



# Le *Macbeth* de Claude Barma (1959) <sup>1</sup> : Shakespeare et l'expérience hybride de la « dramatique »

Sarah HATCHUEL & Nathalie VIENNE-GUERRIN

- 1 Le *Macbeth* de Claude Barma a été diffusé le 20 octobre 1959 à 20h35 à la télévision française auprès de téléspectateurs encore peu nombreux et captifs puisqu'il n'y avait, alors, qu'une seule chaîne. Cet objet télévisuel de 1h46m18s fait partie d'un genre issu des premiers temps de la télévision, « la dramatique », qui se développa entre 1950 et 1965 <sup>2</sup> et qui est connue pour son caractère hybride. « La télévision n'est ni du théâtre, ni du cinéma <sup>3</sup> », écrivait André Bazin en 1954. Cette formule s'applique particulièrement à la dramatique et notamment à ce *Macbeth* de Claude Barma qui pourrait également être défini comme le *Macbeth* de Shakespeare-Curtis-Vilar-Barma-Casares. En effet, ce *Macbeth* est la version télévisée d'une adaptation en français du *Macbeth* de Shakespeare par Jean Curtis <sup>4</sup> publiée en 1954 dans la Collection du Répertoire du Théâtre National Populaire.

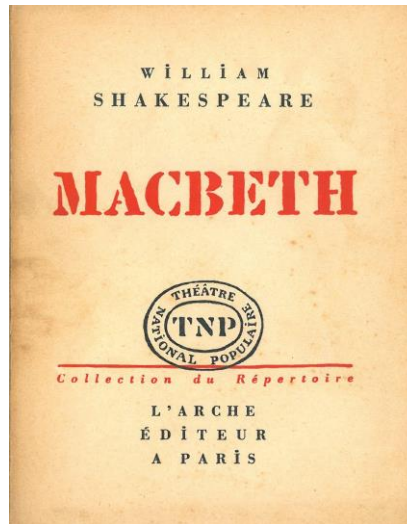
---

<sup>1</sup> Cet article a été présenté le 19 octobre 2012 à Montpellier dans le cadre d'une journée d'étude consacrée à « Shakespeare à l'écran dans le monde francophone », organisée par l'IRCL, UMR 5186 du CNRS. Merci aux collègues qui étaient présents lors de cette journée, notamment à Florence March, Jean-Pierre Schandeler, Luc Borot et Vincent Amiel, pour leurs remarques et suggestions constructives.

<sup>2</sup> Pour une étude de ce genre télévisuel, voir l'ouvrage de Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, collection Medias Recherches, Paris/Bruxelles, de Boeck, 2005.

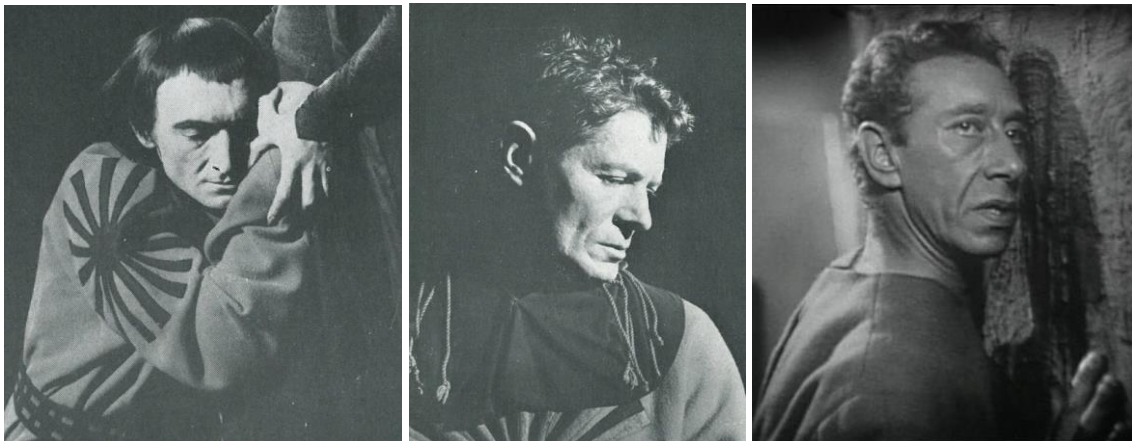
<sup>3</sup> André Bazin, « La télévision n'est ni du théâtre, ni du cinéma », *Radio-Cinéma-Télévision*, 7 novembre 1954, cité par Delavaud, p. 57-58.

<sup>4</sup> *Macbeth*, texte français de Jean Curtis, Théâtre National Populaire, Collection du Répertoire, Paris, L'Arche, 1954. Jean Curtis, aussi connu sous le nom de Jean-Louis Curtis, a traduit notamment *King Lear* (Manteau d'Arlequin, Paris, Gallimard, 1965) et d'autres œuvres de Shakespeare pour la Comédie française. Il fut responsable du sous-titrage de la série Shakespeare (œuvres complètes) produite par la BBC.



La traduction de Jean Curtis pour le T.N.P.

- 2 Divisant la pièce en 25 tableaux, cette adaptation est jouée lors du VIII<sup>e</sup> festival d'Avignon, dans la cour d'honneur du Palais des Papes, sous la direction de Jean Vilar, le 20 juillet 1954 puis reprise en 1956. La direction des programmes de l'unique chaîne de télévision d'alors fait appel en 1959 à Claude Barma pour monter ce texte pour qu'il soit diffusé dans le cadre des « classiques mensuels ». De 1954 à 1959, le personnage de Macbeth change trois fois de peau puisqu'il est joué d'abord, au théâtre, par Jean Vilar en 1954, puis par Alain Cuny en 1956, puis, à la télévision, par Daniel Sorano en 1959.

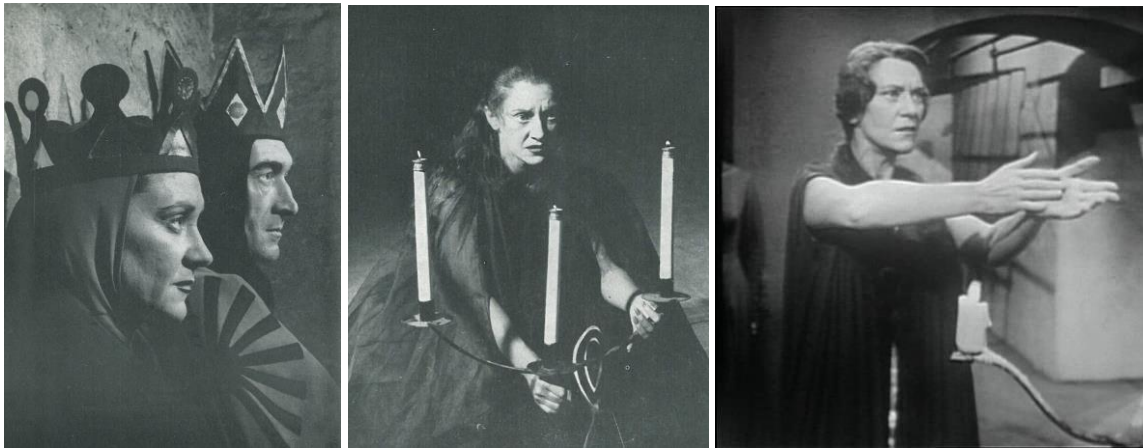


Trois acteurs pour Macbeth – Vilar, Cuny, Sorano <sup>5</sup>

- 3 En revanche, le rôle de Lady Macbeth semble coller à la peau de Maria Casarès qui le joue en 1954 et le reprend en 1956 puis en 1959, et semble en avoir fait « son » rôle.

---

<sup>5</sup> Des images de la mise en scène sont insérées dans l'édition/traduction de *Macbeth* par Curtis.



Une actrice (Casarès) pour trois Lady Macbeth

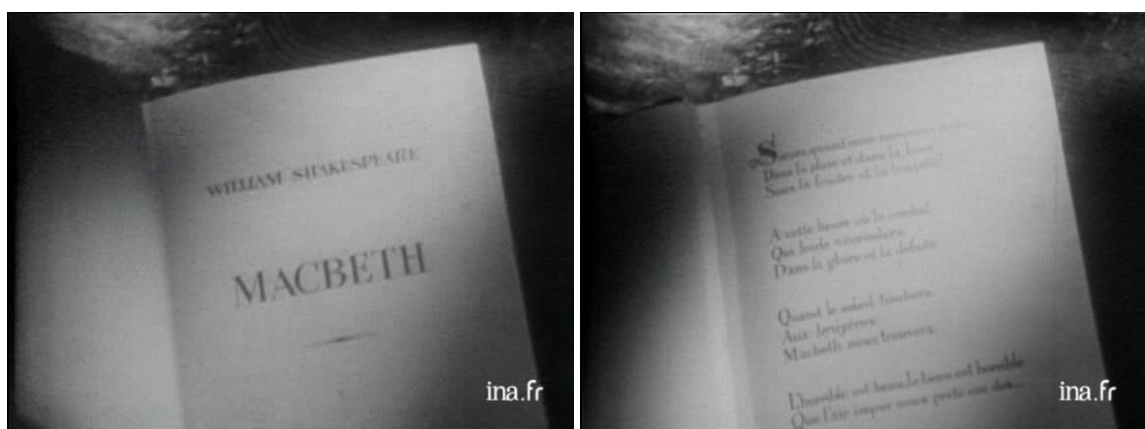
- 4 L'objet de cette présentation est d'analyser comment se manifeste ce phénomène d'hybridation et d'évaluer dans quelle mesure les codes de la « dramatique » transforment la pièce de Shakespeare et contribuent à en construire une lecture et une interprétation spécifiques. Nous verrons que cette forme appelée « dramatique », ainsi que les filiations et transmissions successives, du texte à la scène, puis à la télévision, font de ce *Macbeth* une adaptation qui oscille esthétiquement entre cinéma, théâtre et littérature et qui oscille idéologiquement entre une vision très intime, centrée sur le couple, et une portée politique peut-être très importante.

## 5 I. *Macbeth* à la télévision : livre, petit écran et grand écran

Dans son ouvrage consacré à l'histoire et l'esthétique de la dramatique télévisée, Gilles Delavaud rappelle que les réalisateurs de télévision étaient à l'origine appelés des « mélangeurs d'images <sup>6</sup> ». Cette appellation initiale est très éclairante lorsque l'on considère les mélanges dont est fait ce *Macbeth*.

## 6 *Macbeth* comme « texte télévisé <sup>7</sup> »

Dans le chaudron télévisuel de ce *Macbeth*, le premier ingrédient que l'on nous donne à voir, c'est le livre. L'écrit est, paradoxalement, au cœur de cette version qui va être ponctuée d'images de mots.

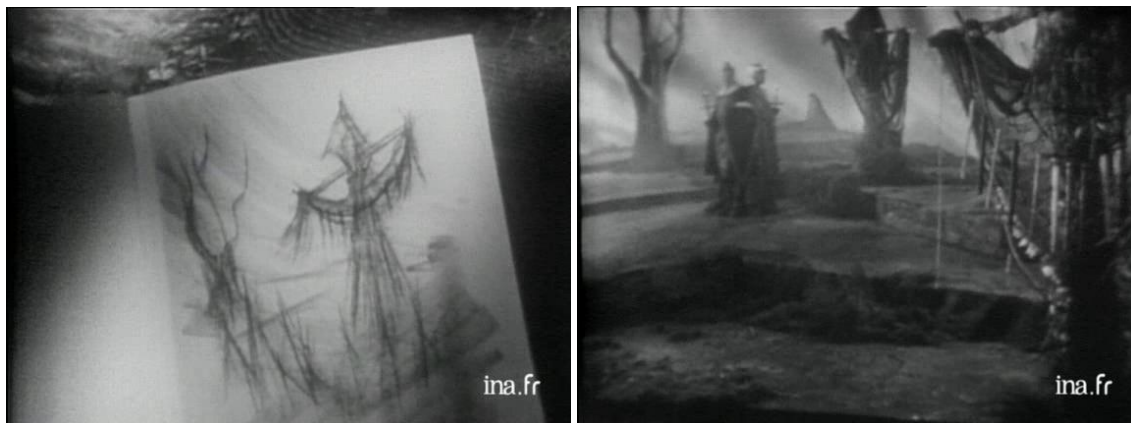


Les mots à l'écran

<sup>6</sup> Delavaud, p. 50.

<sup>7</sup> Delavaud, p. 71.

- 7 L'apparition de textes écrits va scander la production et la découper en quatre temps principaux ou, devrait-on dire, en quatre chapitres. Le premier extrait écrit, qui ouvre le film, est un condensé de la traduction que donne Curtis de la scène d'ouverture. Ces premières images soulignent le lien entre le script et le visuel. Le décor énigmatique, dont on ne sait tout d'abord s'il représente des voiles de bateau, des arbres ou des figures de sorcières, y est notamment dessiné, mis à plat, avant d'apparaître en deux dimensions.



Le dessin énigmatique et sa littéralisation comme décor

- 8 D'emblée cette scène d'ouverture présente le visionnage de ce classique comme un acte de lecture. Les « télé-viseurs » sont lecteurs et le film s'ouvre comme un livre dont on va partager la lecture. Les téléspectateurs sont invités à voir un film de la même façon qu'ils lisaient autrefois des livres de contes ou les classiques, au « coin du feu <sup>8</sup> ». Cette séquence confirme que, comme le souligne Gilles Delavaud :

C'est le texte même, dans sa littéralité, sinon dans son intégralité, qui constitue le premier matériau de la dramatique. [...] D'où il résulte que le téléspectateur n'oublie guère, pendant qu'il suit la dramatique, que c'est un texte qui est télévisé, que c'est à la rencontre d'un texte et de ses interprètes (adaptateur, réalisateur, acteurs) qu'il est convié <sup>9</sup>.

- 9 En effet, on ne peut oublier qu'il s'agit d'un texte puisque, 38 minutes plus tard, les spectateurs se font à nouveau littéralement lecteurs, invités à passer d'un chapitre à l'autre. Au-delà des mots qui rappellent les paroles prophétiques des sorcières et les rendent ainsi obsédantes, l'utilisation des portes montre qu'un chapitre se ferme et qu'un autre s'ouvre.



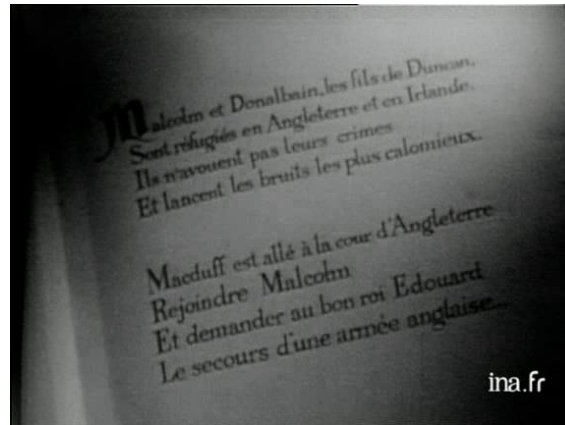
<sup>8</sup> Delavaud, p. 47. Delavaud cite Jean Thévenot, *L'Âge de la télévision et l'avenir de la radio*, Paris, Éditions ouvrières, 1946, p. 27.

<sup>9</sup> Delavaud, p. 70-71.



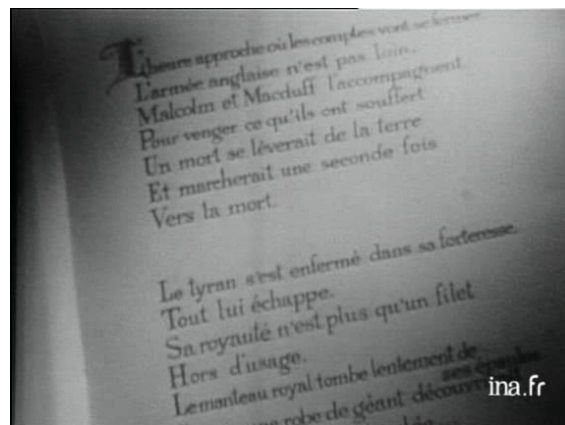
L'utilisation des portes pour indiquer le passage d'un chapitre à l'autre

- 10 La porte qui s'ouvre et se ferme évoque clairement un livre qui, lui aussi, s'ouvre et se ferme, intégrant ainsi des respirations au sein du récit. La troisième séquence écrite est un moment de narration qui permet de clarifier une situation que les coupes dans le texte peuvent rendre difficile à comprendre pour les spectateurs. Le texte et le récitant rappellent aux lecteurs/spectateurs que les fils de Duncan ainsi que Macduff ont fui l'Écosse et que, désormais exilés en Angleterre et en Irlande, ils constituent une menace pour Macbeth.



L'utilisation du texte pour résumer les situations

- 11 Le livre pallie ici les ellipses de l'action qui est mise en scène à l'écran et qui ne peut inclure des scènes de préparatifs militaires trop grandioses apparemment pour le petit écran. Le quatrième et dernier insert textuel suit l'annonce faite à Macduff que ses enfants et sa femme sont morts assassinés et prédit la chute du tyran.



La chute de Macbeth annoncée par du texte

- 12 Ce texte est un mélange d'extraits shakespeariens où l'on reconnaît l'acte V scène 2, scène chorique qui fait entendre, notamment, les paroles de Menteith « for their dear causes / Would, to the bleeding and grim alarm / Excite the mortified man » (V.2.3-5)<sup>10</sup> et celles d'Angus décrivant Macbeth : « Now does he feel his title / Hang loose about him, like a giant's robe / Upon a dwarfish thief » (V.2.20-22). Le film réduit le nombre de personnages secondaires dont certains des mots sont néanmoins ainsi mis en pages et en voix. Par conséquent, le recours au texte fait partie des techniques utilisées pour mettre en scène une pièce qui était pensée a priori comme

<sup>10</sup> L'édition de référence pour le texte anglais est *The Norton Shakespeare*, éd. Walter Cohen, Jean E. Howard et Katharine Eisaman Maus sous la direction de Stephen Greenblatt, New York, W.W. Norton, 1997.

trop énorme pour se loger tout entière en un si petit écran. L'article de Claude Marie Trémois, publié dans le *Télérama* n°509, souligne à quel point la télévision ne pouvait être considérée, à l'époque, comme un médium de l'épique :

De même, vous ne verrez pas la fameuse scène de la forêt en marche. Seule la magie du théâtre peut nous faire admettre ces trois soldats rampant derrière une branche d'arbre. La télévision est un art trop réaliste pour qu'une telle convention n'y sombre pas dans le ridicule. Ou bien, il faudrait deux mille figurants... D'ailleurs, aucune image ne pourrait être aussi belle que le texte <sup>11</sup>.

- 13 Cette tension entre le texte et l'image, au profit, manifestement du texte, se double d'une autre tension, que subit et qui nourrit la télévision, tension entre le théâtre et le cinéma.

14 **Entre théâtre et cinéma**

Ce *Macbeth* télévisé est précédé d'une brève présentation assurée par un homme de théâtre et de télévision bien connu à l'époque, Pierre-Aimé Touchard, qui souligne les tensions esthétiques entre le médium d'origine (le théâtre) et le médium d'arrivée (la télévision).



Pierre-Aimé Touchard présentant *Macbeth*

- 15 Pierre-Aimé Touchard situe ce *Macbeth* en notant que :

Cette représentation de *Macbeth* fait partie d'une série d'expériences auxquelles se livrent actuellement les émissions « Dramatiques » de la télévision. Il s'agit de rendre acceptables aux téléspectateurs des œuvres écrites la plupart du temps pour être jouées à voix pleines et dans une totale liberté des gestes et du corps. Or l'écran exige une interprétation quasi confidentielle où un frémissement de cil est plus expressif qu'un bombement de torse. Le cinéma a d'ailleurs habitué le spectateur moderne à exiger cette extrême discrétion et il faut voir là l'origine de ce qu'on appelle à tort « la crise de la tragédie ».

- 16 On sent ici la télévision, médium encore en construction, tiraillée entre les deux médias. Pierre-Aimé Touchard poursuit :

Une pièce comme *Macbeth*, avec ses cris, ses duels, ses batailles, ses apparitions, constitue donc à première vue le type même de l'œuvre périlleuse à monter à la télévision. Mais c'est précisément en quoi l'audace d'un metteur en scène comme Claude Barma promet d'être instructive. C'est pourquoi la direction des programmes s'est associée au risque qu'il a voulu courir.

- 17 Ce *Macbeth* est ainsi présenté comme une entreprise risquée à une époque où la télévision devait encore gagner ses galons pour adapter et diffuser du théâtre et où le cinéma tentait de contrer la menace de ce nouveau médium en se spécialisant dans la représentation des fresques

---

<sup>11</sup> Claude-Marie Trémois, « Pour Claude Barma, MACBETH est une œuvre intimiste », *Télérama*, n°509, 18-24 octobre 1959, p. 7.

épiques et historiques : les années 50 représentent, en effet, le second âge d'or du péplum au cinéma, qu'il soit américain ou italien. Comme l'explique l'article du *Télérama*, l'entreprise de l'adaptation télévisuelle n'allait pas de soi :

L'admirable *Britannicus* de Jean Kerchbron a convaincu une administration rétive des qualités télévisuelles du théâtre classique. Nous avons droit désormais à notre « classique » mensuel. *Le Misanthrope* a ouvert la saison. Claude Barma entre à son tour en lice et nous présente *Macbeth*<sup>12</sup>.

- 18 On voit ici comment se met en place un rituel mensuel, qui semble imiter la « sortie au théâtre ». Et le théâtre qui est derrière cette production, c'est le Théâtre National Populaire de Jean Vilar, auquel Barma emprunte une grande partie des interprètes. « En reprenant pour la télévision le rôle qu'elle joue au T.N.P., Maria Casarès, tragédienne et visionnaire, nous promet une étonnante soirée » annonce *Télérama*<sup>13</sup>, guidant ainsi la réception des téléspectateurs en dévoilant le lien avec le T.N.P. et en présentant Maria Casarès comme *la* vedette. Mais Casarès n'est pas la seule interprète du T.N.P. à venir tourner ce *Macbeth* dans « un hangar d'entreprise sommairement équipé, près des Buttes Chaumont<sup>14</sup> ». Daniel Sorano (Macbeth), Jean Topard (Banquo), Philippe Noiret (Macduff), Roger Coggio (Malcolm) sont tous issus du T.N.P. de Jean Vilar. La distribution de certains rôles change : Sorano qui jouait des rôles secondaires dans le *Macbeth* avignonnais, notamment celui du portier, devient Macbeth et Noiret remplace George Wilson dans le rôle de Macduff.



Sorano en portier dans la mise en scène avignonnaise

- 19 Mais ce *Macbeth* est toujours étroitement lié à celui de Jean Vilar qui utilise le même texte de Jean Curtis. Dans sa présentation, Pierre-Aimé Touchard cherche d'ailleurs à instaurer un rapport étroit entre acteurs et spectateurs, similaire à celui qui se noue au théâtre, en passant par le biais du petit écran :

Claude Barma a bien voulu me permettre d'assister à une partie de son travail. Plus j'avancais dans l'œuvre, plus je sentais qu'il retrouvait une vérité oubliée, une vérité à proprement parlé inouïe et qui m'émouvait autant, quoique d'une autre manière, que celle que trente ans de théâtre m'avaient fait découvrir. Sur les quelques décimètres carré du petit écran, si petit, Maria Casarès, Daniel Sorano et leurs camarades vivaient pour moi avec un

---

<sup>12</sup> Trémois, p. 6.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Jean-Jacques Ledot, *L'Âge d'or de la télévision*, Paris, L'Harmattan, 2007, Préface de Marcel Bluwal, p. 192. Voir aussi *La Télévision dans la République. Les années 50*, dir. Marie-Françoise Lévy, 1999, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 66-67, qui fait le lien entre le film de Barma et la production de Jean Vilar à Avignon en 1954.

pathétique plus bouleversant que jamais l'éternelle aventure des ambitions démesurées. Partagez-vous ces émotions, cette conviction ? C'est tout le mystère des heures qui viennent. Car au moment où le jeu va commencer, le jeu où l'on gagne et où l'on perd<sup>15</sup>, aucun de ceux qui se sont joyeusement, ardemment compromis avec Claude Barma, interprètes, décorateurs, techniciens, aucun n'oublie que vous êtes les seuls juges, et que toutes les considérations des prétendus connaisseurs s'écrouleraient sans poids si finalement ce spectacle-ci, comme tous les autres depuis que l'art dramatique existe, n'atteignait pas son but unique et exclusif : vous plaire.

20 Pierre-Aimé Touchard juge ici cette expérience de télévision à l'aune de son expérience théâtrale et présente ce *Macbeth* quasiment comme le produit d'une « Télévision Nationale Populaire », fruit d'un travail *collectif* destiné à la *collectivité*. Cependant, ce faisant, Touchard construit aussi le réalisateur comme une figure individuelle, détentrice à la fois d'une aura, d'une autorité et d'une vérité.

21 La prise directe qui caractérisait la « dramatique » renoue avec la diffusion directe que constitue une représentation théâtrale et s'accompagne ici de la révélation, volontaire ou pas, des moyens de production. Aussi voit-on régulièrement le micro apparaître à l'écran, révélant les coulisses de cette télévision expérimentale.



L'ombre d'un microphone dans le champ de la caméra

22 Trémois souligne que dans ce *Macbeth*, Barma met en place des décors qui suggèrent plus qu'ils ne montrent :

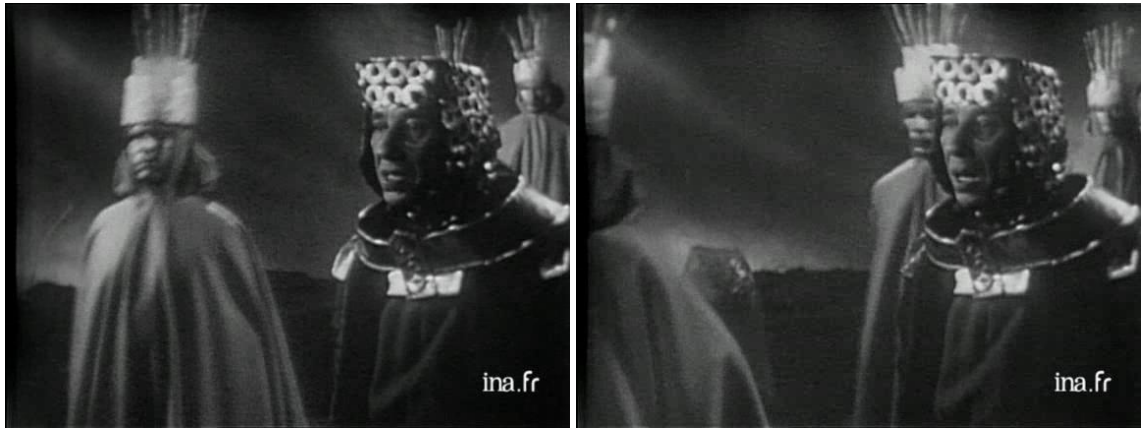
Ce souci qu'a Claude Barma de « créer une ambiance et laisser les gens imaginer le reste », nous le retrouverons sans doute dans les décors de Jean-Jacques Gambut. Ni franchement réalistes ni entièrement stylisés, ils doivent être suggérés. C'est ainsi que, pour figurer le sol d'une cour, Jean-Jacques Gambut utilisera quelques pierres réelles, mais stylisera tout le reste. « Si nous devons représenter un château en pierre, dit Claude Barma, il faut éviter le côté Robin des Bois<sup>16</sup>. »

23 Cette conception du décor rejoint la convention théâtrale. La scène des sorcières qui mène au défilé des spectres, par exemple, reproduit une esthétique qui n'emploie pas les trucages du cinéma contemporain.

<sup>15</sup> Référence au début de la pièce : « When the battle's lost and won » (I.1.4).

<sup>16</sup> Trémois, p. 7.





Les spectres défilent devant Macbeth

- 24** L'utilisation symbolique des accessoires renoue également avec l'univers théâtral : l'emploi récurrent du chandelier à trois branches, qui accompagne Lady Macbeth tout au long du film, et qui apparaissait également dans la version théâtrale (cf. image 3), semble suggérer qu'elle vit dans l'ombre du trio des sorcières.



Lady Macbeth et le chandelier à trois branches

- 25** La bougie qui se consume aux côtés de Macbeth semble appeler la célèbre réplique « Out, out, brief candle » (V.5.22), réplique qui est coupée, comme si l'image pouvait ici remplacer les mots.



Macbeth et la bougie qui se consume

- 26** La métaphore de la vie qui se consume comme une bougie et qui n'est qu'une ombre en marche (« Life's but a walking shadow », V.5.23) trouve son expression théâtrale dans la

présence concrète de cette bougie à l'écran.

- 27 Selon les termes de Trémois, « cette sombre histoire se réfère sans cesse au fantastique, et le fantastique est le pire ennemi de la télévision <sup>17</sup> ». Aussi la télévision se tourne-t-elle vers le théâtre pour représenter l'irreprésentable, mais aussi vers le cinéma. La journaliste de *Télérama* situe d'ailleurs cette version de *Macbeth* dans une lignée de représentations lorsqu'elle en décrit l'intrigue : « Le cinéma, avec Orson Welles, plus récemment le Théâtre national populaire, nous en ont rappelé le sujet <sup>18</sup> ». Nous avons souligné ailleurs l'influence de l'esthétique d'Orson Welles sur le *Othello* de Barma (1962) <sup>19</sup>. Ce *Macbeth* montre lui aussi des signes de cette influence, où la présence des escaliers mais aussi des peaux de bêtes, évocatrices d'une société primitive, rappelle les choix de Welles dans son *Macbeth* de 1948.



Les escaliers chez Welles et Barma



Les peaux de bêtes chez Welles et Barma

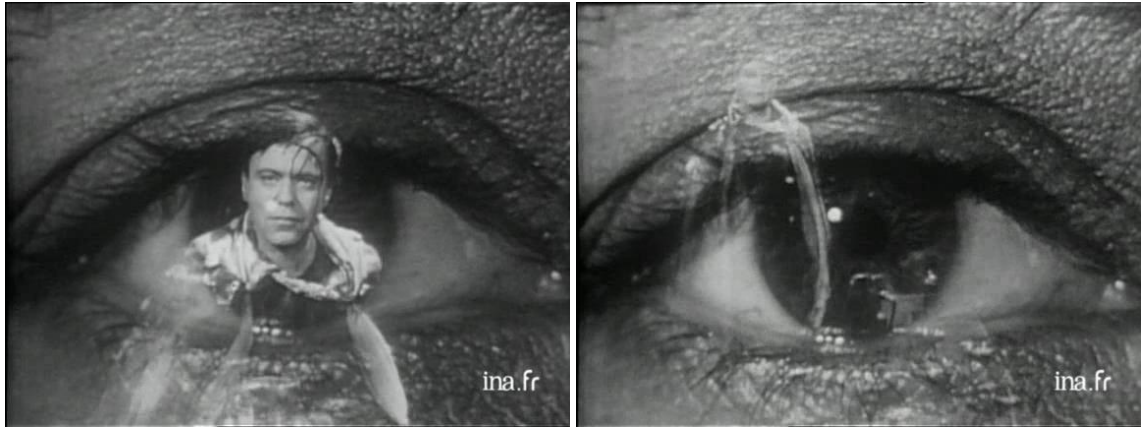
- 28 Les nombreuses séquences qui utilisent le clair-obscur semblent également s'inspirer du procédé souvent employé par Welles mais aussi par Laurence Olivier, notamment dans son *Hamlet* de 1948. Lors de la scène du banquet, le fantôme de Banquo vu à deux reprises en surimpression dans l'œil de *Macbeth* rappelle le procédé mis en œuvre par Hitchcock et Dali dans *Spellbound* (*La Maison du Docteur Edwardes*) réalisé en 1945, mais aussi le court-métrage muet *Un chien andalou*, réalisé en 1929 par Luis Buñuel sur un scénario de Buñuel et de

<sup>17</sup> Trémois, p. 6.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>19</sup> Voir Sarah Hatchuel and Nathalie Vienne-Guerrin, « 'O monstrous' : Claude Barma's French 1962 TV *Othello* », intervention lors du colloque « Shakespeare on Screen : *Othello* », Université Montpellier 3, juin 2012 et lors du séminaire « Shakespeare on television » organisé par Ramona Wray lors de la International Shakespeare Conference, Stratford-upon-Avon, août 2012. Ce travail sera publié dans le volume *Shakespeare on Screen : Othello*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre (à paraître).

Salvador Dalí. Ce que Trémois nomme « un spectre dans un œil <sup>20</sup> » et le surréalisme à la Dalí que l'image véhicule trouvent toute leur place dans l'expression télévisuelle d'une pièce à bien des égards « fantastique », qui oscille entre actions et fantasmagories et qui met en scène un personnage littéralement incapable désormais de fermer l'œil (« Macbeth shall sleep no more », II.2.41).



Banquo dans l'œil de Macbeth, rappelant  
*La Maison du Docteur Edwardes* (1945) et *Un chien andalou*

- 29 À mi-chemin entre théâtre et cinéma, la télévision utilise également abondamment, dans cette version de *Macbeth*, ce qui semble constituer son langage et son esthétique propre : le gros plan. Dans une étude consacrée au décor de télévision, Jean Cotté distinguait, dans les années soixante, le cinéma et la télévision en termes d'échelle :

Au cinéma, c'est le corps de l'homme qui tient à l'aise dans la hauteur de l'écran. A la télévision, seul le gros plan sur un visage lui donne la possibilité d'apparaître grandeur nature. L'étalon a changé. On passe de l'étalon-corps à l'étalon-visage. Il est la nouvelle unité de mesure sur laquelle doivent s'aligner tous les éléments constitutifs de l'image. Il faut « envisager » le décor. On serait tenté de prendre au sens propre l'expression « le visage des choses <sup>21</sup> ».

- 30 Dans une interview retranscrite dans *Télérama*, Claude Barma souligne que dans le cas de *Macbeth*, l'utilisation du gros plan, s'impose :

Shakespeare étant moins désincarné que Racine, je crois l'emploi du gros plan plus nécessaire ici que dans la tragédie racinienne. Il permet d'atteindre à un certain réalisme et de réduire à son minimum la convention théâtre, toujours irritante dans le cadre du petit écran. Ainsi les monologues en aparté pourront-ils être chuchotés en gros plans <sup>22</sup>.

- 31 On remarque bien ici comment les critiques, les théoriciens et les metteurs en scène sont entrés, à l'époque, en interaction et en résonance, pour ne finalement voir dans la télévision que le médium de l'intime et du quotidien. Pour Barma, le gros plan est le procédé essentiel qui permet de faire de *Macbeth* « une œuvre intimiste », mais c'est aussi un moyen de s'éloigner du théâtre filmé et de rendre la représentation plus « réaliste », à la manière du cinéma. En effet, en évitant les plans d'ensemble susceptibles de révéler les limites de l'espace scénique, le téléfilm nie toute frontière à l'action dramatique et transforme un spectacle centripète en fiction centrifuge, qui fait oublier la présence d'un *hors-cadre*, c'est-à-dire le lieu où se déploie l'appareillage technique. Le champ de la caméra est alors imaginé, par les spectateurs, comme appartenant à un espace diégétique plus vaste qui l'engloberait, dans un *hors-champ* que l'on

<sup>20</sup> Trémois, p. 7.

<sup>21</sup> Jean Cotté, « Le décor de télévision », dans « Problèmes de télévision », *Études cinématographiques*, n°16-17, 2<sup>e</sup> semestre 1962, p. 30-31. Cité par Delavaud, p. 98.

<sup>22</sup> Trémois, p. 7.

peut définir comme l'ensemble des éléments qui, n'étant pas inclus dans le champ, existent néanmoins pour les spectateurs. Cette notion de hors-champ remplace alors la notion de coulisses et, contrairement à cette dernière, prolonge l'espace de la représentation dans l'imaginaire des spectateurs, au lieu de l'arrêter net.

## 32 II. Un *Macbeth* à la fois intimiste et politique

Sur le site de l'INA, la version de Barma est présentée en ces termes :

Adaptation pour la télévision de la pièce de Shakespeare par Claude BARMA qui a privilégié une mise en scène sobre dans le jeu des acteurs et dans les décors afin de faire ressortir la psychologie des personnages. Les rôles principaux sont interprétés par Maria CASARES (Lady Macbeth) et Daniel SORANO (Macbeth).

33 Si au cinéma, le gros plan peut générer du monstrueux, le gros plan télévisuel doit ici permettre de mettre en relief la psychologie des personnages et semble convenir à une pièce qui souligne que le visage est tout à la fois un livre ouvert et un masque. « Votre visage est un livre <sup>23</sup> » dit Lady Macbeth à Macbeth (« Your face, my Thane, is as a book, where men / May read strange matters », I.5.60-61), tandis que pour Duncan « Il n'y a pas de science qui puisse découvrir sur le visage les secrets d'une âme <sup>24</sup> » (« There's no art to find the mind's construction in the face », I.4.11-12). Dans *Macbeth*, le visage se donne à lire, tout comme dans ce film de Barma, qui multiplie les gros plans et met en relief les tourments et sueurs froides ressentis par le couple meurtrier.

## 34 Un *Macbeth* en « intérieur » : intimité et subjectivité

Le film instaure une relation intime entre les acteurs et les téléspectateurs et construit également un parcours intime entre Macbeth et Lady Macbeth. Barma signale <sup>25</sup> qu'il a procédé à des coupes afin de resserrer l'action et que, des seize décors originaux, la production n'a conservé que sept ou huit lieux scéniques. Il explique également que certains personnages, qu'il considère comme étant « suffisamment décrits dans le dialogue » <sup>26</sup>, n'apparaissent pas. Aussi ne voit-on ni Duncan, ni Lady Macduff. Ces coupes, ainsi que les décors minimalistes qui visent à éviter de distraire l'attention des spectateurs, contribuent à resserrer l'intrigue autour du couple et à mettre en relief une tragédie de l'intime.



Un décor minimaliste

---

<sup>23</sup> Curtis, p. 20.

<sup>24</sup> Curtis, p. 17.

<sup>25</sup> Trémois, p. 7.

<sup>26</sup> *Ibid.*



- 35 Bien que l'image du bébé brutalisé évoquée par Lady Macbeth soit absente de cette version (ce qui atténue le motif du vide parental vécu par le couple <sup>27</sup>), c'est en effet à l'échelle de l'intime que se joue ici la pièce de Shakespeare. Gilles Delavaud note que :

À l'opposé du style « baroque » de Marcel Bluwal, Claude Barma a voulu faire du *Macbeth* de Shakespeare une tragédie intimiste. Dans un décor d'une grande sobriété, les visages tourmentés des protagonistes, interprétés par Maria Casarès et Daniel Sorano, viennent au premier plan, tandis qu'à l'arrière-plan l'ouverture d'une porte ou le vacillement d'une flamme de bougie suffisent à animer la maigre profondeur <sup>28</sup>.

- 36 Macbeth apparaît ici comme un héros tragique rongé par le remords – non comme un monstrueux scélérat ou une créature en lutte avec des forces quasi cosmiques tel le *Macbeth* de Welles qui prend parfois des accents « Leariens ». Le monologue au cours duquel Macbeth exprime sa peur de Banquo est joué en voix off au cours d'une scène paradoxale, à la fois silencieuse et parlante, qui nous donne accès à la conscience tourmentée d'un roi. L'espace intime de Lady Macbeth que constitue le lit apparaît au début lorsqu'elle invoque les esprits et à la fin où l'on voit les gardes porter sa dépouille sur ce même lit couvert de peaux de bête. L'intimité du couple oscille entre proximité et écart dans une version qui souligne l'union des deux personnages avant d'en figurer le divorce. Si Macbeth et Lady Macbeth semblent bien partager les affres du remords, cette version de Barma renverse cependant la hiérarchie dramatique en donnant à Maria Casarès, actrice vedette, le rôle de Lady Macbeth. Il est frappant de constater que les commentaires sur ce film mettent tous en lumière la femme dans le couple : les critiques la construisent comme une figure à la fois belle et horrible (« fair and foul », I.1.4) où se mêlent l'actrice portée aux nues et le personnage diabolisé. C'est le nom de Maria Casarès qui apparaît en premier dans le générique de fin et c'est elle qui fait les gros titres de *Télérama*.



Le générique de fin

- 37 C'est elle la star qui doit attirer le public mais c'est aussi elle qui incarne la figure diabolique, qui semble se substituer aux sorcières toujours présentes mais jamais montrées. Aussi, pour Barma,

*Macbeth* est d'abord, à mes yeux, un drame psychologique, le drame de l'ambition féminine. C'est la double peinture des rapports de Macbeth avec lui-même et de lady Macbeth avec elle-même. Entre eux se livre un jeu de dépassement. Au début, lady Macbeth est la plus forte ; elle souffle ses crimes à son époux qui, peu à peu, s'endurcit. Le tournant de la pièce se situe au cours du festin, alors que tous deux se trouvent à égalité dans le mal. L'équilibre bascule alors : Macbeth, en parvenant à vaincre la peur que lui inspire le

<sup>27</sup> Voir le célèbre texte de L. C. Knights : « How Many Children Had Lady Macbeth ? », sous-titré « An essay in the theory and practice of Shakespeare Criticism », publié dans *Explorations*, Londres, Chatto, 1946, p. 1-39.

<sup>28</sup> Delavaud, p. 95.



spectre de Banquo, dépasse le remords et tombe dans la folie criminelle. Lady Macbeth, au contraire, se laissera peu à peu entamer par le remords et sombrera dans la folie douce <sup>29</sup>.

- 38 L'article de *Télérama* oriente la réception du spectateur en signalant, en sous-titre, que Macbeth est « le drame de l'ambition féminine », que Macbeth est « poussé par son ambition et surtout par celle de son épouse », décrite un peu plus loin comme « la reine de la nuit, l'inférieure, la pitoyable Lady Macbeth <sup>30</sup> ». La dimension diabolique du personnage, qui est présenté ici comme la source de tout mal, est suggérée au détour d'images qui lui confèrent un regard qui tue.



Lady Macbeth ou le regard qui tue

- 39 Mais Barma joue aussi sur la gémellité, la fusion, presque, des deux personnages, tout d'abord par le biais d'un échange des codes de genre : Lady Macbeth se fait d'abord guerrière, amazone aux cheveux nattés, tenant la barre de son lit comme on tient une épée et se couchant de manière animale sur la peau de bête qui lui tient lieu d'édredon (cf. image 16).



Lady Macbeth en guerrière

- 40 Elle prend ainsi l'apparence de son mari dans les premières scènes avant que celui-ci ne se retrouve habillé de manière fort domestique une fois rentré au château. Puis c'est à une véritable confusion des rôles que l'on assiste : lorsque mari et femme deviennent roi et reine, ils se retrouvent parés des mêmes attributs.

---

<sup>29</sup> Trémois, p. 6-7.

<sup>30</sup> *Ibid.*



Lady Macbeth en habits martiaux, Macbeth en habits domestiques



Les jumeaux Macbeth

- 41 Cette gémellité, déjà évoquée au théâtre dans la version de Jean Vilar (cf. image 3), rend le divorce symbolique des deux protagonistes d'autant plus spectaculaire lorsqu'ils se trouvent isolés aux deux bouts de la table à la fin de la scène du banquet.



La séparation : les deux personnages aux deux bouts de la table

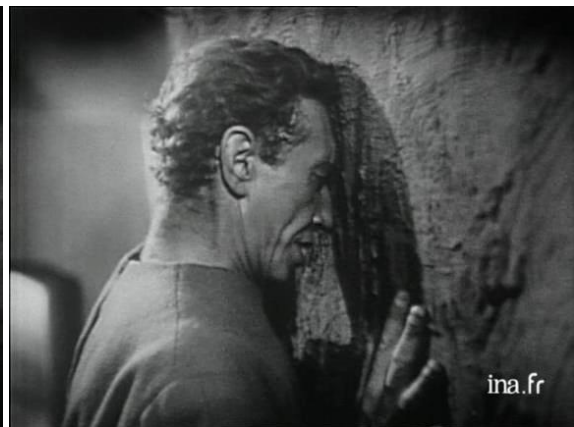
- 42 Cette focalisation sur le couple, et notamment sur Lady Macbeth apparaît également dans le traitement de la scène du portier. Cette scène qui devrait tout à la fois soulager la tension par son effet comique et l'accroître en maintenant le suspense, cette scène est comme gommée, reléguée à l'arrière-plan tandis que la caméra nous montre l'angoisse de Lady Macbeth. Les gouttes de sueurs que l'on voit perler sur le front de Sorano rappellent le film de Welles et traduisent bien la tension et la peur qui rongent son personnage et font de sa mort un moment attendu, une issue désirée, un soulagement. La séquence de l'affrontement final avec Macduff est représentée, elle

aussi, comme une scène intime. Jouée en intérieur, elle crée entre les deux guerriers une proximité physique, une étreinte aux couleurs homoérotiques et pour le moins sensuelles.



Macbeth et Macduff dans une mortelle étreinte

- 43 Cette dernière scène est emblématique d'un film qui nous montre Sorano/Macbeth acculé contre une porte comme ici ou, contre un mur, suggérant l'image d'un personnage piégé par son destin.



Sorano/Macbeth au pied du mur

- 44 Cette expérience de l'intimité et de l'intériorité va de pair avec une esthétique de la subjectivité. Aussi le monologue « Is this a dagger » (II.1.33 et suiv. ; « Est-ce un poignard que je vois là<sup>31</sup> ? ») ne donne-t-il lieu qu'à cette image d'homme acculé. Le poignard n'est jamais objectivé, comme il peut l'être dans certains autres films, signalé, par exemple, par une forme lumineuse que Macbeth essaie d'attraper dans le Welles, par un jeu d'ombre dans le film de Jeremy Freestone (1997) ou par un hologramme en surimpression dans le film de Roman Polanski (1971)<sup>32</sup>. Rien de tout cela ici : les téléspectateurs ne voient rien d'autre que Macbeth, et le poignard n'est que dans ses mots et ses yeux. De même on ne perçoit l'horreur du meurtre de Duncan que dans l'attitude coupable de Macbeth, qui revient les mains derrière le dos, comme menotté, après avoir commis son forfait. Meurtre, sang et cadavre restent invisibles et font partie de l'univers subjectif des personnages. De la même façon, les sorcières restent, elles aussi, invisibles, des voix sans corps, dont on peut imaginer qu'elles habitent des bougies ou des

<sup>31</sup> Curtis, p. 26.

<sup>32</sup> Pour une analyse du montré-caché dans les versions filmiques de *Macbeth*, voir Sarah Hatchuel, « 'Prithee, see there! Behold! Look!': The Gift or the Denial of Sight in Screen Adaptations of Shakespeare's *Macbeth* », *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* 1.2 (Fall/Winter 2005) (<http://www.borrowers.uga.edu>).

silhouettes d'arbres, mais ne sont jamais rendues tangibles. Si elles restent invisibles, la caméra adopte pourtant leur point de vue.



Macbeth (Sorano) et Banquo (Topart) vus à travers le regard des sorcières

45 Tout le film peut alors être vu comme étant la vision des sorcières, la tragédie apparaissant alors comme inhérente à l'acte filmique lui-même. Sorcières et spectateurs se rejoignent dans un regard commun. Les spectateurs sont mis à la place des sorcières, tout comme les sorcières deviennent spectatrices de ce qui se déroule. Ce choix permet à Barma de suggérer le fantastique plutôt que de le montrer<sup>33</sup>. Mais cette esthétique de l'intimité n'empêche pas les spectateurs que nous sommes d'entrevoir néanmoins une dimension idéologique, voire une portée politique.

#### 46 Un *Macbeth* politique ?

Au-delà des questions de genre (*gender*) que l'on sent plus qu'affleurer dans les discours qui entourent le film et qui plantent les racines du mal dans le féminin, cette version de *Macbeth*, semble, comme le *Othello* de 1962, avoir une portée politique qui prend des résonances particulières dans le contexte des événements d'Algérie qui commencent, rappelons-le, en 1945 et se déroulent ensuite de 1954 à 1962. Issu du T.N.P. de Jean Vilar, dont on connaît la vocation et l'engagement politiques, ce *Macbeth* est imprégné par l'histoire qui se jouait dans les années 60. Dans un article intitulé « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) », Emmanuelle Loyer note que :

Vilar répond en homme de théâtre à la conjoncture historique des premières années de la Cinquième République, celles de la guerre d'Algérie et de l'affirmation du pouvoir gaullien. Réitérant l'exigence de « faire le théâtre de son temps », il se lance dans l'aventure du Récamier où ne sont programmés que des textes exclusivement contemporains, et présente dans la grande salle de Chaillot un « répertoire civique » — qui peut se vanter d'avoir monté *Arturo Ui*, *Antigone*, *L'Alcade de Zalaméa* et *La Paix* en pleine guerre d'Algérie ? — où la pertinence de l'allusion politique fait mouche chaque soir dans des salles galvanisées pour qui le théâtre est explicitement une des armes de la bataille républicaine qui s'engage dans cette France déroutée, en quasi-guerre civile<sup>34</sup>.

47 Ce *Macbeth* télévisé est lié étroitement à l'entreprise du T.N.P. et repose sur une traduction qui semble pouvoir renvoyer le téléspectateur à la situation politique française contemporaine de façon récurrente. « Nous avons beaucoup à faire pour restaurer la patrie et la société » déclare Malcolm, successeur de *Macbeth* à la fin du film. Ces mots sont une adaptation extrêmement libre des vers de Malcolm qui clôturent la pièce « We shall not spend a large expense of time, Before we reckon with your several loves, / And make us even with you » (V.11.26-28). Pour les

<sup>33</sup> Trémois, p. 6.

<sup>34</sup> Emmanuelle Loyer, « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°57, janvier-mars 1998, p. 89-103, p. 90.

spectateurs de 1959, ce vers pouvait être perçu comme un rappel du défi que constituait la reconstruction de la France d'après-guerre mais aussi comme un commentaire sur les événements contemporains qui se déroulaient en France et en Algérie. Dans une version où Sorano joue le rôle-titre, Sorano, dont, rappelons-le, le père est « d'origine coloniale » et a « longtemps vécu en Afrique <sup>35</sup> », cette déclaration peut contenir en creux une réflexion sur la prise de pouvoir (il)légitime et les dangers venus d'Algérie et renvoyer les téléspectateurs à la fois à une menace externe, venue des colonies, et à la déstabilisation interne que constitue le changement de pouvoir et le retour d'un militaire, le Général de Gaulle, retour qui nourrit la peur d'une dictature.

48 Rappelons que, le 19 mai 1958, c'est-à-dire quelques mois seulement avant la diffusion de ce *Macbeth*, à l'occasion d'une conférence de presse au Palais d'Orsay donnée dans l'urgence des événements d'Algérie (aggravé par le putsch des généraux à Alger), de Gaulle, qui s'est déclaré, quelques jours plus tôt, prêt à assumer les pouvoirs de la République, prononce l'une de ses plus célèbres « petites phrases » : « Pourquoi voulez-vous qu'à 67 ans, je commence une carrière de dictateur ?!... ». Président du Conseil le 1er juin 1958, il obtient du Parlement, deux jours plus tard, l'autorisation de procéder à la rédaction d'une nouvelle Constitution.

49 Cependant, contrairement à la Constitution de 1946 (dont l'origine est une Assemblée constituante élue pour cela), celle de 1958 est rédigée uniquement sous l'autorité du gouvernement par une équipe resserrée. Elle est ensuite approuvée par voie référendaire (78,25 % de « Oui ») le 28 septembre 1958. Le 4 octobre 1958, la Cinquième République succède ainsi à la Quatrième République. Néanmoins, malgré l'organisation d'un référendum, des juristes ont argué que la mise en place de la Cinquième République s'était opérée selon une procédure non constitutionnelle et devait être considérée comme un *coup d'État* <sup>36</sup>, notamment parce que la Quatrième République ne prévoyait pas la possibilité de modifier la constitution par voie référendaire.

50 À la lumière de ces éléments, la conclusion adaptée qui fait dire à Malcolm, « Nous avons beaucoup à faire pour restaurer la patrie et la société », prend une résonance politique, dans un script où la menace coloniale et « raciale » transparaît dans les choix de traduction : « Thy blood is cold » (3.4.94) est traduit par « ton sang est noir <sup>37</sup> » ; « What is the night ? / Almost at odds with morning which is which » (III.4.125-6) est rendu par « Rien n'est noir et rien n'est clair » <sup>38</sup>, le terme « line » (IV.1.153), lignée, est traduit par le mot « race <sup>39</sup> ». Même si la traduction de Curtis date de 1954, elle prend dans ce contexte une coloration politique perceptible.

51 Dans la traduction de Curtis, Ross dit à Lady Macduff « C'est une cruelle époque où nous sommes traîtres sans le savoir, où nous écoutons les rumeurs de la crainte, sans savoir ce qu'il faut craindre ; agités, ballottés en tous sens sur une mer violente et mauvaise <sup>40</sup>. » (« But cruel are the times when we are traitors / And do not know ourselves ; when we hold rumour for what we fear, yet know not what we fear, / But float upon a wild and violent sea / Each way and none » IV.2.18-22) et Ross s'exclame « Hélas, pauvre patrie, qui se fait peur à elle-même <sup>41</sup> ! » (adaptation de « Alas, poor country, / Almost afraid to know itself », IV.3.165-166). Ces mots sont coupés dans la version de Barma qui réduit à 1h46 la pièce montée par Jean Vilar qui durait

<sup>35</sup> *Télérama* n°627, 21-27 janvier 1962, p. 7 ; voir aussi notre article sur le *Othello* de Claude Barma.

<sup>36</sup> Voir Maurice Duverger, « Les institutions de la Cinquième République », *Revue française de science politique*, vol. 9, n°1, 1959, p. 101-134 ; voir aussi Antonin-Xavier Fournier, *La Dynamique du pouvoir sous la Ve République : Cohabitation et avenir des institutions*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, p. 40-41 ; et Christophe Nick, *Résurrection : Naissance de la Ve République, un coup d'État démocratique*, Paris, Fayard, 1998.

<sup>37</sup> Curtis, p. 50.

<sup>38</sup> Curtis, p. 51.

<sup>39</sup> Curtis, p. 57.

<sup>40</sup> Curtis, p. 58.

<sup>41</sup> Curtis, p. 65.



2h20. Mais le fait que la version filmique conserve la longue scène au cours de laquelle Malcolm met Macduff à l'épreuve rend compte de la portée politique de la pièce, où les limites se brouillent entre pouvoir légitime et illégitime, entre trahison et loyauté, deux questions qui sont au cœur de la tourmente que traverse la France lors de ce que l'on finira par appeler la « Guerre d'Algérie ». « Pauvre patrie, il ne faut plus l'appeler notre mère mais notre tombe » <sup>42</sup>, annonce Ross au cours de cette scène (IV.3.165-66), renvoyant les téléspectateurs français au spectre d'une patrie qui se dévore elle-même. Une fois Macbeth mort, Macduff sort son corps de l'espace intime où il se réfugiait d'habitude et le tyran défait est alors exposé en place publique, devient une chose publique.

52

Le *Macbeth* de Barma reflète ainsi son époque d'une triple manière : le film traduit la culpabilité et les angoisses d'une nation hantée par la guerre, en proie à une crise militaire et gouvernementale et à une guerre coloniale et « raciale » qui refuse de dire son nom ; il rend compte des paradoxes de l'émancipation progressive de la femme où son pouvoir et son ambition riment avec diabolisation ; il renvoie, enfin, à une vision de la télévision comme médium du quotidien et de l'intime, où le réalisme est généré par une esthétique du gros plan. À une époque où la télévision devait encore prouver sa capacité à représenter des fresques historiques, le *Macbeth* de Barma montre, peut-être, en creux, qu'elle y parvenait très bien déjà.

---

## GÉNÉRIQUE

*Adaptation et mise en scène* : Barma, Claude  
*Collaboration artistique* : Renault, Michel  
*Version française* : Curtis, Jean[-Louis]  
*Musique originale* : Delerue, Georges  
*Costumes dessinés par* : Coste, Christiane  
*Décors* : Gambut, Jean-Jacques  
*Directeur de la photographie* : Lemare, Jacques

*Interprètes figurant au générique :*

Alone, René : 2<sup>e</sup> meurtrier  
Balbinot, Marius : le portier  
Barsacq, Yves : le serviteur  
Burnier, Robert : Siward  
Casarès, Maria : Lady Macbeth  
Chaumette, Monique : la dame  
Coggio, Roger : Malcolm  
Crouzet, Roger : Seyton  
Fabure, Jacques : Fléance  
Fontanet, Robert : Angus  
Noiret, Philippe : Macduff  
Oumansky, André : Ross  
Paulet, Pierre : le seigneur  
Pilar, Mario : 1<sup>er</sup> meurtrier  
Porte, Robert : Lennox  
Real, Pierre : le soldat  
Riquier, Georges : le docteur  
Sorano, Daniel : Macbeth  
Swarte, Etienne de : le messenger  
Thomas, Jean Paul : Donalbain  
Topart, Jean : Banquo

---

<sup>42</sup> « Alas, poor country [...]. It cannot / Be called our mother, but our grave » (IV.3.165-167).

Et les voix de :  
Chaumette, François  
Ranson, Marcelle  
Marion, Madeleine  
Quincy, Valérie  
Ferrari, Jean-Paul

Présentateur : Touchard, Pierre-Aimé

---

## BIBLIOGRAPHIE

- CURTIS, Jean[-Louis], *Macbeth*, Théâtre National Populaire, Collection du Répertoire, Paris, L'Arche, 1954.
- CURTIS, Jean-Louis, *Le Roi Lear*, Manteau d'Arlequin, Paris, Gallimard, 1965.
- DELAVAUD, Gilles, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, collection Medias Recherches, Paris/Bruxelles, de Boeck, 2005.
- GREENBLATT, Stephen (Gen. Ed.), *The Norton Shakespeare* (based on the Oxford Edition), ed. Walter Cohen, Jean E. Howard et Katharine Eisaman Maus, New York, W.W. Norton, 1997.
- HATCHUEL, Sarah, « 'Prithee, see there ! Behold ! Look !' : The Gift or the Denial of Sight in Screen Adaptations of Shakespeare's *Macbeth* », *Borrowers and Lenders : The Journal of Shakespeare and Appropriation*, n°1.2 (Fall/Winter 2005) (<http://www.borrowers.uga.edu>).
- HATCHUEL, Sarah et Nathalie VIENNE-GUERRIN, « Remembrance of Things Past : Shakespeare's Comedies on French Television », *Television Shakespeare : Essays in Honour of Michèle Willems*, éd. Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 171-97.
- KNIGHTS, L. C., « How Many Children Had Lady Macbeth ? An essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism », *Explorations*, Londres, Chatto, 1946, p. 1-39.
- LEDOT, Jean-Jacques, *L'Âge d'or de la télévision*, Paris, L'Harmattan, 2007, Préface de Marcel Bluwal.
- LEVY, Marie-Françoise (dir.), *La Télévision dans la République. Les années 50*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.
- LOYER, Emmanuelle, « Le Théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°57, janvier-mars 1998, p. 89-103.
- TREMOIS, Claude-Marie, « Pour Claude Barma, MACBETH est une œuvre intimiste », *Télérama*, n°509, 18-24 octobre 1959, p. 6-7.

Sarah Hatchuel  
Université du Havre

Nathalie Vienne-Guerrin  
IRCL – UMR CNRS 5186

---

### Référencement

HATCHUEL, Sarah & Nathalie VIENNE-GUERRIN, « Le *Macbeth* de Claude Barma (1959) : Shakespeare et l'expérience hybride de la 'dramatique' », in Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin (éd.), *Shakespeare on Screen in Francophonia : The Shakscreen Collection 2*, Montpellier (France), IRCL, Université Paul-Valéry/Montpellier 3, 2013 ([http://shakscreen.org/analysis/analysis\\_macbeth\\_barma/](http://shakscreen.org/analysis/analysis_macbeth_barma/)) (dernière modification 06 juillet 2013).