



Sandrine Gill (dir.)

Chaillot, lieu de tous les arts

Publications des Archives nationales

Sonorités de la censure dans le *Macbeth* de Matthias Langhoff

Eva Bleibtreu

DOI : 10.4000/books.pan.2419
Éditeur : Publications des Archives nationales
Lieu d'édition : Pierrefitte-sur-Seine
Année d'édition : 2020
Date de mise en ligne : 20 avril 2020
Collection : Actes
ISBN électronique : 9791036558375



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BLEIBTREU, Eva. *Sonorités de la censure dans le Macbeth de Matthias Langhoff* In : *Chaillot, lieu de tous les arts* [en ligne]. Pierrefitte-sur-Seine : Publications des Archives nationales, 2020 (généré le 10 septembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pan/2419>>. ISBN : 9791036558375. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pan.2419>.

Ce document a été généré automatiquement le 10 septembre 2020.

Sonorités de la censure dans le *Macbeth* de Matthias Langhoff

Eva Bleibtreu

[O]n sépare toujours les sens — ça, c'est notre regard, ça notre oreille —, mais en réalité, la division est artificielle.

[L]e texte est plus que le mot parlé. Le manque de mot aussi, le silence, ou le mouvement peuvent être le texte. Mais cela aussi doit être audible¹.

- 1 L'archive à partir de laquelle la présente étude a pu être réalisée est constituée d'un ensemble de captations audiovisuelles d'une des représentations en public du *Macbeth* mis en scène par Matthias Langhoff, créé au Théâtre national de Chaillot (grande salle) le 15 février 1990 et joué jusqu'au 21 mars de la même année².
- 2 L'analyse repose sur une approche du spectacle par le son, comme le projet ÉCHO m'a invitée à le faire, et s'attache à étudier la façon dont le metteur en scène élabore un univers sonore propre à produire un discours dramaturgique. Nous verrons que c'est au travers d'une véritable stratification de sons de différentes natures (enregistrements divers, musique jouée en direct, bruitages volontaires et identifiables, bruits *a priori* anodins) que le metteur en scène parvient à faire ressentir au spectateur ce qui ne saurait être dit.

L'esthétique de Matthias Langhoff

- 3 Approcher un spectacle par le biais auditif s'est révélé porteur dans le cas de Matthias Langhoff. Celui-ci pense en effet ses créations avant tout dans leur aspect sonore. Il attribue une fonction dramaturgique importante à la fois aux éléments audibles – ceux que l'on considèrera et remarquera facilement en tant que spectateur (comme la musique) – et aux éléments eux aussi perceptibles, mais qui se laissent vite oublier (comme le son des pas des comédiens évoluant sur scène ou le bruit d'objets qu'ils manipulent). Les seconds, que l'on pourrait considérer comme découlant d'une nécessité physique et non d'une recherche créative, sont en réalité, pour la plupart, prévus par la mise en scène et chargés d'une fonction dramaturgique précise.

L'archive étudiée

Les documents (nature, type de support, localisation)

- 4 L'archive étudiée provient de la partie audiovisuelle du fonds du Théâtre national de Chaillot conservé aux Archives nationales (versement 20160438). Elle est identifiée par la cote 20160438/78 et classée dans la section « Saison 1989-1990 » (20160438/72-20160438/80) du répertoire dédié à la direction de Jérôme Savary.
- 5 Les supports analogiques originels sont trois cassettes Betacam SP³ PAL Master I, II, III, de 90 minutes chacune. Il s'agit d'un ensemble de captations audiovisuelles de l'une des représentations en public du spectacle. Elles ont été réalisées par la régie du Théâtre de Chaillot. La date n'est pas précisée.
- 6 Les cassettes ont été numérisées par le Théâtre national de Chaillot. Il en est résulté 1 DVCCAM DUB (184 minutes), puis, à l'occasion de la campagne de numérisation de l'INA, 5 DVD (1^{re} partie (60', 41'); 1^{re} partie (60', 40'); 2^e partie (66') et 5 fichiers numériques correspondant aux DVD. Ce sont ces fichiers que nous avons consultés pour nos recherches. Les quatre premiers contiennent deux versions différentes de la première partie du spectacle (avant l'entracte) : une version réalisée à partir d'une seule caméra, en plan fixe, avec son mono, et une version montée en post production, filmée avec plusieurs caméras et comportant un son stéréo⁴.

Le contenu de l'archive

- 7 Les enregistrements commencent six secondes avant le début du spectacle (on entend les spectateurs discuter entre eux, on en voit quelques-uns s'asseoir) et se terminent une minute après le spectacle (avec les applaudissements, au baisser du rideau). L'entracte ne figure pas dans l'enregistrement.
- 8 La balance des couleurs, la luminosité et les contrastes sont standard et restituent une image correcte pour le premier plan, mais peu lisible pour l'arrière-plan. Un phénomène notamment dû au jeu d'éclairage évolutif, avec des zones d'ombres et des zones lumineuses⁵.
- 9 Les captations offrent généralement un plan d'ensemble du plateau, souvent visible jusqu'au fond de scène, la prise de vue étant effectuée de la salle, avec quelques plans montrant de plus près un ou plusieurs comédiens
- 10 La qualité de l'archive est très bonne. Le spectacle a été enregistré dans son intégralité.

Démarche adoptée pour l'étude sonore de cette archive audiovisuelle

- 11 L'analyse s'est déroulée en plusieurs étapes.
- 12 Une première écoute du son seul a été accompagnée d'une prise de notes sous forme d'écrits, mais également de schémas et dessins. Il n'y a pas eu, à ce stade, de manipulation autre que la pause de l'enregistrement. Ainsi nous avons souhaité rendre compte d'un premier relevé des éléments audio qui retenaient notre attention. Un

tableau recensant les différents critères de description avait été fourni par le projet ECHO et nous a permis d'affiner l'écoute (nature des sons, intensité, localisation spatiale des sons entendus).

- 13 La durée de l'écoute a été d'environ six heures pour le premier extrait d'une durée de 60 minutes (en raison d'arrêts très fréquents de l'enregistrement pour une prise de note importante) et d'environ trois heures pour les quatre autres extraits (les extraits 3 et 4 n'ont été écoutés que partiellement car ils diffèrent peu des extraits 1 et 2 d'un point de vue sonore ; les extraits 2 et 5 ont été écoutés avec une prise de notes simultanée à l'écoute et sans arrêt de l'enregistrement).
- 14 Une seconde écoute a ensuite été réalisée avec découverte de la composante visuelle de la captation.
- 15 Enfin ont suivi l'écoute et l'analyse répétée d'extraits précis, de 3 à 5 minutes chacun, pour lesquels ont été réalisées des partitions qui permettaient de recenser les différentes couches de sons entendus à un instant T. La méthode employée pour l'écriture de ces partitions a été improvisée, inspirée en grande partie de l'écriture musicale⁶.

Observations découlant de la première écoute

- 16 Les résultats du premier relevé ont fait ressortir plusieurs éléments. Il y a tout d'abord dans ce spectacle une grande présence d'éléments sonores, diégétiques et extra-diégétiques, avec l'utilisation de musique en direct (des instruments comme le saxophone, les grelots, la flûte traversière), de musique enregistrée (aux sonorités moins claires que celles des instruments en direct), de bruitages enregistrés (sons d'avions mitrailleurs volant à basse altitude, sonnette, téléphone, vent, grillons) et de bruits ou bruitages effectués en direct (on frappe sur une surface en bois pour obtenir le bruit produit par les coups donnés à la porte du château).
- 17 Il y a également une forte présence des bruits de pas des comédiens. Celle-ci n'est pas continue. Certains déplacements très bruyants se font remarquer plus que d'autres.
- 18 Les bruits soudains sont nombreux sur le plateau (chocs et impacts, chutes d'objets, claquements de porte).
- 19 Puisque les bruits sur scène étaient considérables, je me suis intéressée à la manière dont ces bruits agissaient sur la compréhension d'une scène et sur le discours dramaturgique en général.
- 20 Dans le relevé initial de la première écoute, un motif a retenu mon attention : celui restituant les pulsations rythmiques entendues, traduites par un groupement de trois barres verticales plus ou moins espacées entre elles. Ce motif revenait à deux moments du spectacle.
- 21 Tout d'abord, il apparaît dans la scène du portier (Acte II, scène 3), lorsqu'on frappe à la porte (ce qui est indiqué dans les didascalies du texte de Shakespeare). Le roi Duncan vient juste d'être tué et, à l'aube, des seigneurs écossais toquent inlassablement à la porte du château de Macbeth dans l'attente que le portier –saoul – vienne leur ouvrir. Cette scène a notamment été analysée par Thomas de Quincey en 1823 dans un court essai resté célèbre nommé « Sur le heurt de la porte dans Macbeth » (« On the Knocking at the Gate in Macbeth »). Dans cet essai, de Quincey explique que ce son a pour fonction dramaturgique de faire ressurgir tout l'effroi du meurtre. La didascalie

shakespearienne aurait donc pour fonction de générer un sentiment d'effroi chez le spectateur en employant non pas un outil faisant appel à sa compréhension, mais un outil faisant appel à ses sensations.

- 22 Le motif des « barres verticales », c'est-à-dire des coups, est ensuite repris dans une seconde scène où la présence de ceux-ci n'est plus justifiée par le texte. Il s'agit de la première scène de l'Acte IV. C'est cette seconde scène que nous avons choisi d'analyser dans le détail puisque les coups ne trouvaient pas d'explication dans le texte et qu'il s'agissait là d'un parti pris de mise en scène significatif.
- 23 Dans cette première scène de l'acte IV, Macbeth vient de monter sur le trône et Banquo, compagnon de Macbeth, se demande si ce dernier n'a pas lui-même tué le roi Duncan pour prendre son titre. Le soliloque de Banquo est alors interrompu par l'entrée du couple Macbeth. Les deux hommes dialoguent sur un mode purement conventionnel et on comprend que chacun maintient les apparences vis-à-vis de l'autre.

Analyse d'un extrait de la mise en scène par l'écoute

- 24 L'extrait sonore auquel nous faisons référence a été étudié à partir du second fichier numérique nommé « TNC_1990_Macbeth_2.MP4 » d'une durée totale de 40 minutes (allant de 3'52" à 4'58").
- 25 L'extrait s'ouvre sur un son de cloches d'église évoquant le couronnement de Macbeth. Le dispositif de mise en scène prévoyait des haut-parleurs disséminés dans toute la salle côté public⁷. Le son de cloche diffusé baigne donc l'ensemble de l'espace. Il est assez intense ; il ne couvre pas la voix des acteurs mais gêne l'écoute du discours du comédien Gilles Privat (interprète de Banquo).
- 26 À la diffusion du son de cloche s'ajoute le bruit de coups secs et très forts allant par trois, qui reprennent le son des coups à la porte entendus lors de la scène du portier. Ces coups sont diégétiques puisque le personnage de Banquo les entend et s'en trouve gêné. À mesure que les coups se répètent, Gilles Privat prononce ses répliques en accélérant et décélérant le débit ou en marquant des arrêts en milieu de phrases, comme pour anticiper l'arrivée des coups prochains et se faire entendre malgré l'environnement sonore hostile.
- 27 Dans la seconde partie de l'extrait, lorsque Banquo et Macbeth interagissent ensemble, Gilles Privat et Olivier Perrier adoptent des intonations singulières. Olivier Perrier/Macbeth laisse ses sections de réplique en suspens et n'abaisse pas la voix en fin de phrase. Gilles Privat/Banquo délivre quant à lui sa dernière réplique dans un seul souffle, presque sans variations d'intonation et avec un débit qui dénature le phrasé. La parole est comme forcée des deux côtés. Le spectateur connaît alors le fond de la pensée de chacun des deux protagonistes et sait qu'il s'agit là d'un discours cordial en apparences seulement. Le travail de diction des comédiens prévu par la mise en scène traduit les enjeux sous-jacents de la scène.
- 28 Enfin, un dernier détail a attiré mon attention. Juste avant l'entrée en scène du couple Macbeth et tandis que le personnage de Banquo est *a priori* seul, deux derniers coups sont donnés et l'on reste en suspens, cherchant de l'oreille le troisième qui viendrait achever le motif ternaire répété déjà plusieurs fois. Dans l'écoute, puisque l'oreille a été habituée à recevoir le motif en trois temps, lorsque le troisième coup manque, l'oreille continue de le chercher et elle finit par le trouver dans un son similaire de substitution.

Ce troisième coup venant clore le motif est généré par le son d'un objet manipulé sur le plateau. La mise en scène prévoit en effet qu'Olivier Perrier/Macbeth entre en scène en portant une grosse malle qu'il fait tomber sur une chaise, côté jardin. Le bruit vient compléter les deux coups précédents.

- 29 À l'écoute, le son des coups répétés et celui produit par le choc de la malle sont de même intensité. Bien que de natures différentes, ils sont appréciés par l'oreille à un même niveau.
- 30 Ainsi, c'est Macbeth qui vient clore le motif sonore. Par ce geste volontaire et très marqué où il laisse tomber la malle sur la chaise, le comédien (mais également le personnage) profère un son semblable à celui des coups qui opprèsaient jusqu'alors continuellement la parole du personnage de Banquo. Cette oppression est d'autant plus soulignée que ces coups donnés sont une réelle agression pour l'oreille du spectateur. On ressent physiquement un choc à l'écoute de ce son.
- 31 L'état émotif que décrivait Thomas de Quincey dans son essai – état émotif dans lequel nous plaçait la scène du portier (juste après le meurtre du roi Duncan) – est restauré ici par ce motif sonore des coups à la porte ; Matthias Langhoff réemploie une charge émotionnelle très spécifique. Dans cette seconde scène où le motif sonore n'est pas justifié par la fable, le parti pris de mise en scène semble être de créer un rapprochement avec la scène précédente en exploitant le ressenti épidermique et la mémoire auditive du spectateur.
- 32 Banquo, compagnon de bataille de Macbeth, émet des doutes sur ce dernier et le suspecte du régicide attribué aux fils du roi Duncan. Les coups à la porte, répétés sous une forme spectrale, répondent aux tentatives du personnage de faire entendre la vérité – sa vérité – au sujet du roi Macbeth. Tandis qu'il met en mots ses doutes, le personnage de Banquo est opprèsé par le son des cloches et le son des coups. Les éléments sonores semblent interagir avec le personnage et prolonger par le son l'oppression politique qui trouvera pour ultime formulation l'assassinat du personnage dans les scènes suivantes.
- 33 Ici, la mise en scène nous donne à entendre un prélude mortuaire en employant différents éléments sonores chargés de sens et d'effets. Ce sont là de véritables stimuli nerveux qui éveillaient déjà à l'époque, au sein du spectateur qu'était de Quincey, un effroi qu'il mit lui-même du temps à expliquer.

Conclusion

- 34 L'esthétique de Matthias Langhoff se caractérise par une volonté de produire, en se servant de tous les constituants de la mise en scène, un contre-point au texte, afin d'en révéler toutes les subtilités et possibilités d'interprétations.
- 35 Dans le contexte de la scène étudiée, les différents sons intervenant en entrelacs avec les répliques des comédiens agissent comme de véritables partenaires de jeu et sont vecteurs de ressentis émotionnels précis. En employant par deux fois le même motif des coups, Langhoff tisse un lien entre deux scènes pourtant distinctes, proposant des clefs de lecture nouvelles à la pièce. Par ailleurs, le son étant avant tout une vibration, celui des coups opère une agression auditive et transmet au spectateur un choc physique concret. Le soliloque de Banquo est accompagné de cette partition sonore qui donne à entendre et à ressentir l'oppression de plusieurs façons différentes et

simultanément. C'est au travers de tous ces éléments sonores que la censure de Macbeth sévit.

- 36 Prendre la dimension sonore de l'archive comme objet d'étude à part entière et rendre à la partition sonore du spectacle toute son importance dans la lecture dramaturgique de l'œuvre ont révélé des subtilités de mises en scène d'autant plus intéressantes que Matthias Langhoff travaille ses spectacles dans l'idée qu'un son vaut autant qu'un mot ou un geste.
- 37 Par l'assimilation simultanée des informations données par le texte et de cette expression sonore du non-dit, Langhoff produit un discours dramaturgique permettant au spectateur de ressentir l'intrigue et de l'assimiler à la fois par compréhension logique et par une expérience émotionnelle elle-même d'origine sensorielle.
-

ANNEXES

Autres archives disponibles sur la représentation du spectacle au Théâtre national de Chaillot

Sur ce spectacle, il existe d'autres archives, certaines disponibles à la consultation, comme la centaine de diapositives couleur prises par le photographe Daniel Cande lors de la répétition générale en 1990. Les photographies sont consultables en version numérique sur le site Gallica-BNF⁸ et conservées au département des Arts du spectacle (site Richelieu). On pourra notamment y apprécier le travail de scénographie et les costumes plus en détail, avec un rendu des couleurs précis.

Est également disponible l'affiche-programme du spectacle conservée en deux exemplaires aux Archives nationales⁹.

Parmi les archives librement communicables, on pourra notamment découvrir aux Archives nationales le budget de production, la conduite de régie, la revue de presse et un ensemble de documents administratifs¹⁰.

Partition sonore réalisée pour l'analyse de l'extrait étudié

TNC_1990_Macbeth_2 (03:53-04:53)

53 56 58 59 04:00

Tu l'as Maint-mant. Roi, - Candor - glans tout. = Com' les secours / du destin / l'out

04:05 04:06 04:10

promis / J'ai peur / que tu ais triché / pour l'obtenir. Cependant il fut dit que cela ne

04:12 04:14

restait pas dans la posterité - / après / espérés / Que moi-même je serai la racine et le père de nombreux rois -

04:17 04:18

Si l'est en elles quelque Si l'est en elles quelques vérités et sur toi Macbeth leurs diis sont éclaboués

04:25-26 04:28 04:29 04:30 04:31

toi Ne peuvent-elles pas être des oracles pour moi Et mourir mon espoir (lourd pas) Mais silence

04:32 04:34 04:35 04:39 04:42

ence il suffit (suspens) (silence sauf cloches) Voici notre principal convive

TNC_1990_Macbeth_2 (04:53-04:58)

04:39 04:42 04:43 04:47

Voici notre principal convive Si mais l'avons oublié il y aurait en un vide qui eut tout effacé

bruits de pas + choc ?

04:51

Le soir messieurs, donnons un souper splendide et j'y sollicite votre présence.

04:51 04:58

que votre altesse me commande à ses ordres mes devoirs font d' jamais lout par le plus indisciplinés des lie

d'un seul jet vaillant

Légende :

- son de cloches (rythme des célébrations

3	2	4	3	2	4

 etc.)
- coup fort, sec, comme quand on tape sur du bois
- coup sec, moins fort
- bruit continu comme lorsqu'on traîne quelque chose
- bruits de pas continus.
- aspirer, temps de silence - en pause.

2/2

Les couleurs indiquent la nature des sons (le bleu pour le son de cloche, l'orange pour un coup sec donné sur une surface en bois).

Les indications de secondes signalent les arrivées d'un nouvel événement sonore. Ces interventions peuvent être de natures différentes : l'entrée d'un personnage (bruit de pas, nouvelle voix, indication dans le texte), un déplacement sur scène (sons de pas très marqués, variation dans la localisation spatiale de la voix), une séquence musicale (musique en direct ou diffusée), un changement de scène marqué d'une rupture audible (passage d'une ambiance sonore à une autre), une réplique particulièrement travaillée

d'un point de vue vocal (variation dans le débit, l'intonation et le rythme de la diction) ou encore un silence notable (il y a en a peu dans ce spectacle).

L'intensité vocale des comédiens a été restituée par un tracé de ligne.

Le rythme de l'élocution a été restitué par des groupements de traits correspondant aux différentes syllabes du texte.

NOTES

1. Matthias Langhoff, extrait de son entretien avec Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Sans l'écoute il n'y a pas le texte et sans le texte il n'y a pas le théâtre », *Théâtre(s) en Bretagne*, n° 20, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 13.
2. Traduction de Jean-Michel Déprats, musique de Hugh Levick, son de Paul Bergel. Le spectacle était coproduit par le Théâtre de Vidy-Lausanne et le Théâtre national de Chaillot.
3. Le Betacam est un format d'enregistrement vidéo professionnel sur bande magnétique développé par Sony à partir de 1982. Les cassettes, dont la bande fait ½ pouce de large, comme la VHS, existent en deux tailles : S et L. C'est le premier format analogique professionnel permettant d'enregistrer sur une caméra de manière séparée les signaux de luminance (sur une piste) et de chrominance (sur une autre). La définition est de 300 lignes. En 1987 est développée la Betacam SP qui augmente la définition horizontale à 400 lignes (jusqu'à 700 lignes pour les versions les plus récentes), la fiabilité (bandes métal), la bande passante et la qualité sonore (le nombre de pistes audio passe de 2 à 4). Le Beta SP (pour *Superior Performance*) devient le standard pour la plupart des chaînes de télévision jusqu'à la fin des années 1990 (définition rédigée à partir de Wikipédia).
4. « La deuxième série de "1^{re} partie" semble être une autre captation, distincte de la première série, avec beaucoup de mouvements de caméra désordonnés, comme un premier repérage. » Précision accompagnant le descriptif de la cote 20160438/78 dans l'inventaire en ligne sur le site des Archives nationales.
5. Pour une description approfondie de la mise en scène, voir ASLAN (Odette), « Macbeth », dans *Langhoff*, textes réunis et présentés par Odette Aslan, Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, série Les voies de la création théâtrale, vol. 19, 1994, p. 252-271.
6. Voir en annexe la partition réalisée dans le cadre de l'extrait choisi pour la présente étude.
7. ASLAN (Odette), *op. cit.*, p. 261.
8. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064275m>
9. Archives nationales, 20160150/1, pièce 22.
10. Les références de ces sources complémentaires sont indiquées dans l'instrument de recherche du sous-fonds audiovisuel du Théâtre national de Chaillot, 20160438 (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/IR/FRAN_IR_055964)

RÉSUMÉS

L'esthétique du metteur en scène allemand Matthias Langhoff se caractérise par la profusion sur scène d'une multitude de stimuli visuels et auditifs qui ne sont pas directement liés à l'intrigue

du récit présenté. Bruits, paroles et musiques s'entremêlent, se prolongent et se répondent, invitant le spectateur à entrer dans un intime dialogue réflexif avec l'objet scénique où aucune clé de lecture univoque ne lui est offerte. Cette mise en dialogue des éléments génère un discours dramaturgique donnant à entendre ce qui ne saurait être dit.

INDEX

Mots-clés : Théâtre national de Chaillot, Langhoff (Matthias), Macbeth

AUTEUR

EVA BLEIBTREU

Étudiante en Master 2 Recherche-Études théâtrales, université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3