, mais, privés de l'effet d'écho, d'ironie, ou intégrés dans un autre contexte, ils perdent tout ou partie de leur signification. Ainsi, on

peut s'interroger sur la résonnance de la scène chorique qui conclut l'acte II par une conversation sur les perturbations cosmiques concomitantes au meurtre, dès lors que ce qui en subsiste (dans une conversation entre Lenox et ... Seaton) a été précédé par un échange météorologique entre Lenox et Macduff, inséré pour remplacer la scène du portier.

Macd. Rising this morning early, I went to look out of
my
Window, and I coul'd scarce see farther than my
breath. (p. 19)

Ici comme ailleurs, c'est tout le tissu thématique de la pièce shakespearienne qui se trouve réduit en charpie. Mais il serait hâtif d'accuser la maladresse de Davenant. Tate, Otway ou Shadwell se livrent à des travaux semblables sur d'autres pièces, à la grande satisfaction du public, et le résultat des efforts de Davenant est somme toute assez conforme au jugement porté par le Dr Johnson sur *Macbeth* en 1745 :

The danger of ambition is well described ... The passions are directed to their true end. Lady Macbeth is merely detested and though the courage of Macbeth preserves some esteem, yet every reader rejoices at his fall.⁵

Entre le théâtre du Globe, le bien nommé, et la scène à l'italienne, le champ de l'exploration dramatique s'est rétréci, la tragédie aux interrogations multiples s'est transformée en drame bourgeois. Le miroir de la nature est devenu un miroir réducteur qui, à l'issue d'un processus semblable à celui qui ordonne un paysage naturel en jardin à la française, livre l'image linguistiquement et idéologiquement conforme d'un univers fonctionnant selon des principes codifiés et orthodoxes.

Le formalisme linguistique qui caractérise le drame comme la poésie de l'époque n'est qu'un aspect de cette quête d'un reflet flatteur de la réalité. Certains termes font tout naturellement les frais des travaux d'urbanisation auquel l'adaptateur soumet le texte shakespearien.

lorsqu'elles existent, sont allées mourir discrètement en coulisse, telles Lady Macduff et ses enfants. L'objet du drame n'est pas de s'interroger sur les défauts de fonctionnement, sur les ratés de la machine. Il importe au contraire de les passer sous silence, de fermer les yeux sur leur existence. Ni Tate, ni le public, ni plus tard Johnson, ne supportent de voir mourir Lear et Cordélie. *Is this the promised end ?* (V. iii. 262) demande le Kent de Shakespeare, devant Lear chargé du corps de Cordélie. Rymer, dans sa critique d'*Othello*, pose une question apparemment semblable : *If this be our end*, écrit-il à propos de la mort de Desdémone, *what boots it to be Vertuous ?*⁶ Mais la similitude n'est qu'apparente, car la question de Rymer s'adresse, non pas aux *powers above*, que Davenant a soigneusement exclus de son *Macbeth*, mais à ce dramaturge incompetent qu'est Shakespeare, coupable entre autres vilenies de ne pas sauver l'innocente Desdémone, et surtout de regarder et de faire regarder en face les scandales de l'univers, au lieu d'assurer à ses spectateurs, comme Davenant et Garrick, que

A fair day succeeds a stormy night.

Bien plus que le dogme critique, c'est le confort de l'ordre bourgeois que Shakespeare dérange. Au lieu de se contenter de mettre en garde, il donne à penser ; au lieu d'un spectacle divertissant et édifiant, il propose une réflexion, des interrogations. Il donne à vivre au lieu de donner à voir. La réduction à laquelle l'adaptation soumet l'original shakespearien trahit sans doute aussi un appauvrissement idéologique. Si bien qu'il est tentant de suggérer pour conclure que chaque époque a peut-être le Shakespeare qu'elle mérite.

Michèle WILLEMS

NOTES

1. Voir Michèle Willems, *La genèse du mythe shakespeareien, 1660-1780*, PUF, 1979; en particulier pp. 104-106.

2. C'est l'analyse la plus répandue, y compris dans la critique récente. Ainsi Helen Gardner, dans une conférence intitulée «Shakespeare in the Directors' Theatre», parle des adaptations comme ayant été «rewritten to satisfy different dramatic conventions and different aesthetic ideals». In *Defence of the Imagination*, Oxford, 1982; p. 60.

3. Pepys voit un *Macbeth*, qui est fort probablement celui de Davenant, huit fois entre le 28 déc. 1666 et le 15 Janv. 1669.

4. L'étonnement de Quin est rapporté par le biographe de Garrick, Th. Davies; *Memoirs of the Life of Garrick*, 2 vols, 1780, vol. 1, p. 116.

5. S. Johnson, *Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth*, 1745. In *Dr. Johnson on Shakespeare*, W.K. Wimsatt ed., 1960; p. 134.

6. Th. Rymer, *A Short View of Tragedy*, 1693, p. 138.