Collection COUP DE THÉÂTRE

David Greig's *Dunsinane* and the rewritings of *Macbeth*
Dunsinane et les réécritures de *Macbeth*

Sous la direction de Christine Kiehl et Michèle Vignaux
(Université Lumière Lyon 2)
n°36-2022 de la revue annuelle RADAC

L'association RADAC (Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains), société savante affiliée à la SAES, réunit les chercheurs français et étrangers spécialistes des théâtres anglophones contemporains (XXe-XXIe siècles). Son bureau est ainsi composé :

Émeline JOUVE, Professeure des Universités, Université Toulouse-Jean Jaurès
Présidente

Claire HÉLIE, Maîtresse de conférences, Université de Lille
Vice-Présidente

Marianne DRUGEON, Maîtresse de conférences, Université Paul-Valéry, Montpellier
Trésorière

Raphaëlle TCHAMITCHIAN, Docteure en Études Théâtrales
Trésorière

Cyrielle GARSON, Maîtresse de conférences, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Secrétaire

Aloysia ROUSSEAU, Maîtresse de conférences, Sorbonne Université
Chargée de communication

Anouk BOTTERO, ATER, titulaire d'une thèse en théâtre anglophone, Sorbonne Université
Webmestre

Anna SREET, Maîtresse de conférences, Le Mans Université
Chargée de l'international

Xavier LEMOINE, Maître de conférences, Université Gustave Eiffel
Directeur de publication

Le comité éditorial international de *Coup de Théâtre* sélectionne les articles dont la qualité scientifique et rédactionnelle comme la pertinence aux thématiques abordées lui agrée. Il laisse néanmoins la responsabilité de ses positions et affirmations à chaque auteur. La charte éthique est disponible sur le site de RADAC, http://www.radac.fr.

Sommaire – Contents

Préface – Baptiste Guiton, Christine Kiehl, Michèle Vignaux 5

Introduction – Christine Kiehl, Michèle Vignaux 9

I – David Greig's *Dunsinane*

Michèle Vignaux: Shakespeare's *Macbeth* and David Greig's *Dunsinane*: a Machiavellian perspective 17

Pascale Drouet : Voix d'enfants en terre écossaise : du *Macbeth* de Shakespeare au *Dunsinane* de Greig 45

Annamária Fábián: "If Sleepwalkers are Wakened" – Fictional Consistence and Historical Resistance Through the Figure of Lady Macbeth in Gordon Bottomley's *Gruach* and in David Greig's *Dunsinane* 63

Interview with Clara Simpson, actress, about *Dunsinane*, French creation, TNP Villeurbanne, 2021 85

II – *Macbeth* et ses réécritures/ Rewriting *Macbeth*

Juliette Mézergues : Logique du pire : Macbeth de l'autre côté du mur 111

Dana Monah : Drôles de dictateurs : métathéâtre et réécriture dans *Ubu Rex avec des scènes de Macbeth* (Jarry/Shakespeare/Purcarete, 1990) 129

Ronan Hatfull: "My dearest partner of greatness": The legacy of the Macbeths' relationship in *House of Cards* and *Vice* 143

III – *Macbeth*, du texte à la scène : *Macbeth* from the page to the stage

Estelle Rivier-Arnaud : Écritures dramaturgiques de *Macbeth* ou comment réinventer l'œuvre sur la scène d'aujourd'hui 165

Isabelle Schwartz-Gastine : *Macbeth* au féminin par l'Ensemble Théâtral ESTRARRE, 2019 187

Xenia Georgopoulou: *When Mac met Beth*: Adaptations of *Macbeth* in 21st-century Greece 209

Entretien avec Sylvain Mengès, metteur en scène, au sujet de *Macbeth*, voir avec les oreilles Lyon, 2021 229

IV – Prix du master

Éléonore Herscovici-Missistrano : Traduire Timberlake Wertenbaker : d'*Our Country's Good* à *Pour le bien de la nation* 245

Collaborateurs/Contributors 261

Préface

Le 23 janvier 2020 au TNP Villeurbanne avait lieu la première française de la pièce de David Greig, *Dunsinane,* dans la mise en scène de Baptiste Guiton, dix ans après sa création à Londres dans une production de la Royal Shakespeare Company (février 2010). Le colloque international organisé autour de cet événement à l'Université Lyon 2 les 20 et 21 mars 2020 dut être annulé en raison des contraintes sanitaires. Nous avons retenu son titre, **David Greig's** Dunsinane **and the rewritings of *Macbeth* / *Dunsinane* et les réécritures de *Macbeth*** pour réunir les communications et entretiens des participant.es.

Nous ouvrons ce numéro avec un extrait de la note de mise en scène de Baptiste Guiton proposée à l'occasion de la création de *Dunsinane* en janvier 2020 :

Nulle actualisation n'est souhaitable pour cette fable inspirée de faits historiques dans laquelle chacun pourra reconnaître les enjeux géopolitiques de notre époque. A l'inverse, baigner la représentation dans son jus médiéval lui conférerait une dimension exclusivement documentaire ou reconstitutive ; la représentation doit être le lieu de la suggestion ; prenons de la distance, nous nous verrons davantage. Dunsinane est une véritable colline écossaise, et l'histoire de la victoire du comte anglais Siward sur le roi écossais Macbeth en 1054 est réelle. Nous n'avons pas à travailler sur la réalité des faits mais sur l'impact de cette guerre médiévale sur nos perceptions contemporaines. Faire apparaître la question des clans par exemple qui rend les conflits tribaux plus importants que la défense commune, ou encore qu'il est des territoires qui « valent la peine » d'être pillés mais certainement pas d'être gouvernés. Si les questions de souveraineté nationale, d'identité, et d'ingérence sont au cœur de l'œuvre, ce sont leurs conséquences sur les vies humaines et l'extrême violence de ces situations que le théâtre doit s'acharner à représenter : la perte d'un enfant, la barbarie des

combats, la honte, le chagrin et la culpabilité. Comment mettre en scène « cette vérité » au théâtre ?

La forteresse de Dunsinane est un lieu dangereux, précaire, ce n'est pas un château confortable, c'est un bunker, un lieu de fin de règne pour un tyran, une planque, un espace patchwork qui se compose d'un champ de bataille, d'un cimetière, d'une ambassade, d'un camp de prisonniers, et alterne des scènes d'intérieur et d'extérieur. Nous avons imaginé un dispositif mobile, ajouré et échafaudé, qui nous permettra de fluidifier les transitions, d'instruire la représentation d'une dimension épique et d'imaginer un écrin pour cette garnison d'acteurs. Selon les dynamiques de lumières, le décor révèlera des voûtes romanes surplombant une ligne d'horizon minérale ou des créneaux de fortifications ; il pourra évoquer la cour d'un bâtiment carcéral, ou la sacristie d'une chapelle ; les scènes extérieures pourront prendre l'apparence d'un décor de western, ces rues désertées où les fusillades peuvent éclater à tout moment. Je cherche un espace aux références multiples, à travers les siècles et les représentations, afin que chaque spectateur puisse se reconnaître.

C'est à cette condition, celle de la reconnaissance, que les personnages de *Dunsinane* auront un impact sensible et politique sur les spectateurs. Car ce dont nous parlons finalement, c'est d'un groupe de gosses envoyés au front, ce sont ces générations entières de jeunes gens qui disparaissent à chaque conflit et perforent des sociétés de leur absence, ce sont ces groupes quasi exclusivement masculins qui par ignorance commettent des exactions sur les territoires qu'ils sont censés protéger. Et d'autre part, c'est l'impossibilité pour un chef de guerre, Siward, de mener une guerre « honnête », de fédérer des nations dont la langue diffère, de proposer une démocratie quand un peuple n'en veut pas. Ce sont des enjeux sur lesquels le temps n'a pas d'emprise, c'est pourquoi les costumes témoigneront davantage d'un travail textile, esthétique et pratique (quarante rôles pour treize acteurs), que d'une définition historiciste.

Shakespeare est un Anglais qui a écrit une pièce écossaise, Greig est un Écossais qui écrit sur l'ingérence anglaise en Écosse. Il y a dans

ce projet d'écriture un hommage, un héritage empreint d'humilité (en choisissant une langue contemporaine mais un vocabulaire connu de Shakespeare) mais aussi une arrogance, une défiance envers le point de vue politique de Shakespeare. Nous avons conscience de cette tension, fondamentale pour le théâtre contemporain et les auteurs vivants ; cette convocation des grands mythes percutés par notre monde moderne est à mon sens un des grands enjeux de la représentation théâtrale. *Dunsinane* interroge la dilution politique, la complexité de la fédération des États, et l'héritage patriarcal dont nos sociétés sont pétries. Il est rare de trouver aujourd'hui chez les auteurs contemporains un champ de représentation si ouvert sur le monde et son fonctionnement géopolitique.

Baptiste Guiton, *Dunsinane,* Note de mise en scène (extrait), janvier 2020.

Christine Kiehl, Michèle Vignaux

Introduction

Dunsinane a été créé à Londres en 2010 au Hampstead Theatre par le National Theatre of Scotland dans une production de la Royal Shakespeare Company avant une tournée internationale. La création française de la pièce de David Greig dans la traduction de Pascale Drouet a eu lieu le 23 janvier 2020 au TNP Villeurbanne dans la mise en scène de Baptiste Guiton. Deux mois plus tard, en Mars 2020, devait se tenir le colloque international '*Dunsinane* et les réécritures de *Macbeth*', organisé par Christine Kiehl et Michèle Vignaux à L'Université Lumière Lyon 2, annulé en raison de la pandémie de Covid-19. Nous remercions RADAC d'avoir rendu possible la publication de ce numéro de la revue *Coup de Théâtre*.

Ce numéro bilingue propose, dans un premier temps, des lectures croisées de la pièce de David Greig, *Dunsinane*, enrichies par un entretien exclusif avec la comédienne Clara Simpson à propos de la création française. La deuxième partie de l'ouvrage explore d'autres réécritures contemporaines de *Macbeth* avant de nous présenter, dans un troisième temps, des mises en scène récentes de la tragédie de Shakespeare.

La **première partie** est consacrée à l'étude de *Dunsisan*e de David Greig.

Adoptant une perspective à la croisée de l'histoire et de la philosophie politique, **Michèle Vignaux** propose une lecture comparée du *Macbeth* de Shakespeare et de *Dunsinane* de David Greig au prisme du *Prince* de Machiavel, et plus particulièrement de la question des conditions de la conquête et du maintien au pouvoir. Suivant la logique de Machiavel, l'étude examine le dialogue des deux pièces autour des questions de la manière d'accéder au pouvoir, de l'importance des forces militaires et des qualités requises chez les dirigeants, et montre comment le traitement de ces questions conduit à un renouvellement des conceptions de la tragédie et du héros tragique.

Pascale Drouet, traductrice de *Dunsinane*, choisit pour sa part le prisme des voix d'enfants et d'adolescents, ignorées par Shakespeare, et auxquelles David Greig accorde une place de choix dans *Dunsinane*.

Elle s'attache plus particulièrement à Lulach, le fils de Gruach, veuve de Macbeth, aux très jeunes soldats des armées anglaise et écossaise, et à l'Enfant soldat, voix chorique qui ouvre chacune des saisons de *Dunsinane* dont le cycle contribue à renforcer le sentiment d'absurdité d'une guerre dont les enjeux deviennent de plus en plus insaisissables. Ces voix d'enfants sont mises en relation avec la question de la succession qui hante les deux pièces, et est encore renforcée dans la mise en scène de *Dunsinane* par Baptiste Guiton.

Annamaria Fabian s'intéresse à la figure de Lady Macbeth qui est au centre de la « prequel » de Gordon Bottomley, *Gruach*, et de la « sequel » de David Greig, *Dunsinane*. Elle évalue la fidélité à l'histoire et au personnage shakespearien et montre comment les deux auteurs, tout en adoptant des techniques similaires, mettent en relief des aspects distincts de Lady Macbeth et proposent des interprétations radicalement différentes : le premier s'intéresse à l'histoire antérieure du couple Macbeth et aux motivations de Lady Macbeth, tandis que le second, en réintroduisant Gruach après la mort de Macbeth, explore les conséquences politiques de la chute du tyran et met l'accent sur la question de l'ingérence d'une puissance extérieure et la situation d'oppression qui en découle, soulignant les parallèles avec l'actualité géopolitique qui confèrent à la pièce une dimension universelle. Les changements de perspective opérés par les deux auteurs, en mettant en avant Gruach aux dépens de Macbeth, constituent des variations subversives sur le texte shakespearien qui les sous-tend.

La première partie de ce numéro consacrée à *Dunsinane* s'achève avec la retranscription de l'entretien accordé par la comédienne **Clara Simpson** aux étudiant.es de l'Université Lyon 2 au sujet de la création française de la pièce dans laquelle elle interprète le rôle de Gruach.

La **deuxième partie** s'attache à d'autres réécritures du *Macbeth* de Shakespeare.

Juliette Mézergues étudie le texte de l'auteur est-allemand Heiner Müller *Macbeth (d'après Shakespeare)* (1972) dans le contexte historique et politique de l'après-Auschwitz et de l'effondrement du bloc de l'Est. Elle montre comment, en donnant une voix au peuple, absent

chez Shakespeare, Müller a transposé les horreurs de la guerre en violence sociale. Dans un monde où l'Histoire a remplacé le destin, la culture de la violence contamine toute la société en une banalisation généralisée de la cruauté, de la terreur et de la barbarie.

Dana Monah analyse la réécriture parodique du metteur en scène roumain Silviu Purcarete *Ubu Rex avec des scènes de Macbeth* (1990), qui fait se rencontrer Shakespeare et Jarry dans un spectacle hybride où se mêlent la comédie grinçante, la farce grotesque et la tragédie. Elle étudie également la création scénique, « réécriture de plateau », avec différentes strates superposées dans un jeu complexe d'échos, d'éclairages réciproques et d'enchâssements multiples dans lesquels les Ubu et les Macbeth finissent par se superposer.

Ronan Hatfull vient clore la deuxième partie de ce numéro en proposant une lecture originale de la série télévisée américaine *House of Cards* (2013-18) à travers le prisme des relations de pouvoir qui se jouent et se nouent entre Macbeth et Lady Macbeth, l'absence d'enfant dans le couple et la manipulation tragique des failles du héros par son épouse. Ronan Hatfull nous livre ensuite son analyse du film *Vice* de Adam McKay (2018), fiction cinématographique qui retrace l'ambition politique de Dick Cheney. Il explore les ressorts de cette adaptation satirique de *Macbeth* qui s'inscrit dans la lignée des réécritures parodiques de *Macbeth*, telles que *MacBird*, pastiche dramatique de Barbara Garson (1967) ou encore la tragi-comédie absurde *Macbett* d'Eugène Ionesco (1972).

La **troisième partie** fait un retour sur la tragédie de *Macbeth* du point de vue de la représentation théâtrale à travers la présentation de créations récentes en France et en Grèce.

Estelle Rivier nous invite à une lecture de deux mises en scène contemporaines de *Macbeth,* celle d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil en 2014 et celle de Stéphane Braunschweig à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2018. Son analyse se recentre sur la force performative du verbe – « ce son-Macbeth [qui] est à la fois celui de la pensée et celui de l'action » – dans deux mises en scène où la violence du

couple tragique hanté par le mal se projette sur les scènes sanglantes du monde qui est le nôtre aujourd'hui.

Isabelle Schwartz-Gastine a suivi la création de L'Ensemble de Création Théâtrale ESTRARRE, compagnie se revendiquant du modèle brechtien en questionnant la place politique du théâtre dans la société. Leur *Macbeth* créé en 2019 à Paris est annoncé comme une adaptation qui se concentre sur l'imprégnation maléfique du couple Macbeth par les sorcières. La pièce est interprétée par cinq jeunes actrices (un choix qui interroge l'univers patriarcal du texte shakespearien) dont le jeu est placé sous le signe de la distanciation, proposant des parties narratives frontales et des moments chantés sur scène. La pièce de Shakespeare est parfois coupée ou enrichie (ré-écriture personnelle du meurtre des enfants de Niobé tiré des *Métamorphoses* d'Ovide ou encore le poème « Solvet Saeclum » de Leconte de Lisle). Le texte adapté par le metteur en scène Julien Kosellek exacerbe la tragédie funeste dans une mise en scène en rouge et noir, où beauté tragique et apocalypse se confondent.

Xenia Georgopoulou nous invite à découvrir sur la scène grecque quatre réécritures de *Macbeth* qui ont en commun de supprimer les personnages secondaires afin de se concentrer sur le couple funeste de la tragédie shakespearienne. *When Mac Met Beth* (2009-2010) est une réécriture de *Macbeth* par la metteure en scène Raia Mouzenidou, interprétée par cinq comédiennes dont elle-même. L'essentiel du texte shakespearien est repris dans une intrigue qui se déroule en dix-sept scènes et le titre, qui sépare en deux le nom de Macbeth, illustre la perspective freudienne selon laquelle Macbeth et son épouse constitueraient une seule et même entité dramatisée en deux personnages. *The Bible of Darkness* (2015) est une pièce pour deux personnages où l'intrigue est à la fois jouée et racontée du point de vue de l'expérience intime et subjective. Dans cette réécriture du metteur en scène Theodoros Espiritou, Macbeth et Lady Macbeth sont des incarnations jumelles du mal, placées hors du temps, dans une sorte de purgatoire, et condamnées à répéter, tel Sisyphe, le meurtre commis à l'ouverture de la pièce. *The House of Mac-Beth* (2017), de Panagiotis

Mentis, pièce pour trois personnages, est un 'thriller' politique sur les sociétés post-démocratiques et dont l'action se situe dans « n'importe quel pays ». *A Ballad for Dark Souls* (2019), de Joanna Theou, est un diptyque pour deux personnages où se succèdent deux monologues sur le mal et l'ambition, le premier livré par Iago, le traître d'*Othello*, le second proféré par Lady Macbeth.

Cette troisième partie se clôt sur la retranscription d'un entretien accordé par le metteur en scène **Sylvain Mengès** aux étudiant.es de l'Université Lyon 2 au sujet de son adaptation de *Macbeth* à destination de personnes déficientes visuelles par le Collectif de l'Âtre au Théâtre des Marronniers de Lyon en novembre 2021.

Enfin, Nous félicitons la lauréate du Prix de Master 2021, Éléonore Herscovici, pour son mémoire intitulé « Traduire Timberlake Wertenbaker : d'Our Country's Good à Pour le bien de la nation », sous la direction de Madame le Professeur Elisabeth Angel-Perez. Le jury Radac 2021 était composé de Mesdames et Monsieur les professeurs Susan Blattès, Lara Cox et Michael Raab. L'analyse de la traduction d'Isabelle Famchon (1988) menée par Éléonore Herscovici s'attache à la question cruciale du transfert linguistique, notamment sur les particularités linguistiques du dialecte, de l'accentuation et du rythme. Sa proposition de traduction modernise la traduction initiale en soulignant la force dramatique et orale du texte.

Dans leur diversité, ces contributions, qui ne prétendent pas à une quelconque exhaustivité, témoignent de la fécondité du texte shakespearien et des réécritures auxquelles il a donné lieu. Puisse ce volume, loin d'avoir épuisé les richesses toujours de créations renouvelées, stimuler de nouveaux travaux.

Christine Kiehl et Michèle Vignaux

Shakespeare's *Macbeth* and David Greig's *Dunsinane*: a Machiavellian perspective

Michèle Vignaux

Abstract: This study aims to show how Machiavelli's *Prince* provides a valuable lens for an understanding of Shakespeare's *Macbeth* and David Greig's sequel *Dunsinane*. Following the logic of Machiavelli in the exposition of the appropriate course of action for acquiring and keeping a new principality, we examine issues of the conquest of power, the importance of military strength, and the qualities required in leaders. In both cases, failure to meet the conditions established by Machiavelli leads to tragedy – a tragedy of damnation for *Macbeth* and a more ironic tragedy of good intentions in *Dunsinane*, with Gruach emerging as true leader and the most genuinely Machiavellian character, combining military strength, *virtù*, patriotism, political astuteness and a capacity to act in harmony with Fortune.

Résumé : Cette étude examine le *Macbeth* de Shakespeare et la suite imaginée par David Greig, *Dunsinane* au prisme du *Prince* de Machiavel. En suivant la logique exposée par Machiavel concernant les moyens d'acquérir et de conserver une nouvelle principauté, nous examinons les questions de la conquête du pouvoir, de l'importance de la puissance militaire, et des qulités requises chez les dirigeants. Dans les deux cas, le non-respect des conditions établies par Machiavel conduit à la tragédie : tragédie de la damnation dans *Macbeth*, tragédie des bonnes intentions dans *Dunsinane*, tandis que Gruach émerge comme le personnage le plus authentiquement machiavélien, combinant la puissance militaire, la virtù, le patriotisme, l'intelligence politique et l'aptitude à agir en accord avec la Fortune.

Keywords: William Shakespeare – *Macbeth* – David Greig – *Dunsinane* – Niccolo Machiavelli – *The Prince* – power – tyranny – Fortune – patriotism – Scotland – tragedy – Malcolm – Siward – Gruach

Mots-clés : William Shakespeare – *Macbeth* – David Greig – *Dunsinane* – Nicolas Machiavel – *Le Prince* – pouvoir – tyrannie – Fortune – patriotisme – Écosse – tragedie – Malcolm – Siward – Gruach

In *Dunsinane*, his speculative sequel to Shakespeare's *Macbeth* exploring the aftermath of the overthrow of a tyrant, David Greig portrays Malcolm as a prudent, strategically astute, Machiavellian character who at first sight seems to be completely at odds with the Malcolm of Shakespeare's tragedy. In fact, Shakespeare already provided a hint of this side of Malcolm in the notoriously puzzling scene of his encounter with Macduff in England in act IV, scene 3 – a scene he did not invent, and which is the one episode that remains the same in the reports of all historians of the time.[1] A Machiavellian reading of *Macbeth* may seem paradoxical, considering that Machiavelli's works were largely unavailable in England outside the circles of power, which led to considerable distortion of his thought, and to his infamous reputation based on the crude caricature made popular on the Elizabethan stage in the figure of the "stage machiavel" – a by-word for a schemer professing and practising evil for evil's sake. However, as Barbara Riebling points out, "by the beginning of the seventeenth century the real Machiavelli started to replace the 'Machiavel'" (274), and I will argue that Machiavelli's concern in *The Prince* to set out the conditions for coming to and remaining in power provides a valuable lens for an understanding of these two plays.

The Prince opens on a famous series of dichotomies between hereditary and new principalities, which in turn may be completely new OR appendages to a hereditary state; between principalities used to living under a prince OR to being free; between those gained by the arms of others OR by one's own, either through Fortune OR through virtue (ch. I, p. 7). Following the logic of Machiavelli's *Prince*, which exposes the appropriate course of action for each of these situations, I propose to examine in turn the following issues: the manner of coming to

power, the importance of military strength, and the qualities required in leaders. But before I proceed further, I will give a summary of the plot of *Dunsinane*, which may not be as familiar as *Macbeth*.

Dunsinane is divided into four unequal parts named after the seasons, starting with spring; each part is introduced by the Boy soldier, writing to his mother, to whom he describes his impressions and experiences, starting with the excitement of the voyage from Kent to Scotland. The play proper opens on the death of the tyrant Macbeth in a fierce battle with the English army; they have come to install Malcolm (who had taken refuge in England) on the throne, which Siward, the English commanding officer, thought would be an easy, straightforward affair. But he soon discovers that things are not as simple as he was led to believe, as Macbeth's widow, Gruach, who is still alive (and even has a son from a first marriage, Lulach), claims to be the rightful Queen. As he is being acquainted with the intricacies of clan feuds, Siward realizes that his task will be more complex than he anticipated, but he is confident that by inviting all the clan chiefs to a parliament, a consensus can be achieved, which will bring peace and prosperity to a unified Scotland under the rule of Malcolm, and that by the following spring, all trace of the fight will have disappeared. The English army prepare to spend the summer in Scotland, a very inhospitable land with a hostile people speaking a language they do not understand. Siward has to face Scottish guerrilla and discontent among his inexperienced men who would rather be comfortable at home. Gruach insists on the prerogatives owed to her rank as Queen, she arranges for her son to be conveyed to safety and gets the upper hand on Siward; she soon seduces him and even offers to marry him and make him king, but he remains faithful to his mission.

All the clan chiefs come to the parliament, and seeing that no agreement can be reached, Siward proposes a marriage between Gruach and Malcolm to achieve lasting peace, a solution to which both parties agree – or so it seems, for on the night of the wedding Gruach's men storm the castle, allowing her to escape and killing several English soldiers in the process. Siward is infuriated, and is determined to fetch

the Queen and her son back to Dunsinane. As autumn sets in, the English army search for Gruach and Lulach across Scoland, more hostile and elusive than ever, and Siward grows increasingly fierce and ruthless. Eventually, Siward's men capture Lulach and Siward gives the order to kill him.

The English army is wintered in Dunsinane, while Siward and the Boy will go and return Lulach's body to Gruach. When they at last find her, the Queen is holding a baby who she claims is Lulach's child. She refuses Siward's plea to make peace with England, and tells him Lulach's son will be the next true king of Scotland; she swears to torment him as long as she reigns, and even after her death "until the end of time".

The conquest of power

This question is to be examined in relation with the frames of reference of the two plays, which are very different. Although both plays situate their action in 11th century Scotland, *Macbeth* is informed by the Elizabethan conception of the monarch as a sacred figure inherited from the Middle Ages, while *Dunsinane* mirrors the geo-political debates of the late 20th century about Iraq and Afghanistan. In her "Virtue's Sacrifice : A Machiavellian Reading of *Macbeth*", Barbara Riebling's contention that Duncan's "gentle and trusting character has invited treason, civil war, and foreign invasion" (276) fails to take into account the Elizabethan conception of the King as God's anointed and vice-gerent on earth, endowed with a sacred aura, which Shakespeare superimposes onto the Medieval Scottish setting of the play. Macbeth is fully aware of the sacrilegious nature of regicide as he contemplates the murder of Duncan, emphasizing the triple betrayal of the allegiance he owes him not only as his king – and one particularly remarkable for his virtues – but also as his kinsman, and his guest, with a suggestion that hospitality is a sacred duty:

> He's here in double trust;
> First, as I am his kinsman and his subject,
> Strong both against the deed; then, as his host,

Who should against his murderer shut the door,
Not bear the knife myself. (*Macbeth*, I.7.12-16)[2]

What is at stake here is the question of the legitimacy of the monarch, which according to Sir Thomas Smith's *De Republica Anglorum* is the first of the three criteria distinguishing a king from a tyrant:

> Where one person beareth the rule they define a king, who by succession or election commeth with the good will of the people to that governement, and doth administer the common wealth by the lawes of the same and equitie, and doth seeke the profit of the people as much as his owne. A tyraunt they name him, who by force commeth to the Monarchy against the will of the people, breaketh lawes alreadie made at his pleasure, maketh other without the advise of the people, and regardeth not the wealth of his people but the advancement of him selfe, his faction, and kindred. These definitions do containe three differences: the obtaining of the authoritie, the maner of administration thereof, and the butte or marke whereunto it doth tend and shoote (Book I, ch. 7, p. 53).[3]

Sir Thomas Smith refers to the two legitimate ways of coming to power, "by succession" (which was the case in England) "or election". In Scotland, David Scott Kastan explains, "the traditional mode of transferring sovereignty [...] had been a quasi-elective system of succession within an extended royal family, consciously devised to prevent both the succession of a minor and the perpetuation of tyrannical rule. It was Kenneth III, the grandfather of Shakespeare's Duncan, who imposed the patrilineal succession and, after poisoning the noble selected as future ruler, appointed his son as king", and Holinshed credits Macbeth with rightful claims to the throne by "the old laws of the realme" (173). In *Macbeth*, Shakespeare condenses several generations of rule so that Duncan seems to be introducing this mode of succession, against the tradition, immediately after he has lavished praise on Macbeth in words that seemed to entitle him with a rightful claim to the throne by "the old laws of the realme":

O worthiest cousin,
The sin of my ingratitude even now
Was heavy on me. Thou art so far before
That swiftest wing of recompense is slow

To overtake thee. Would thou hadst less deserved,
That the proportion both of thanks, and payment,
Might have been mine; only I have left to say,
More is thy due, than more than all can pay.
(I.4.14-21)

After Macbeth's protestations of loyalty: "The service and the loyalty I owe, / In doing it, pays itself" (ll. 22-23), Duncan goes on, somewhat ambiguously "I have begun to plant thee, and will labour / To make thee full of growing" (I.4.29-30), which might be interpreted as a sign that he will elevate Macbeth above the title of Thane of Cawdor with which he has just honoured him. Duncan's surreptitious introduction of the rule of primogeniture comes as a surprise

Sons, kinsmen, thanes,
And you whose places are the nearest, know
We will establish our estate upon
Our eldest, Malcolm, whom we name hereafter
The Prince of Cumberland (I.4.36-40)

Quite naturally, Duncan's appointment of his son Malcolm as heir to the throne leads Macbeth – and the audience – to consider that his rights have been by-passed: "The Prince of Cumberland: that is a step / On which I must fall down, or else o'er-leap, / For in my way it lies." (I.4.49-50) – all this in a single move in the space of thirty-five lines. In this way, Shakespeare purposely blurs the lines concerning the rules of succession, so as to maintain a certain ambiguity as to Macbeth's right to the throne, which is necessary if we are to retain sufficient sympathy for him to remain a tragic hero.

By contrast *Dunsinane* is set unambiguously in the context of the elective system: there is no reference to Malcolm's lineal descent, and issues of legitimacy are more complex. There are two contestants to the throne, Malcolm and Gruach (Macbeth's widow), with what appear to be equally strong claims on both sides. This raises an ambiguity as to whether Malcolm is attempting to (re)conquer his throne and free Scotland from "the tyrant" "by the arms of others", or whether Siward is installing a puppet king in order to secure the border and

establish peace in Scotland in England's interest, which would be a case of "conquering a new principality" as "appendage to a hereditary state" in Machiavellian terms, as Gruach's accusatory assertion seems to imply: "We had peace. / Until you came along" (Spring 86).

In either case, conquering a new principality, Machiavelli warned, necessarily entails using cruelty,[4] but this cruelty can be put to good or bad use: "Those cruelties are well used (if it is permitted to speak well of evil) that are carried out in a single stroke, done out of necessity to protect oneself, and then are not continued, but are instead converted into the greatest possible benefits for the subjects" (*Prince* VIII, 33-34). Macbeth seems to understand as much when he contemplates the murder of Duncan:

> If it were done when 'tis done, then 'twere well
> It were done quickly: if the assassination
> Could trammel up the consequence, and catch
> With his surcease success; that but this blow
> Might be the be-all and the end-all here,
> But here, upon this bank and shoal of time,
> We'ld jump the life to come. (I.7.1-7)

However, the hypothetical mode betrays Macbeth's intimations that this course may prove impossible to hold, for both practical and moral reasons. Indeed, Macbeth soon realizes that the murder of Duncan will not be "the be-all and the end-all" he wished for as, remembering the prophecy concerning Banquo, he becomes aware that he does not stand secure on the throne: "To be thus is nothing; / But to be safely thus. Our fears in Banquo / Stick deep" and falls prey to the fear of being supplanted by "the seeds of Banquo" (III.1.47-49 and 69). From then on, he engages in a bloody course that will culminate in the massacre of the Macduff family in IV.2. In this, Shakespeare's Macbeth differs from the historical Macbeth, who upon his coming to power "determined", according to the Scottish historian George Buchanan, "to procure the favor of the vulgar by justice and equity", restored public peace and enacted many good and useful laws: "He so managed the government for ten years, that, if he had not obtained it by violence, he might have been accounted inferior to none of the

former kings" (Book 7, 211). The historical Macbeth thus provided an example of what Sir Thomas Smith described as "a tyrant by the entrie and getting of the rule and a king in the administration thereof" (*De Republica Anglorum*, I.7, p. 53). In practice, however, this kind of situation was extremely rare, as a usurper was inevitably challenged by the supporters of the legitimate monarch, which necessarily drew him into a cycle of violence in order to maintain himself on the throne.

Machiavelli's advice on the necessity of cruelty similarly applies in *Dunsinane*. Soon after he has set foot in Scotland, Siward finds the situation is infinitely more complex than he was given to understand. He has been deceived by Malcolm into believing that his establishment on the throne would be a straightforward affair, concealing the fact that Macbeth's widow was still alive and even had a son (Spring 74-78). In his own customary roundabout way, Malcolm is the first to hint at the necessity of killing the Queen under the circumstances: "the whole thing would be easier if she were dead" (Spring 76), and Macduff presents this more bluntly as the only alternative in answer to Siward's question: "Is there another choice?" "Kill the Queen" (Spring 84). He even offers to take on the responsibility for the murder, thereby sacrificing his personal moral conscience for the good of his country, in order to prevent retaliation against Malcolm and thus avoid further bloodshed (Spring 90-92), in keeping with "Machiavellian notions of civic virtue that subordinate personal morality to considerations of political consequence" (Riebling 278).[5] Avoiding further bloodshed is also Siward's agenda, but he chooses the opposite course and, arguing that "There's been too much blood spilled already" (Spring 92), he even goes so far as taking Gruach under his protection until Scotland decides her fate (92-94).

Thereafter the course of events illustrates Machiavelli's observation that "those cruelties are badly used which, although few at the outset, increase with the passing of time instead of disappearing" and those who follow this method "cannot possibly maintain their positions" (34). Indeed, after Gruach's flight in the middle of the wedding ceremony, which ruins all his efforts and his hopes of achieving a peaceful

succession, Siward is driven to increased cruelty, fuelling resistance to the violence of occupation which has turned the English army into "an invading force rather than a source of salvation" (Linnemann 8).

Military strength: foreign occupation and national resistance

Another essential condition for maintaining oneself in power, Machiavelli insists, is military strength, since armed forces are the principal foundations of all states – together with good laws, which are dependent on good armies (*Prince* XII, 42-43). The crucial issue at stake is "whether the prince has so much power that he can (if necessary) stand up on his own, or whether he always needs the protection of others" (X, 38). Machiavelli proceeds to discuss the various kinds of troops (XII), dismissing mercenary troops as unreliable and untrustworthy (43), while "auxiliary" troops (of a foreign prince) are much more dangerous, because they make the prince dependent on them, which cannot but lead him to ruin (XIII, 47). This is an accurate description of Malcolm's predicament in *Dunsinane*. Indeed, contrary to *Macbeth*, where he is shown fighting along with Seyward (act V, scenes 4 and 6), in *Dunsinane* Malcolm is conspicuously absent from the battlefield and the army appears to be purely English. By Machiavelli's standards, Malcolm is clearly deficient in the art of war, "the only art befitting one who commands" (chap 14, 50), and is entirely dependent on Siward's troops[6] – a very dangerous situation which Gruach hints at when she advises Siward to guard his own land rather than "fighting on behalf of some other man's land", a man she describes as "too weak and corrupt to hold his own land himself" (Spring 86).

Siward is similarly deficient in the art of war, although for different reasons. As a stranger in Scotland, he is totally ignorant of the geography – a major hindrance according to Machiavelli. The prince, he explains, "should never take his mind from [the] exercise of war" for which he must train himself permanently, and more especially in peace time. "This can be done in two ways: first, through physical exercise; second, by study". The prince must learn the nature of terrains,

and know how mountains rise, how valleys open, how plains lie, and understand the nature of rivers and swamps. […] Thus,] one learns to know one's own country and can better understand how to defend it. […] A prince who lacks this expertise lacks the most important quality in a commander, because it teaches you to find the enemy, choose a campsite, lead troops, organize them for battles, and besiege towns to your own advantage (*Prince* XIV, 51).

Siward's "cultural illiteracy" (Watson 238) extends to the people and the language, and his Scottish lieutenant Macduff is the only Scot he can rely on, since Malcolm, who has spent a long time in England, admits to being a stranger in his own kingdom: "It's quite ridiculous, isn't it. I'm King of this country and even I don't understand it" (Spring 78). Siward's ignorance is compounded by an ingenuity verging on arrogance, as when he invites the clan chiefs to a Parliament – which seems at once anachronistic and a very English way of settling things – or in the way he conceives of his mission:

> My job is to build a new kingdom – not to settle old grudges. So I have to clear away the past now. I have to uproot now and clear away all past claims and –
> That way there is a chance that we can establish a fair peace in Scotland (Spring 86)

Siward's delusion is reinforced by the unreliable, misleading information he has been fed by Malcolm:

> You told me the tyrant had lost the support of the chiefs and he had no son and his queen had died of madness and so there would be no resistance to you but on the other hand we were likely to see a swift and general acceptance of your rule and the chance to establish a new and peaceful order. (Spring 74)

This misinformation, as Price observes, is derived straight from Shakespeare, who departed from Holinshed's account of the Thanes being divided between Macbeth and Malcolm (25).

In the face of such odds, Siward's mission stands very little chance of success. In the first place, the English troops are only "paid muscle power" (Kurtulus 68) who have no stakes in this war and turn out

to be reluctant occupiers of Scotland. Siward's English lieutenant, Egham, keeps complaining how he hates this inhospitable country which he judges unfit for human beings: 'God never meant people to live this far north', otherwise 'he would have given us fur' (Spring 98). He repeatedly wonders "why we're here" and "what's the point in being alive?" (Summer 132 and 102). His motto is 'Stay alive and be comfortable / Those are the purposes of life' (Spring 43); his main concern is with making profit, and he "sees and measures every issue in accordance with monetary gain" (Kurtulus 69). Given the opportunity, he opens up to Gruach to whom he aptly sums up the situation: "I know you don't want us to be here. Some of us don't want to be here either", and goes on to suggest they "ought to make arrangements – so as to make our stay as comfortable as possible" (Summer 122). He has no qualms betraying his country and agrees to convey her son to safety to Glen Lyon in exchange for "safe passage to market for [his] men to buy and sell goods" (Summer 124). Later on, he objects to Siward's decision of burning the men alive on the grounds that "there is value in hostages, not in corpses" (Autumn 196), and after Gruach's son has been captured, he orders his men to "sell [the other boys] as slaves to the Danes" and divide the gold between them as their reward (Autumn 210).

Egham provides a perfect illustration of the dangers Machiavelli warned against with regard to mercenary and auxiliary troops (chaps. XII and XIII). On the opposite side, the Scots fight for freedom, and forget their divisions in the face of the occupying force. Once again the situation is best described by Egham:

> They're not fighting us because of their Queen. They're fighting us because we're here. The Scots will fight anyone who's standing in front of them. They like fighting. In fact, they're fighting us partly because we're stopping them from fighting each other." (Autumn 198)

Paradoxically, there is very little heroism in *Dunsinane*. Macbeth dies with "a spear in his back" (Spring 68), in sharp contrast to Shakespeare's Macbeth, who fights to the final assault in heroic isolation, with the great majority of Scots "giv[ing] him the revolt", so

that "none serve with him but constrainèd things, / Whose hearts are absent too" (V.4.12-14). The Scottish resistance takes the form of a guerrilla rather than open confrontation. The only heroic act is the sacrifice of the hengirl, who kills herself after freeing prisoners, urging them to "Rise and fight – / Fight the invader. / Fight" (Autumn 240). On the whole, the Scots favour cunning, as when Gruach attempts to seduce Siward into marrying her or when she escapes in the middle of the wedding she only seemingly agreed to. Scottish resistance is rather passive, as in replicating Lulach's tattoo so as to make it impossible to identify him among other boys (Autumn 212), and what heroism they show is of the sacrificial type, in their capacity to undergo suffering to preserve their honour, as when all men are burnt alive for their refusal to reveal which boy is Lulach.

As a result, the English army becomes literally bogged down in a protracted war of attrition, and the play is increasingly concerned with the plight of the English soldiers: as Greig himself explains in an interview with Mark Brown for the *Herald Scotland*, *Dunsinane* "is a play about English people ... it's about an English garrison trying to survive in hostile territory". It is "meant to portray the encounter of two cultures – English and Scottish – in all its violence, awkwardness and misunderstandings (La Mura 28), with the ironical result that it is "only qualifiedly structured around a Scottish point of view. The protagonist is the English mercenary Siward, who is in Scotland fighting for Malcolm and Macduff in order to protect English interests in the internecine struggles of its northern neighbor" (Watson 236-237). Joyce McMillan even argues that "*Dunsinane* could be accused of showing plenty of empathy for the invaders, and less for the invaded" (*Scotsman Arts*, 28.4.2011). As Siward gains prominence over Malcolm as military leader, the question arises as to how he meets the other qualities required in leaders.

Qualities required in leaders

Machiavelli's governing principle in defining the virtues required in leaders is the superior interest of the state, which alone must guide

the action of the Prince – with the corollary that the prince is to consider what *is* done rather than what *ought to be* done, for "there is such a distance between how one lives and how one ought to live, that anyone who abandons what is done for what ought to be done achieves his downfall rather than his preservation" (*Prince* XV, 53). As a result, the prince, as a public man, is not bound by the same moral rules as ordinary men. This, however, does not mean that he can do whatever he pleases, for contrary to the common over-simplified view derived from his dissociation of politics from religion, Machiavelli does not advocate or even endorse "wickedness", that is, "when one becomes prince through some wicked and nefarious means" rather than through virtue or with the help of Fortune. For "it cannot be called virtue", he maintains, "to kill one's fellow citizens, to betray allies, to be without faith, without pity, without religion; by these means one can acquire power, but not glory" (*Prince* VIII, 31) – a description which exactly matches Macbeth's accession to power. What Machiavelli means is rather that "it is necessary for [the Prince] to learn how not to be good, and to use this knowledge or not to use it according to necessity" (*Prince* XV, 53) – that is, as the superior interest of the state commands.

He then proceeds to examine those qualities (and their corresponding vices) that "bring [princes] either blame or praise" (*Prince* XV, 53), which he develops in the subsequent chapters: "generosity and miserliness" (XVI), "cruelty and mercy" (XVII), and "How a prince should keep his word" (XVIII). All of these qualities should be assessed in accordance with the criterion of expediency, which may lead the prince to make paradoxical decisions in terms of conventional morality, with the provision that he must "avoid being despised and hated" (XIX, 62). Chapter XXI further examines how on the contrary the prince should seek to acquire esteem, namely through "great undertakings and showing himself to be extraordinary" (76), and a final chapter (XXV) is devoted to the relation between human actions and Fortune. We shall now consider how Machiavelli's advice on these points applies to *Macbeth* and to *Dunsinane*, and how it can further our understanding of those plays.

As we have seen, cruelty, although unavoidable in a new prince, should be carried out in a single stroke and be limited to what is strictly necessary for the security of the state. Shakespeare's Macbeth is trapped in his wickedness, as he discovers after the murder of Duncan that he cannot but continue his cruelty against Banquo and Macduff, but he does so for his own personal safety and against the superior interest of the kingdom. *Dunsinane* contrasts two positions on this question, as Malcolm and Siward follow diverging courses. Malcolm follows Machiavelli's advice when he orders to kill the farmer and burn the barn where two of the tyrant's lieutenants were hiding as an example to foster absolute loyalty immediately after he has hypocritically acquiesced to Siward's advocacy of mercy (Summer 116-120). In a more roundabout way, he also advocates cruelty towards Gruach, hinting that "it would be easier if she were [dead]", or wondering that "she might eat something" while Siward, anxious to avoid further bloodshed, chooses to spare her, and even takes her under his protection until the Scots decide her fate. Gruach's flight in the midst of the wedding at the end of the Summer section marks a turning point, as the failure of Siward's strategy drives him to ever increasing cruelty, to a point that Malcolm judges excessive and even counter-productive: "They say you show no mercy […] I wonder if it isn't progressing *too* strongly […] If things aren't going *too* well" (Autumn 218-220).

At this point, Malcolm seems to be anxious to "avoid hatred" (*Prince* XVII, 58) and advocates an indirect strategy: withdrawing the army to Dunsinane for the winter, wait for the Queen to make mistakes and let the chiefs plot against her (Autumn 226). As Siward expresses concern about the reactions of their allies, Malcolm's answer is to "give them money", in contradiction with the teaching of Machiavelli, who concedes that "it *would be* good to *be considered* generous" (XVI, 55, emphasis mine), but since the reputation of generosity cannot be earned without excessive expenditure for the benefit of a few and at the expense of the many, which would be damaging for the state, it is not advisable. Interestingly, the Scottish historian George Buchanan mentions a similar strategy used by Macbeth to secure his position immediately upon his crowning: "Mackbeth, to

confirm the ill-gotten kingdom to himself, procured the favor of the nobles by great gifts, being secure of the king's children because of their age, and of his neighboring princes, in regard of their mutual animosities and discords" (211). Malcolm views generosity as a means of securing the support of the clan chiefs in his conquest of power, which provokes Siward's surprise at this reversal of feudal obligations: "A chief should pay tribute to the king. It isn't the other way round" (Autumn, 228). This looks like an English point of view completely at odds with Scottish customs, since the exchange of gifts appears to be a matter of honour and an integral part of the intricate "networks of obligations" (Autumn 222), which Malcolm explains is fundamental for any understanding of Scotland – a reality Siward fails to appreciate altogether as he is puzzled by Luss and Kintyre's shame that they do not have a gift for him. And when he tells them he does not expect any other gift than peace, they point out that it is "a difficult gift", which they used to have but… "Not now. / Not anymore"; all they can offer him is an ironical "gift of our going" and "leave [him] in peace" (Autumn 214-218).

Malcolm's offer of money, it turns out, is a way of "repay[ing] ten fold" the chiefs' gifts (Autumn 228) and as such, it is evocative of the competitive logic of overbidding as display of power analysed by Marcel Mauss in his famous *Essai sur le don*. However, the nature of these gifts (wine and women) renders them problematic, since they are precisely of the kind that make a prince hated, which he must absolutely avoid: "This will always be the case when he abstains from the property of his citizens and subjects, and from their women" (XVII, 58). As a matter of fact, the chiefs' gifts resonate with Malcolm's earlier cynical declaration announcing a reign of terror:

> If you make me king I promise you one thing only – total honesty. […] I will govern entirely in the interests of me. In so far as I give consideration to you it will be to calibrate exactly how much I can take from you before you decide to attempt violence against me. I will periodically and arbitrarily commit acts of violence against some or other of you – in order that I can maintain a more general order in the country, I will not dispose my mind to the improvement of the country or to the conditions of its

> ordinary people. I will not improve trade. I will maintain an army only in order to submit you to my will. As far as foreign powers are concerned I will submit to any humiliation in order to keep the friendship of England. There are some positives:
> I like dancing.
> So I imagine I will hold big dances.
> I like music and singing so when I visit you in your several castles you can look forward to having a good time for many days in a row.
> And, most important of all, you need not waste even a minute of your long cold nights wondering about whether you are in or out of my favour. You are out of my favour. Now and always. (Summer 170-172)

– a declaration that is reminiscent of Malcolm's disparaging self-portrait in the scene in which he tests Macduff's loyalty (*Macbeth* IV.3.50-100). As Siward points out that the chiefs' gifts only encourage Malcolm's corruption and reinforce his weakness, Malcolm attempts to justify this weakness as the condition for the support of the chiefs: "they think – This King is easy – he won't cause trouble for us – all he wants is to be left alone to enjoy his wine and women – let him be king – better him than someone other – better him than someone strong" (Autumn 224). To Siward, this weakness can only lead to Malcolm "being despised", something from which, Machiavelli warns, "a prince must guard himself as if from a reef" (XIX, 63). Indeed, Malcolm displays all the vices that make a prince despised: "being considered changeable, frivolous, effeminate, cowardly, and irresolute" (XIX, 63). Siward's own contempt of Malcolm: "you disgust me; my boys are dying on your behalf; you are corrupt" (Autumn 224) echoes Gruach's earlier characterisation of Malcolm as "a man too weak and corrupt to hold his own land himself" (Spring 86). For all his efforts at justifying this weakness as part of a deliberate strategy of "creat[ing] the *appearance* of wallowing in venality" (emphasis mine) on the grounds that his apparent weakness makes his strength, Malcolm cannot convince Siward, who points out that his apparent weakness is all too real: "That might be a plausible strategy, Malcolm, were it not for the fact that you actually *do* want to be left alone to enjoy your wine and women – you actually *are* weak. It's not an appearance – it's true"

(Autumn 226). Malcolm's pathetically fallacious argument that "The best way to maintain the appearance of something being true is for it to actually be true" is similarly dismissed by Siward as mere empty words (Autumn 226). This conflation of *seeming* and *being* weak in Malcolm is an ironic reversal of Machiavelli's precept that although as a public man, the prince is not bound by the moral rules that apply to ordinary citizens and therefore need not possess all those qualities for which men are generally praised (XV), "it is very necessary for him to *appear* to possess them" (XVIII, 61, emphasis mine). This requirement is to be understood in relation with another requirement, namely the possession of two essential qualities, those of the lion and of the fox: "it is necessary to be a fox, in order to recognize the traps, and a lion, in order to frighten the wolves" (XVIII, 60). In the end, Malcolm gets enmeshed in his own oversubtlety and turns out to be only a would-be Machiavellian – and he certainly does not come up to Machiavelli's requirement that the prince "should acquire esteem through great undertakings and by showing himself to be extraordinary" (XXI, 76). Malcolm is a manipulator rather than a leader; he has none of the qualities required in leaders and is only a would-be Machiavellian for want of *virtù*, that subtle combination of bravery, authority, and political sense.

Bearing in mind Machiavelli's principle that the action of a prince should always be guided by the superior interest of the state, or love of one's country, which alone overrules all moral principles and to which therefore everything must be subordinated, the next issue to be considered is patriotism. Given that morality commands to act independently of one's interests, MacIntyre explains in "Is Patriotism A Virtue?"

> The potential conflict between morality so understood and patriotism is at once clear. For patriotism requires me to exhibit peculiar devotion to my nation and you to yours. It requires me to regard such contingent social facts as where I was born and what government ruled over that place at that time [...] as deciding for me the question of what virtuous action is – at least insofar as it is the virtue of patriotism which is in the question.

> Hence the moral standpoint and the patriotic standpoint are systematically incompatible (5, quoted by Kurtulus 68).

Patriotism is hardly an issue in *Macbeth*, if we except Macduff's despair at Malcolm's enumeration of his supposed vices in the testing scene: "O nation miserable!" (IV.3.103). Macbeth's motivations are not patriotic, but merely individual ambition, and the emphasis of the play is on resistance to tyranny. In *Dunsinane*, on the contrary, patriotism is a central concern, and resistance is against the occupier. Malcolm, who as we saw admits to being a stranger in his own kingdom, does not have an ounce of patriotism in him, and repeatedly yearns for "lovely England" (Autumn 228):

> Lovely England.
> I would have liked to have stayed in England. I like the way people speak in England. I liked hunting in those broad oak woods. I liked the dogs there and the horses. I liked the way that nobody in England wanted to kill me.
> There's very little pleasure for me in being Scotland.
> Give me back England… (Summer 114).

In this respect as in many others, he stands in sharp contrast with Gruach, who "has a strong drive to give back her country its freedom" and "is willing to go all the way, no matter what the losses, in order not to give up in her aim of regaining her version of her country's freedom" (Kurtulus 65-66). In particular, she subordinates personal and family interests to that of the country: she cares little for herself and has a strong capacity to endure suffering. When Siward tells her he killed her son and brings her the body for burial, she remains cold-blooded, and her reaction is entirely devoid of emotion "He was never a bold boy […] He would have been a careful king" (Winter 266), and it does not matter for her if she or her heirs die as Scotland will always find another leader. Her firmness of purpose and determination in the face of adversity are more than a match for Siward's. In addition, she has undeniable leadership qualities; she asserts her royal title and authority, and commands unflinching loyalty from her supporters, as can be seen on several occasions. After the English army have taken the castle, even though she does not know where her son

escaped, she knows that "If he were dead – word would have come to [her]" (Spring 84); and when at the end Siward eventually gets to her and is surprised that "Nobody challenged [him]", she tells him she is "guarded well enough" and adds "we knew you were coming" (Winter 266). All along she plays on English stereotypes about Scotland; she cultivates secrecy, elusiveness, and ambiguity as to her supposed powers as a "witch", as when she tells Siward "My men know what I want without me having to form it into words" (Summer 150). The most spectacular instance is the way she organises an assault on the English soldiers in the middle of her wedding with Malcolm. When Scottish soldiers storm the hall, she quietly explains "They are mine. /They have come for me", and then seems to vanish like the weird sisters in *Macbeth*:

> No one saw how the Queen's men entered Dunsinane.
> The doors opened silently and afterwards we found that
> All our sentries had been cut at the throat – but
> However her men came the mysterious thing was her leaving,
> How calmly she walked towards them – these blood-covered men –
> And whether their coming came of witchcraft or of treachery
> Or some combination of the two – as the great hall filled up
> With fire and blood one thought filled the room like smoke.
> She knew – she knew – she knew. (Summer 182-184)

Gruach emerges as the perfect embodiment of Machiavelli's conception of a good and able ruler, at once strong and politically astute, a combination of the lion and the fox. She remains unaffected by the "world of uncertainty" Malcolm wants to create for his opponents at the end of autumn, and contrary to his expectation she does not "make mistakes" (Autumn 226).

This is probably her greatest advantage over Siward, and it touches on the issue that is Machiavelli's object in chapter 25, the relation between human action and Fortune, who is "the arbiter of one half of our actions" (84). "Since Fortune varies and men remain obstinate in their ways,", Machiavelli explains, "men prosper when the two are in harmony and fail to prosper when they are not in accord" (86). In other words, it is essential to suit one's action to the occasion, to act

when the time is ripe, at the critical moment (the Greek *kairos*) – a quality only rarely met, considering that "No man is so prudent that he knows how to adapt himself to this fact, […] because he cannot deviate from that to which he is by nature inclined" (85-86).

This description perfectly fits the character of Siward, who appears to possess all the necessary qualities which Malcolm is deficient in: firmness of purpose, determination, perseverance, integrity. He remains faithful to his mission which he states in clear, straightforward terms, namely to put Malcolm on the throne and establish peace, and loyal to his country when he rejects Gruach's offer of marriage. But his initial reluctance at applying limited cruelty leads him to ever greater cruelty which verges on savagery as he orders all the boys to be captured and all the men burnt alive for refusal to tell which boy was Lulach (Autumn 192-196), for the purpose of "cut[ting] off the rebellion at its head" – a strategy which Malcolm admits "*would* have been [an astute strategy] when [Gruach] was in [their] custody" (Autumn 218, emphasis mine). As it turns out, however, Siward's ill-timed move has proved self-defeating, since Glen Lyon's death has led those undecided to side with Gruach (220). In spite of Malcolm's warning not to "lose his mind" (Autumn 228), Siward nevertheless persists along this course as he chooses to kill Lulach against Egham's advice of keeping him hostage to "get the Queen to negotiate". When he brings news of his death to Malcolm, confident that he has put an end to the Moray claim, Malcolm undeceives him in words that give the full measure of Siward's alienation in Scotland:

> MALCOLM The Moray do not accept that the dead boy is hers.
> SIWARD What?
> MALCOLM They say the Queen's son escaped from Glen Lyon.
> SIWARD No one escaped from Glen Lyon.
> MALCOLM That's what they're saying.
> […] I think it's more likely that by killing this boy you have given him eternal life.
> He will come back. He'll be seen in Orkney, or in some hall in Norway, he'll come back from slavery in Ireland, or be found on the islands. As long as I am on the throne, the Queen's son will haunt me until one day death

takes me and even if I die alone in my bed there will be people who will say – the Queen's son did it.

Scotland does not accept his death. (Autumn 250-254)

Another justification of his belated cruelty adduced by Siward in answer to Egham's baffled enquiry: "do we have to be quite so ruthless in the pursuit of peace?" is that "their queen showed the way" and he is merely reacting to her own ruthlessness: "Every day one or other of our boys comes back to us laid out on a cart and marked with wounds which come from *her* arrows – cuts which come from *her* knives" (Autumn 196). Indeed, excessive as it is – "Scandinavian", Egham calls it – Siward's cruelty is later judged insufficient by Gruach who tells him : "You killed the boys in Glen Lyon. / But you let the women go. / That was a mistake. / Lulach had a son. / This child. / This child is now the King" (Winter 270).

Suspicion then arises that Siward's mission to establish peace may have been doomed all along and that he is clinging to an unattainable ideal. This is not an easy question: on the one hand Gruach proclaims "We had peace. / Until you came along" (Spring 86), which seems to be corroborated by Luss and Kintyre when they tell Siward that peace is "a difficult gift", which they used to have but… "Not now. / Not anymore" (Autumn 216-218). Macduff also remembers: "there wasn't always war here […] Once there were markets and courts and monasteries" (Autumn 244). But on the other hand, the same Macduff expresses scepticism about Siward's confident belief that "Malcolm will make a situation where everybody works together in the pursuit of the kingdom's common interest" as he admits: "To create that situation would require a very large army and it would take a very long time" (Spring 82). Worse still, Malcolm does not believe in peace for Scotland: "You seem to think peace is a natural state, Siward, and conflict its interruption, but the truth is the exact opposite. Peace is […] a rare and beautiful moment – something impossible – a glimpse of perfection…" (Autumn 256). And his conviction that "a settled kingdom is a kingdom in which everyone is dead" (Summer 114) would seem to confirm Egham's intimation that "The Scots […] like fighting. In fact – they're fighting us partly because we're stopping

them from fighting each other" (Autumn 198). Given these contradictions, peace in Scotland would seem to be only compatible with the rule of a tyrant, as can be inferred from Gruach's tribute to her husband: "He was a good king. / He ruled for fifteen years. / Before him there were kings and kings and kings but not one of them could rule more than a year or so at the most before he would be killed by some chief or other. / But my king lasted fifteen years" (Spring 84).

At one point, when he admits to Macduff "I don't understand your people. They're a mystery", Siward briefly appears to be won over by discouragement as he ponders over Malcolm's earlier suggestion that he seems tired and would perhaps like to go back: "Maybe Malcolm is right. Maybe I should go home". His doubts, however, remain short-lived and soon yield to his sense of duty: "What would it feel like to desert my own army?" (Autumn 244). But there is another, more personal reason for him to remain, as Macduff tells him he needs him "to stay and fight" and that he is haunted by the death of his wife and children: "My children are dead. / My wife is dead […] I can't leave. / And neither can you." (Autumn 246). Macduff's grief strikes a similar chord in Siward, whose loss of his own son reverberates through the play: "Each boy who dies, I feel it. / Each boy who dies on whatever side. I feel it" (Summer 140).

Duty and personal loss combine to further stiffen Siward's mind and create a situation in which "he cannot deviate from that to which he is by nature inclined" (*Prince* chap 15, 86). Unlike the Scots who do not accept that Lulach is dead, he cannot be deluded by Egham's view that "Winning isn't a fact. Winning is a decision we take". He cannot accept that "This war belongs to Malcolm and Macduff" and simply "leave a garrison […] to protect Northumbria and […] go back to England", because he would then have to admit failure in his mission (Autumn 198). His mindset is aptly encapsulated in the conclusion of the Boy's letter to his mother at the beginning of the Autumn season: "we always win. We win because if we don't win – we lose – and if we lose – then what?" (188), and as he tells Gruach

in their final confrontation he "can't go home without a settlement" (Winter 268).

Still echoing Siward's loss of his son, there seems to be an even deeper, more personal motive to his hardening that leads him to "lose [his] mind" in spite of Malcolm's warning (Autumn 198). After Gruach's escape, Siward's determination turns to obduracy and gradually slides into an obsession of personal revenge against her, as he chooses to kill her son rather than keep him hostage as a means of negotiation as Egham suggests (Autumn 250), thinking thereby to put an end to the Moray claim – although as Malcolm puts it: "it's more likely that by killing this boy you have given him eternal life" (Autumn 254). As he relinquishes commandment to Egham to take the army back to Dunsinane for the winter with these ironically solemn words "You are England", while he and the Boy soldier, who has become a surrogate son, will go on in their pursuit of the Queen (Autumn 258), it almost seems as if Gruach has become Siward's white whale. And as they embark on their quest at the beginning of the Winter season, the Boy soldier notes that Siward is "not a soldier now […] More like a beggar [or] a monk" (260).

When they at last find her, and Siward brings her the body of her dead son for burial, his final attempt at negotiating with Gruach over Lulach's dead body is an ironic reversal of the earlier seduction scene. His invitation: "I came here to talk. Let's talk. A man and a woman" (268) mirrors Gruach's "Let's pretend for a moment that we're not enemies but only what we appear to be. A man and a woman drinking wine. / And talking. / No more than that" (Summer 144). Then "everything [was] possible" (Summer 152), and Siward was still looking ahead to the next spring, confident that "We'll set a new king in Dunsinane and then summer will come and then a harvest and by next spring it'll be as if there never was a fight here" – although by the end of spring he had been forced to admit: "we'll be in Scotland a little longer than we expected" (Spring 68, 94). Now the prospects are radically altered "The war's over for the winter but eventually spring will come and in the end we'll have to fight again unless we

find a way to end it" (Winter 270). Siward, who in spring told Gruach "I'm not asking you for a favour. I'm giving you a chance" (88), has become a beggar and "want[s] to hear [her] proposal"; but his request is ill-timed and Gruach retorts with a sharp "Go home" (Winter 268). Since he "can't go home without a settlement" (268), Siward imposes his own terms in his accustomed straightforward, rational way: "Lulach is dead. Malcolm is the unchallenged King. The Moray claim is over" (270). But as he claims to "understand there is a dance of leaving" and suggests "Let's take the first steps together" (Winter 270) – another echo of Gruach's advice "There is a dance of leaving […] – Try to learn the steps" (Summer 166) – Gruach answers with an unexpected "challenge" echoing Malcolm's intimation that Siward has given Lulach eternal life, and produces a baby: "Lulach had a son. / This child. / This child is now the King", telling him "You killed the boys in Glen Lyon. / But you let the women go. / That was a mistake" (270). In a last, desperate attempt, reminding her "We've both lost sons in Scotland, Gruach. / It's time for us both to do what's best for our people", Siward asks her to accept that "The Moray claim is over" and threatens to kill the child. But Gruach defiantly answers that "Scotland will find another child" (272), and curses him with dire prospects of eternal conflict with England "again and again and again until the end of time" (274). Siward at last gives back the boy to his mother, and the play closes in bitter irony: "You're a good man, Siward. / It would have been better if you weren't. / There would have been much less blood" (278).

Both plays end in tragedy: as a usurper, Macbeth is led to perpetuate cruelty, not for evil's sake (unlike Richard III, to whom he is often compared), but out of fear. He finds himself as it were trapped in wickedness which precipitates his downfall, while yet remaining a hero. His tragedy is the tragedy of damnation ensuing from the temptation of the witches which he did not resist. Contrary to Banquo, he failed to understand that "oftentimes, to win us to our harm, / The instruments of darkness tell us truths, / Win us with honest trifles, to betray's / In deepest consequence" (I.3.124-127) and only at the end of the play does he come to "doubt th'equivocation of the fiend

/ That lies like truth" (V.5.42-43). One could speculate whether, had Macbeth waited for the crown to come his way instead of precipitating the course of events in his feverish attempt to overreach for it, he might have become king of Scotland. As it is, Shakespeare seems to take issue with Machiavelli, suggesting that "Fortune, at least as presented in this play, cannot be conquered. It is only an intoxicating illusion that it can" (Zuckert 606). *Dunsinane* presents a more ironic version of tragedy, the tragedy of a good man "in love with his good intentions" in Gruach's words (Winter 274). Siward ends up the "proper hero", but a tragic character rather than a leader: "in trying to create peace you create more war […] it *is* a tragedy" (Royal Shakespeare Company, "David Greig talks about Dunsinane"), while Gruach emerges as the true leader and the most genuinely Machiavellian character, combining military strength, *virtù*, patriotism, political astuteness and a sense of timeliness.

WORKS CITED

BLOCH, Marc. *Les Rois thaumaturges*. Gallimard, 1924 (translated by J.E. Anderson, *Royal Touch: Sacred Monarchy and Scrofula in England and France*. McGuill-Queen's UP, 1973).

BUCHANAN, George. *Rerum Scoticarum Historia*, Book 7. 1582. Translated by T. Page, *History of Scotland*. London, 1690. https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A29962.0001.001?view=toc

GREIG, David. *Dunsinane*, ed. bilingue, trad. Pascale Drouet. Presses Universitaires du Midi, 2016.

GREIG, David. Interview with Mark Brown of *Herald Scotland*, 2015. https://www.chicagoshakes.com/plays_and_events/dunsinane/dunsinaneplaywright

HOLINSHED, Raphael. *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*. 1587. http://english.nsms.ox.ac.uk/holinshed/texts.php?text1=1587_1263

KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies: a Study in Medieval Political Theology*. Princeton UP, 1957.

KASTAN, David Scott. "*Macbeth* and the name of King." *Shakespeare After Theory*. Routledge, 1999.
KURTULUS, Gül. "Patriotism and the Spirit of Macbeth's Ambition in *Dunsinane*". *International Journal of Scottish Theatre and Screen,* Vol. 7, No. 2, 2014, pp. 57-85.
LA MURA, Silvia. « The Great Don't Know Show: David Greig's theatre and the contemporary Scottish struggle for independence ». Master's thesis, Università Ca'Foscari, Venice, 2013/2014. http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4700/842813-1176516.pdf?sequence=2
LINNEMAN, Emily. « 'A Mistaken Understanding': *Dunsinane* and New Writing at the RSC. » *Borrowers and Lenders, The Journal of Shakespeare and Appropriation*, Vol. 5, No. 1, 2010, pp. 1-15.
MACHIAVELLI, Niccolo. *The Prince*, 1532. Edited and translated by Peter Bondanella. Oxford UP, 2005.
MACINTYRE, Alasdair. "Is Patriotism a Virtue?". The Lindley Lecture, University of Kansas, 1984, pp. 3-20 https://mirror.explodie.org/Is%20Patriotism%20a%20Virtue-1984.pdf
MAJOR, John. *History of Greater Britain*. 1521. Publications of the Scottish History Society, Vol. X. Edinburgh UP, 1892 https://deriv.nls.uk/dcn23/1275/3083/127530837.23.pdf
MAUSS, Marcel. "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques." *L'Année sociologique* 1923-1924 and *Sociologie et Anthropologie*. PUF, 2007, pp. 149-279 (English transl. Ian Cunnison: *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, London: Cohen & West, 1966) https://monoskop.org/images/a/ae/Mauss_Marcel_The_Gift_The_Form_and_Functions_of_Exchange_in_Archaic_Societies_1966.pdf
ROYAL SHAKESPEARE COMPANY. "David Greig talks about *Dunsinane*", 2011. https://www.youtube.com/watch?v=lZsAyyKuRzQ
SHAKESPEARE THEATRE COMPANY. *First Folio: Resource Guide*, 2014. http://www.shakespearetheatre.org/_pdf/first_folio/Dunsinane.pdf

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, ed. Nicholas Brooke. Oxford UP, 1990.
SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, ed. William C. Carroll. Bedford/St. Martin's, "Texts and Contexts" Series, 1999.
SMITH, Sir Thomas. *De Republica Anglorum*. 1583. Ed. Mary Dewar, Cambridge UP, 1982. Text also available at https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A12533.0001.001?view=toc
PRICE, Victoria E. "'two kingdoms… compassed with one Sea': Reconstructing Kingdoms and Reclaiming Histories in David Greig's *Dunsinane*." *International Journal of Scottish Theatre and Screen,* Vol. 5, No. 1, 2012, pp. 19-32.
RIEBLING, Barbara. "Virtue's Sacrifice: A Machiavellian Reading of *Macbeth*" *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol. 31, No. 2, 1991, pp. 273-286.
WATSON, Ariel. « Birnam Wood: Scotland, Nationalism, and Theatres of War ». *Theatre History Studies*, Vol. 33, 2014, pp. 226-249.
ZUCKERT, Michael P. '"Something Wicked This Way Comes": Machiavelli, *Macbeth*, and the Conquest of Fortuna'. *The Review of Politics*, Vol. 78, No. 4, 2016, pp. 589–607.

---

1 See William C. Carroll's edition of *Macbeth*, p. 119. John Major, *History of Greater Britain*, Bk III, ch. 5, pp. 122-123; George Buchanan, *Rerum Scoticarum Historia*, Book 7, pp. 213-214; and Raphael Holinshed, *Chronicles*, EEBO page images 174-175.

2 William Shakespeare, *Macbeth*, ed. Nicholas Brooke, OUP, 1990. In a more recent study, Michael P. Zuckert also points out Duncan's flaws by Machiavellian standards (593-594), while simultaneously taking into account "the two main contexts" of the play, namely "the earthly or political context and the cosmic or superhuman context" (589). Acknowledging Duncan's status as a Christian prince (597), he points the witches' limited power and shows how "Macbeth, having taken [their] bait, is not in the service of Satan, but the reverse" (598).

3 On the sacred nature of the monarch, see Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies* and Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges*.

4 *Prince*, XVII "Of cruelty and mercy": "the new prince cannot escape the reputation for cruelty, since new states are full of dangers", but cruelty must be limited to what is necessary to "keep his subjects united and loyal" (57).

[5] Riebling mentions a letter in which Machiavelli wrote: "I love my city more than I love my soul" (273), and adds that "late sixteenth and early seventeenth-century England is witness to a growing adiaphorism which relegates to the realm of things indifferent all matters that do not directly affect salvation" (278).

[6] This point is also made by Barbara Riebling about Duncan in *Macbeth* (276), but the context of Shakespeare's *Macbeth* is very different from that of sixteenth century Italy, and although Duncan is not personally involved in battle, Macbeth is clearly not a mercenary soldier, but the king's liegeman (*Macbeth* I.4.22ff).

Voix d'enfants en terre écossaise : du *Macbeth* de Shakespeare au *Dunsinane* de Greig

Pascale Drouet

Abstract: This contribution proposes to compare Shakespeare's tragedy and the sequel David Greig invented to it through a particular prism: the voices of children and adolescents. In *Macbeth* (1606), Fleance and Lady Macduff's son are barely heard; as for Lady Macbeth's historical son, present in Holinshed's chronicles, he is just ignored by Shakespeare. Yet, in *Dunsinane* (2010), there are many voices of children and adolescents: that of Lulach, but also that of the Boy Soldier which punctuates each new season; those of the very young Scots taken prisoner, but also those of the very young soldiers belonging to the English army. What do these voices tell us and why does Greig reintroduce them so dramatically into his play? What role do they play in his re-appropriation of the Scottish play by the Scots? How are they caught in areas of political incomprehension and misunderstanding between England and Scotland? How do they contribute to giving a universal dimension to *Dunsinane*?

Résumé : Cette contribution propose de mettre en regard la tragédie de Shakespeare et la suite que lui invente David Greig à travers un prisme particulier : les voix d'enfants et d'adolescents qui s'y élèvent. Dans *Macbeth* (1606), à peine entendons-nous Fleance et le fils de Lady Macduff ; quant au fils historique de Lady Macbeth, présent dans les chroniques de Holinshed, Shakespeare l'a tout simplement ignoré. Dans *Dunsinane* (2010), en revanche, nombreuses sont les voix d'enfants et d'adolescents : celle de Lulach, mais aussi celle de l'Enfant soldat qui ponctue chaque saison nouvelle ; celles des très jeunes Écossais faits prisonniers, mais aussi celles des très jeunes militaires du rang de l'armée anglaise. Que nous disent ces voix et pourquoi Greig les réintroduit-il avec force dans sa pièce ? Quel rôle jouent-elles dans sa réappropriation de la pièce écossaise par les Écossais ? Comment sont-elles prises dans les zones d'incompréhension et de malentendus politiques entre l'Angleterre et l'Écosse ? En quoi contribuent-elles à conférer une dimension universelle à *Dunsinane* ?

Keywords: Shakespeare – David Greig – *Dunsinane* – *Macbeth* – children's voices – Lulach – The Boy Soldier – Baptiste Guiton

Mots-clés : Shakespeare – David Greig – *Dunsinane* – *Macbeth* – voix d'enfants – Lulach – l'Enfant soldat – Baptiste Guiton

En 2010, David Greig écrit *Dunsinane* qu'il monte, un an plus tard, au théâtre du Royal Lyceum à Édimbourg. En imaginant une suite à la célèbre pièce écossaise de 1606, David Greig s'inscrit dans la riche tradition des réécritures de Shakespeare, qu'il s'agisse de changements de temporalité (« prequels » ou « sequels ») ou de variations de points de vue. En 2005, David Greig avait déjà adapté la parodie de *Macbeth* d'Alfred Jarry, *Ubu roi*. En 1991, sa première création théâtrale, *A Savage Reminiscence*, était déjà un « sequel » shakespearien : un prolongement de *The Tempest* qui, une fois Prospéro, les Napolitains et les Milanais partis, rendait l'île à Caliban et à Caliban et nous faisait partager sa vision particulière dans un monologue ininterrompu. S'il y a certes une continuité narrative indiscutable entre la pièce source (*Macbeth*) et celle qui lui succède (*Dunsinane*), il semble que David Greig choisisse de faire entendre les voix qui étaient étouffées, peu prises en compte, car considérées comme mineures, sans doute, par Shakespeare.

Dunsinane commence au moment où Siward demande à son armée, désormais dans la forêt de Birnam, de se camoufler avant de prendre d'assaut Dunsinane – David Greig ménage ainsi une transition entre la pièce jacobéenne et la sienne. Or, une fois Macbeth tué et le château pris, Siward fait une découverte majeure : Lady Macbeth n'est pas morte. Elle ressurgit, majestueuse, sous le nom de Gruach et revendique le trône d'Écosse, pour elle et son fils, Lulach, contre Malcolm, dont le couronnement était annoncé à la fin de la tragédie shakespearienne comme une évidence. Les questions de succession, les rivalités claniques, la légitimation de l'ingérence militaire font que

la guerre reprend. Si David Greig confère à Gruach un véritable rôle de cpremier plan, il nous donne aussi à entendre les voix anonymes des très jeunes soldats pris dans un combat interminable dont ils ne saisissent pas vraiment les enjeux.

Je souhaite ici mettre en regard la pièce de Shakespeare et la suite que lui crée David Greig à travers les voix d'enfants qui s'y élèvent. Dans *Macbeth*, à peine entendons-nous le fils de Banquo, Fleance, et les enfants de Lady Macduff ; quant au fils historique de Lady Macbeth, qui apparaît dans les chroniques de Raphael Holinshed, Lulach (1031-1058), Shakespeare l'a tout simplement ignoré. Dans *Dunsinane*, en revanche, nombreuses sont les voix d'enfants : celle de Lulach, mais aussi celle de l'Enfant soldat qui écrit à sa mère à chaque changement de saison ; celles des adolescents écossais faits prisonniers, mais aussi celles des très jeunes militaires du rang de l'armée anglaise. Que nous disent ces voix d'enfants et d'adolescents, et pourquoi David Greig les réintroduit-il avec force dans son théâtre ? Les réponses à ces questions pourront trouver des prolongements interprétatifs dans les choix faits par le metteur en scène Baptiste Guiton[1].

Déjà en 1933, dans un essai resté célèbre, le critique L. C. Knight s'interrogeait : « How many children had Lady Macbeth ? » (Knight). En effet, Lady Macbeth affirme dans la tragédie de Shakespeare : « I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me » (I, 7, 54-55).[2] Comme il n'est fait mention d'aucun enfant du couple Macbeth dans la pièce, on suppose que le petit être a dû mourir prématurément, peut-être de la main même de la mère, car on se souvient de la violence des vers qui suivent cette affirmation : « I would, while it was smiling in my face, / Have plucked my nipple from his boneless gums / And dashed the brains out, had I so sworn / As you have done to this » (I, 7, 56-59).[3] Lady Macbeth serait prête à sacrifier son nouveau-né sur l'autel de son ambition, le trône d'Écosse pour elle et son mari. Son monologue « Come, you spirits / That tend on mortal thoughts, unsex me here, / And fill me from the crown to the toe, top-full / Of direst cruelty » (I, 5, 39-42)[4] nous avait déjà donné un aperçu de la facilité avec laquelle elle pouvait renoncer à sa

féminité, à sa maternité, à son humanité, pour commettre des actes contre-nature. Or, le « I have given suck » de Lady Macbeth prend sens si nous remontons aux sources historiques dans lesquelles a puisé Shakespeare. Le fils du nom de Lulach qu'elle a eu d'un premier mariage est mentionné dans les *Chroniques* que Raphael Holinshed publie en 1577 (*The Chronicles of England, Scotlande, and Ireland*). L'entrée de l'*Oxford Dictionary of National Biography* précise :

> Lulach, Luthlach, Lulag, Lahoulan, Dulach, or Gulak (d 1058), king of Scots, was son of Gilcomgan, mormaer of Moray. His mother, a daughter of Boedhe, of the house of Kenneth I [q.v.], was probably Gruoch, the wife, after Gilcomgan's death, of Macbeth [q.v.]. Lulach was the representative of the house of Kenneth, and was brought up under Macbeth's guardianship. On the death of Macbeth in 1057 he succeeded to the mormaership of Moray, and was set up as king by the people of Alban; but he had no real power, and after a nominal reign, said to have begun on 8 Sept., was slain by craft by a son of Malcolm, son of Duncan, at Essy in Strathbolgy, on the border of the present Aberdeenshire, on 17 March 1058, and was buried in Iona (Hunt).

Shakespeare décide de ne pas en tenir compte. David Greig, lui, réintroduit Lulach, mais le fait tuer par Siward avant même qu'il n'accède au trône. Les choix qu'opèrent les dramaturges dans leurs réécritures orientent, naturellement, notre compréhension de l'intrigue.

Ainsi, dans la pièce jacobéenne, Macbeth, parce qu'il n'est pas même beau-père, est obsédé par la question de sa succession et la prédiction des sorcières à Banquo, « Thou shalt get kings, though thou be none » (I, 3, 67), qu'il reprend explicitement : « Your children shall be kings » (I, 3, 86).[5] Comme le souligne Yves Bonnefoy, dans sa préface « Macbeth le mécréant » :

> Autrement dit : « Pas les miens, hélas ! » Pensée assurément on ne peut plus douloureuse, en cette occurrence, puisque le roi, représentant de Dieu sur la terre, est celui qui, plus que tout autre, se doit d'assurer la continuité de l'Être. « Le roi est mort, vive le roi ! », aime-t-on s'écrier partout en terre chrétienne. Que sera-ce donc, se demande aussitôt Macbeth, qu'être un roi qui n'a pas d'enfant ? (11-12)

L'enfant est au cœur de la problématique de la succession. Macbeth le pense non pas en tant que personne à part entière, mais en tant qu'héritier, comme le laissent entendre ses hypallages sur la stérilité : « Upon my head they placed a fruitless crown, / And put a barren sceptre in my gripe » (III, 1, 59-61).[6] Pour reprendre l'analyse de William C. Carroll, dans « Spectacle, Representation and Lineage in *Macbeth* 4.1 » : « The dream of succession requires 'seeds', a son, but here is none. To enhance Macbeth's desire and anxiety, Shakespeare erases the existence of Lady Macbeth's son from her first marriage, Lulach, who is fully present in Holinshed but not in the play » (Carroll 2014 : 362).

Il devient dès lors indispensable pour Macbeth de se débarrasser de Fleance, le fils de Banquo. Or si les meurtriers commandités par Macbeth ont raison du père, l'enfant réussit à leur échapper (dans la troisième scène du troisième acte) et ne réapparaît plus du tout dans la pièce. La prophétie des sorcières s'accomplira plus tard, hors scène. Or, comme l'a fait remarquer William C. Carroll, dans « Fleance in the Final Scene of *Macbeth* : The Return of the Repressed », de nombreuses adaptations de *Macbeth* font revenir Fleance lors du dénouement. C'est le cas, par exemple, dans le film d'Orson Welles. William C. Carroll précise :

> While the playtext says nothing about what happened to Fleance except that he « is scaped » (3.4.19) – and Welles shows him escaping the ambush of 3.3 – Welles not only brings him back at the end (as he does the witches), but indicates, with the crown in his hand and his determined look, that he will someday wear the crown as well as hold it, and that Malcolm's reign is already under threat (as the return of the witches also imply) (Carroll 2013: 262-263).

À la fin de la pièce de Shakespeare, tout est bien qui finit bien : Malcolm s'apprête à se faire couronner roi à Scone. Dans l'adaptation cinématographique d'Orson Welles – mais aussi dans la réécriture de William Davenant en 1663-1664 et dans l'adaptation de 1983 de la BBC, pour n'en donner que quelques exemples supplémentaires (Carroll 2013) – son règne est implicitement menacé par le retour de

Fleance. Dans le *Dunsinane* de David Greig, il est remis en question par l'existence de Lulach.

Dans *Macbeth*, en raison de l'éclairage que Shakespeare veut jeter sur la question de la succession, l'enfant soit disparaît au cours de l'intrigue (Fleance), soit n'y est pas intégré (Lulach). La seule voix enfantine qui s'élève très brièvement est celle du fils de Lady Macduff, dans la deuxième scène du quatrième acte. Macbeth ne peut supporter que ses ennemis, eux, aient une descendance. Aussi prévoit-il d'exterminer toute la famille de Macduff: « The castle of Macduff I will surprise, / Seize upon Fife ; give to th' edge o'th' sword / His wife, his babes, and all unfortunate souls / That trace him in his line » (IV, 1, 165-168).[7] Seul un des enfants de Lady Macduff est présent dans la scène du massacre. Sa voix est celle de la loyauté (envers son père accusé de trahison) et du courage (il défie les meurtriers), même s'il demeure avant tout une figure de vulnérabilité. Par deux fois sa mère lui demande : « how wilt thou do for a father ? » (IV, 2, 40-41, 62).[8] Un des meurtriers, en l'apostrophant « What, you egg? / Young fry of treachery! » (IV, 2, 86-87)[9] juste avant de le tuer, exprime son mépris,[10] mais souligne aussi le très jeune âge de l'enfant. Dans *Dunsinane*, David Greig fait écho à cette scène en nous donnant à entendre le traumatisme qu'elle a causé à jamais chez Macduff[11] et en proposant un contrepoint aux derniers mots de l'enfant (« He has killed me, mother. / Run away, I pray you », IV, 2, 68-69)[12] avec ceux d'un autre enfant écossais, Lulach : « [You can't kill me] » (123).[13]

Dans *Macbeth*, rien n'est dit des jeunes soldats qui combattent de part et d'autre et jamais ils n'ont voix au chapitre. Mais on se souvient des propos de Falstaff dans *Henry IV, Part 1*, lorsqu'il doit se constituer une armée pour la bataille de Shrewsbury. Il n'est guère regardant dans la sélection de ses soldats, des pauvres hères pour la plupart, car, comme il l'explique au Prince : « Tut, tut, good enough to toss, food for powder, food for powder, they'll fill a pit as well as better ; tush, man, mortal men, mortal men » (IV, 2, 65-67).[14] Or, le point de vue cynique de Falstaff ne semble pas relever de l'exception dans l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne. Ce qu'écrit Thomas Digges en 1604,

dans *Foure Paradoxes, or politique discourses 2 concerning militarie discipline* que Thomas Digges publie en 1604 et qui est instructif à cet égard : « The Captaine neither knowes his Souldiers, nor the Souldiers their Captaine before the Seruice, nor euer meane to meete againe when the warres are ended » (47). Quant à l'éditeur A. R. Humphreys, il ajoute : « Falstaff's nonchalance reflects the Elizabethan captains' readiness to lose their men so that they could retain the pay » (131). Dans *Dunsinane*, tout autre est l'attitude du Général Siward envers ses troupes et envers tout soldat adolescent en général. Dans la deuxième saison, il affirme avec force à Gruach : « Each boy who dies, I feel it. / Each boy who dies on whatever side, I feel it » (64).[15]

Le très jeune âge des soldats anglais et le peu d'expérience qu'ils ont de la guerre sont palpables dès le début de *Dunsinane*. Pour certains, c'est leur première bataille et à peine savent-ils se battre. Comme le rapporte l'Enfant soldat dans le récit qui ouvre la première saison et qui a une fonction chorique :

> Some of us new and eager for a fight and others
> Not so sure but all of us both knowing and not knowing
> What lay ahead of us
> […]
> And one man showed me how to fight
> With a spoon for a sword – laughing –
> Laughing at me – me acting the goat –
> And all of us knowing and not knowing what lay
> Ahead of us [9].[16]

Sur le bateau qui les transporte en terre écossaise, ces soldats se livrent encore à des jeux enfantins et disent l'incertitude de ce qui les attend. Leur jeune âge est ensuite indirectement souligné par Siward, lorsqu'il dit à son fils, tout en inspectant la forêt de Birnam que forment désormais les soldats : « Take a branch. / Put mud on your face, / Take my sword. / If these boys are old enough to fight then so are you » (12).[17] Le « if » a ici toute son importance, semblant suggérer que ces soldats ne sont pas vraiment en âge d'aller se battre. Quand ils ont investi le château de Dunsinane et tué un archer écossais, deux d'entre eux commentent, en examinant l'arc ennemi : « It's small »,

« I had one like this when I was a kid » (15).[18] La sphère de référence est celle de l'enfance et c'est de manière inattendue qu'elle surgit ici. La taille étonnamment réduite de l'arme pourrait être celle d'un jouet oublié par un petit garçon. Le rapport métonymique que le petit arc entretient avec son possesseur suggère à nouveau un décalage entre l'âge du soldat écossais et la maturité requise dans des opérations militaires où la vie est sans cesse en jeu. Enfin, l'Enfant soldat, que Siward tente de préserver du champ de bataille en lui confiant la garde de Gruach dans l'enceinte du château, est si peu aguerri qu'il ne parvient pas à contrôler la femme désarmée qu'est la reine, à l'empêcher de faire irruption, et qu'il bredouille à Siward, tout en tentant de donner des ordres sans effet performatif aucun : « Sir – sorry – she wont' – I can't – / Wait. / Will you just wait. / Jesus. / Sorry » (45).[19]

Certes, à strictement parler, ces soldats sont davantage des adolescents que des enfants, mais ce qui est frappant et ne cesse de nous ramener à la sphère de l'enfance, incongrue en temps de guerre, c'est qu'ils ne peuvent oublier leur mère et qu'ils l'invoquent lorsqu'ils sentent leur dernière heure venue. Ainsi de Tom, le soldat anglais horriblement blessé qui hurle « MOTHER » (58) avant que ses camarades n'aient d'autre choix que de l'achever. Ainsi de Lulach, qui appelle par deux fois sa mère en gaélique au moment où Siward lui tranche la tête (123). Si Gruach, figure maternelle de l'Écosse, est au centre de la pièce, son pendant anglais, physiquement absent, et pourtant si présent dans le cœur des soldats, participe de la structure même de la pièce : c'est la mère de l'Enfant soldat à laquelle ce dernier écrit à chaque changement de saison. Il la nomme, « mother », comme pour créer un dialogue avec elle, recourant à ce que Roman Jakobson appelle la fonction conative (216). Aussi écrit-il, par exemple, dans sa dernière lettre : « An army can't fight in winter, Mother – not here – not here » (128).[20]

David Greig non seulement nous sensibilise au jeune âge des soldats, qu'ils soient anglais ou écossais, mais il nous fait entendre leur voix, leur point de vue, la part inentamée d'innocence qu'ils recèlent encore. Les lettres de l'Enfant soldat à sa mère, bien qu'essentielle-

ment descriptives, sont riches d'un imaginaire enfantin. Sous son regard (dans la lettre d'automne), les montagnes d'Écosse s'animent et prennent la forme de noirs navires, de dos d'animaux, d'ours ou de vaches géantes. Sous son regard (dans la lettre d'hiver), les contrastes de lumière deviennent poésie :

> This is a cold country but when there's no mist in the air –
> No rain – no grey – no wet – which can be surprinsingly often –
> Then Scotland becomes a place of white against blue –
> Blue sky against white mountains – bright blue against white birch bark – (128-129)[21]

Ses lettres témoignent aussi d'une humanité qu'il n'a pas encore perdue, d'une attention portée aux petits garçons écossais, réfugiés dans les jupes de leur mère, que les soldats anglais tentent de rassurer en leur offrant des noix et des noisettes, en vain, comme si ces soldats étaient à tout jamais bannis du territoire de l'enfance (lettre d'été). Enfin, ses lettres trahissent son incompréhension du sens de cette guerre. L'Enfant soldat décrit le terrain qu'il parcourt davantage en topographe qu'en soldat, sans conscience véritable des enjeux militaires, d'où le message pragmatique, purement topographique, loin de toute métaphore géopolitique, qu'il demande à sa mère de faire passer :

> So you can tell this, mother, to any boys you happen to meet,
> If they say they're being sent up north to join us –
> Say to them this one thing – tell them – my son says, in Scotland
> Always be careful where you put your feet (40).[22]

L'incompréhension de l'Enfant soldat culmine à la fin de sa dernière lettre (l'hiver), témoignant d'une guerre dont les enjeux s'avèrent de plus en plus opaques et absurdes : « and to me comes the fear / And running round and round my head like a mad horse / The question I can never ask. / 'Why are we here?' 'Why are we here?' 'Why are we here?' » (129).[23]

Le décalage entre les enjeux géopolitiques de la guerre et les adolescents qui se trouvent sur le terrain au risque de leur vie se relève aussi dans la crédulité tout enfantine dont font preuve d'un côté (anglais) l'Enfant soldat, de l'autre (écossais) Lulach. L'Enfant soldat croit que

Gruach mange la chair tendre des bébés et concocte des breuvages qui ont le pouvoir de le transformer en oiseau. La confession de Lulach est centrée sur les pouvoirs magiques de sa mère : « My mother can turn me into a bird. My mother can make my blood run so hot it burns you. My mother has spells that will bring down this castle's walls. Tomorrow there will be a storm and my mother will bring it. Snow will come and she will bring it » (122).[24] Là encore, la forte présence de la mère contribue à nous faire percevoir l'enfant qui demeure en l'adolescent.

Dans *Dunsinane*, nous entendons les voix de Lulach et de l'Enfant soldat, mais aussi celles des soldats anonymes. David Greig n'a rien d'un naïf ; il sait aussi que parmi tous ces jeunes anonymes se trouvent quelques salauds ou, disons, quelques âmes vulgaires. Aussi nous donne-t-il à entendre leurs chansons paillardes, à voir leurs passe-temps profanateurs qui disent l'instrumentalisation et l'avilissement du corps de l'autre, l'outrage à son innocence. Pour ces soldats en manque, La Fille qui s'occupe des poules devient un objet de fantasme, de même que « le noble prince à la soyeuse chevelure » de la chanson (qui peut évoquer Lulach) devient victime d'attouchements sexuels (98-99). Pour tuer le temps, des archers s'amusent à parier en fonction des cibles qu'ils arrivent à atteindre sur les tapisseries du château (70-75). C'est une profanation généralisée qui est à l'œuvre, car dans l'espoir de palper les seins de La Fille qui s'occupe des poules, ils ne visent pas moins que le téton d'une femme, le pénis d'un chasseur, la bouche d'un enfant, le couvre-chef du Christ. Ils désacralisent ainsi l'humanité dans ce qu'elle a de plus intime et de plus vulnérable. L'archer qui manque sa cible et perd s'interroge : « What happened to justice » (75) ? Une question à résonance burlesque dans le contexte immédiat, mais qui prend tout son sens au regard l'ensemble de la pièce : l'absurdité de la guerre – querelles de clans écossais et acharnement de l'ingérence anglaise – rend saugrenue toute idée de justice.

Certes, on s'attend à ce qu'une guerre fasse des morts. Comme le dit un des soldats au Lieutenant Egham, juste après la prise du château de Dunsinane : « there's a few hundred boys lying dying on the field

out there – arms and legs and all sorts cut » (18).[25] Au milieu de rangées de cadavres, les soldats font l'inventaire des corps, et Siward retrouve celui de son fils, Osborn. L'Enfant soldat commence sa lettre d'automne par l'énumération de ses camarades mis en terre : « After we buried Tom and John the Cook and Henry / And Harry and Dan the Falconer we set out again » (88).[26] Or la guerre n'en finit pas. Pressé d'y mettre un terme, le Général Siward se met à adopter des méthodes barbares. Ainsi, pour retrouver Lulach, afin de le tuer et, par là même, de mettre fin aux querelles de succession, il donne l'ordre de capturer tous les adolescents écossais d'une quinzaine d'année qui se trouvent à Glen Lyon – des adolescents à peine sortis de l'enfance, décrits comme « small, spotty and afraid » (99), y compris Lulach, réduit à « a bundle of bones and breath and not much else » (101).[27] Cet ordre de capture aveugle et généralisée peut rappeler celui d'Hérode dans l'Évangile selon saint Matthieu. Tandis que Siward exécute le fils de la reine, les soldats anglais, sur l'ordre d'Egham, sont allés vendre les autres adolescents écossais comme esclaves aux Danois. Mais l'évocation du massacre des Innocents revient avec force dans le dernier acte, lorsque Siward envisage un court instant de tuer l'enfant de Lulach, un nourrisson destiné à être roi, afin d'éteindre à jamais la lignée et de garder ainsi Malcolm sur le trône d'Écosse. Rétroactivement, l'évocation du massacre des Innocents imprègne l'ensemble de la pièce : David Greig nous entraîne dans la complexité d'une situation territoriale que l'ingérence étrangère ne fait qu'aggraver (qu'il s'agisse de l'Écosse ou de l'Afghanistan et de l'Iraq),[28] nous donne à entendre l'absurdité du conflit par la voix même de ceux qui sont sur le terrain, les jeunes soldats, et nous fait prendre conscience de l'ampleur du désastre humain qui touche essentiellement les nouvelles générations.zDans sa création de *Dunsinane* au théâtre de Vénissieux (le 17 janvier 2020), Baptiste Guiton prend quelques libertés avec le texte, des libertés qui témoignent d'une compréhension fine de l'œuvre de David Greig. D'abord, il tient à ce que les soldats soient jeunes, très jeunes, et quand Siward assène à Gruach, qu'il pense responsable, « There is a boy dead » (61, 62, 63, 64), Baptiste Guiton demande à la traductrice la liberté de modifier sa traduction sur le plateau : « Un gosse est mort » plutôt

que « Un gars est mort » (137, 141), afin de faire ressortir l'absurdité de cette guerre qui fauche des innocents à peine sortis de l'enfance. Ensuite, il s'écarte du texte en gardant Lulach présent jusqu'à la fin. Après avoir été exécuté par Siward, Lulach se relève et devient une sorte de présence fantomatique qui hante Siward, en le suivant. Ce sont peut-être les propos de Malcolm (à Siward) qui ont fait germer cette idée dans l'esprit du metteur en scène :

> I think it's more likely that by killing this you have given him eternal life. He will come back. He'll be seen in Orkney, or in some hall in Norway, he'll come back from slavery in Ireland, or be found on the islands. As long as I'm on the throne, the Queen's son will haunt me until one day death takes me and even if I die alone in my bed there will be people who will say – the Queen's son did it (125).[29]

Dans la mise en scène de Baptiste Guiton, lorsque Siward et l'Enfant soldat atteignent l'île où se trouvent la reine et ses femmes, le corps de Lulach qu'ils viennent remettre à la reine est un corps entier (alors qu'il ne reste que la tête dans le texte de David Greig). Le fantôme de Lulach s'allonge dans la chapelle [Illustration 1] ; son corps retrouve une inertie qui semble préfigurer celle du nourrisson, son fils, dont la vie ne tient alors qu'à un fil ; l'attitude de ce corps n'est pas sans rappeler celle du Christ des *pietà*, impression renforcée par la façon dont Gruach vient lui témoigner sa douleur [Illustration 2]. Aussi, la dernière image que nous emportons de la pièce dans la mise en scène de Baptiste Guiton est-elle radicalement différente de celle qui suit notre lecture de la pièce de David Greig. Dans le texte du dramaturge, le dernier personnage que nous voyons est l'Enfant soldat :

> *The Boy Soldier walks*
> *Everything has disappeared.*
> *There is only the Boy and white.*
> *And then there is only white* (138).[30]

Il part rejoindre son Général pour un futur incertain et seule la neige demeure, ce que la didascalie accentue à l'aide d'une épiphore (« white »). Dans la mise en scène de Baptiste Guiton, ce qui demeure après le départ de Siward et de l'Enfant soldat, c'est la *pietà*, le corps

du jeune Lulach [Illustration 3], métonymie universel de tous les jeunes soldats morts pour rien, emblème universel de l'enfance sacrifiée.

Le *Macbeth* de Shakespeare s'achève avec un Malcolm vainqueur, qui annonce son couronnement à venir à Scone: « So thanks to all at once, and to each one, / Whom we invite to see us crowned at Scone » (V, 7, 104-105). Le tyran a été décapité, l'ordre est rétabli, et c'est un spectacle politique ritualisé, à la légitimité incontestable, qui s'installe dans l'imaginaire des spectateurs. *Dunsinane* nous offre une perspective radicalement différente, celle d'une remise en cause de la légitimité politique anglaise en terre écossaise, en choisissant de conclure sa pièce non pas avec une vitrine politique, mais avec l'envers du décor, l'absurdité des jeunes vies sacrifiées par la fureur des guerres, ces enfants et ces adolescents dont David Greig fait résonner les voix et auxquels Baptiste Guiton confère, par l'originalité scénique qu'il apporte au dénouement avec le corps inerte de Lulach, une force visuelle inégalée.



Illustration 1
Dunsinane. Mise en scène de Baptiste Guiton, 2020. Gruach (Clara Simpson), l'Enfant soldat (Luca Fiorello), Siward (Gabriel Dufay) et Lulach (Ludovic Payen) © Michel Cavalca



Illustration 2
Dunsinane. Mise en scène de Baptiste Guiton, 2020. Gruach (Clara Simpson) et Lulach (Ludovic Payen) © Michel Cavalca



Illustration 3
Dunsinane. Mise en scène de Baptiste Guiton, 2020. Lulach (Ludovic Payen) © Michel Cavalca

OUVRAGES CITÉS

Billingham, Peter. *At the Sharp End: Uncovering the Work of Five Contemporary Dramatists*. Methuen, 2007.

Bonnefoy, Yves. « Macbeth le mécréant ». In William Shakespeare, *Macbeth*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. « folio classique », 2010, pp. 7-15.

Carroll, William C. « Fleance in the Final Scene of *Macbeth*: The Return of the Repressed ». *Shakespeare on Screen: Macbeth*, edited by Sarah Hatchuel, Nathalie Vienne-Guerrin and Victoria Bladen. Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, pp. 261-278.

—. « Spectacle, Representation and Lineage in *Macbeth* 4.1 ». *Shakespeare Survey Online*, Cambridge University Press, 2014, http://dx.doi.org/10.1017/SSO9781107775572.025, pp. 345-371.

Digges, Thomas. *Foure Paradoxes, or politique discourses 2 concerning militarie discipline*. H. Lownes, 1604.

Greig, David. *Dunsinane*. Faber & Faber, 2010.

—. *Dunsinane*. Édition bilingue, introduction de William C. Carroll, traduction de Pascale Drouet, Presses Universitaires du Midi, coll. « nouvelles scènes – anglais », 2016.

Hunt, William. Entrée « Lulach, Luthlach, Lulag, Lahoulan, Dulach, or Gulak » (published in print: 1893). *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2020, https://doi-org.ezproxy.bu.edu/10.1093/odnb/9780192683120.013.17171.

Jakobson, Roman. *Essai de linguistique générale, I. Les fondations du langage*. Trad. Nicolas Ruwet, Éditions de Minuit, (1963) 2003.

Knights, Lionel Charles. *How Many Children Had Lady Macbeth. An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*. The Minority Press, 1933; Haskell House, 1973.

OXFORD Dictionary of National Biography. Oxford University Press, 2020.

Shakespeare, William. *King Henry IV, Part 1*, edited by A. R. Humphreys. Routledge, « The Arden Shakespeare », 1992.

—. *L'Histoire d'Henry IV*, traduit par Jean-Michel Déprats, in William Shakespeare. *Histoires, II (Œuvres complètes, IV)*, édité par Jean-

Michel Déprats et Gisèle Venet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, pp. 217-455.
—. *Macbeth*, edited by Nicholas Brooke. Oxford University Press, « The World's Classics », 1994.
—. *Macbeth*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. « folio classique », 2010.
Wallace, Clare. *The Theatre of David Greig*. Bloomsbury, 2013.

---

1 1a pièce a été créée par le metteur en scène Baptiste Guiton, et sa Compagnie L'Exalté, le 17 janvier 2020 au Théâtre de Vénissieux (scène régionale Auvergne-Rhône-Alpes).

2 J'ai donné le sein, et je sais / Comme il est doux d'aimer le petit être qui tète ». La traduction utilisée est celle d'Yves Bonnefoy (Shakespeare 2010 : 44).

3 Mais j'aurais arraché mon téton à ses gencives sans force, / Et, fût-il même en train de me sourire, / J'aurais fait jaillir sa cervelle / Si je m'étais engagée par le même serment que vous ! » (44).

4 Esprits, mobilisez-vous, / Qui présidez aux pensées de meurtre ! Sur-le-champ, / Défaites-moi de mon sexe, bondez-moi / À ras bord, de l'orteil au sommet du crâne, / De la cruauté la plus noire » (37-38).

5 « Qui procréeras des rois, toi qui ne l'es pas ! » (27), « Vos enfants seront rois » (28).

6 « […] sur ma tête elles ne plaçaient que cette couronne stérile / Et à mon poing que ce sceptre vain » (72).

7 « J'attaque par surprise le château de Macduff, / Je m'empare de Fife, je passe au fil de l'épée / Sa femme, ses enfants, et tout âme dont l'infortune / Est d'être de sa lignée » (106).

8 « […] comment feras-tu pour trouver un père ? » (110).

9 « Voyez le petit œuf, / Le frai de la trahison » (112).

10 « Applied contemptuously to a young person », (*Oxford English Dictionary Online*. Oxford, Oxford University Press, 2020, art. « egg, *n* », 2. *figurative* b.).

11 « My children are dead. / My wife is dead. / When I rode back to my castle and I found black smoke hanging above the halls I thought about riding hard away. I knew that if I went through the gates to see what was left for me a door would close behind me and it would never open again. / I went in. / I saw. / I could walk and walk now and until the end of time, Siward, but I'll never find the end of that room. / I can't leave. / And neither can you », (Greig 2010: 121).

12 « Il m'a tué, ma mère. / Enfuyez-vous, je vous en conjure ! » (112).

13 Toutes les traductions en français de la pièce sont celles de Pascale Drouet (Greig 2016).

14 « Bah ! bah ! ils sont bien assez bons pour la pointe d'une pique : chair à canon, chair à canon, ils sont bien assez bons pour remplir une fosse ; parbleu, mon ami, des mortels, des mortels », traduction de Jean-Michel Déprats (Shakespeare 2008 : 401).

15 « À chaque fois qu'un gars meurt, je le ressens au fond de moi. / À chaque fois qu'un gars meurt, quel que soit son camp, je le ressens au fond de moi » (141).

16 « Certains d'entre nous nouveaux et impatients de livrer bataille, d'autres / Plus incertains, mais tous autant que nous étions sachant et ne sachant pas à la fois / Ce qui nous attendait », « Et un homme m'a montré comme me battre / Avec une cuillère en guise d'épée – se moquant – / Se moquant de moi – moi qui faisais l'andouille – / Et tous autant que nous étions sachant et ne sachant pas à la fois / Ce qui nous attendait » (41).

17 « Prends un branche./ Enduis-toi le visage de bourbe, / Prends mon épée. / Si ces garçons sont en âge de combattre, alors tu l'es aussi » (47).

18 « Il est petit », « J'en avais un comme ça quand j'étais môme » (53).

19 « Mon Général – désolé – elle ne veut pas – je n'arrive pas – / Attendez. / Voulez-vous bien attendre. / Mon Dieu. / Désolé » (107).

20 « Une armée ne peut pas se battre en hiver – Mère – pas ici – pas ici » (261).

21 « C'est un pays où il fait froid, mais quand il n'y a aucune brume dans l'air – / Pas une goutte de pluie – pas de grisaille – aucune humidité – ce qui étonnamment peut arriver souvent / Alors l'Écosse devient un endroit où le blanc se détache sur le bleu – / Le ciel bleu forme un contraste avec les montagnes blanches – un bleu éclatant faisant ressortir l'écorce blanche des bouleaux – » (261-263).

22 « C'est ce que tu peux dire, Mère, à tous les gars que tu croises, / S'ils te disent qu'ils sont envoyés au nord pour nous rejoindre – / Dis-leur bien ceci – dis-leur – mon fils dit qu'en Écosse / Il faut toujours faire attention où l'on met les pieds » (99).

23 « […] en moi s'insinue la peur / Et tourne et retourne dans ma tête comme un cheval affolé / La question que je ne peux jamais poser : / «Pourquoi sommes-nous ici ?" "Pourquoi sommes-nous ici ?" "Pourquoi sommes-nous ici ?" » (263).

24 « Ma mère peut me transformer en oiseau. Ma mère peut faire couler un sang si chaud dans mes veines qu'il vous brûle. Ma mère a des sorts pour faire s'écrouler les murailles de ce château. Demain, il y aura un orage et c'est ma mère qui le fera éclater. Il y aura de la neige et c'est elle qui la fera tomber » (249).

[25] « […] il y a une petite centaine de gars en train de mourir sur le champ de bataille dehors – avec des bras, des jambes et toutes sortes de choses sectionnés » (57).

[26] « Après avoir enterré Tom et John le Cuisinier, puis Henry, / Harry et Dan le Fauconnier, nous nous sommes remis en route » (187).

[27] « […] petits, boutonneux et transis de peur », « Un sac d'os qui respire, rien de plus ou presque » (205, 211).

[28] Dès 2007, David Greig déclarait dans un entretien qu'il était conscient d'écrire une pièce transposable au conflit iraquien (Billingham 91). Dans *The Theatre of David Greig*, Clare Wallace précise les résonances contextuelles propres à l'année 2010 : « Debates concerning the withdrawal of British and American troops from Afghanistan were at their height at the time *Dunsinane* was first staged, while American military presence in Iraq was being restructured, making this question of 'a dance of leaving' acutely topical » (Wallace 98).

[29] « Il est plus probable, je pense, qu'en tuant cet enfant vous lui ayez donné la vie éternelle. / Il reviendra. On le verra aux Orcades, ou dans quelque manoir de Norvège, il reviendra d'esclavage en Irlande, à moins qu'on ne le trouve sur les îles. Aussi longtemps que je serai sur le trône, le fils de la Reine viendra me hanter, jusqu'à ce qu'un jour la mort m'emporte, et même si je meurs de ma belle mort, il y aura des gens pour dire : c'est le fils de la Reine qui l'a fait » (255).

[30] « *L'Enfant soldat se met en marche. / Tout a disparu. / Il n'y a plus que l'Enfant et du blanc. / Puis il n'y a plus que du blanc* » (279).

"If Sleepwalkers are wakened" – Fictional consistence and historical resistance through Lady Macbeth's figure in Gordon Bottomley's *Gruach* and in David Greig's *Dunsinane*

Annamária Fábián

Abstract: The paper examines how two definitively and determinedly historical approaches to Lady Macbeth's character in a prequel (Gordon Bottomley's *Gruach*) and a sequel (David Greig's *Dunsinane*), with notably similar techniques still take markedly different turns concerning their attitude towards the Shakespearean play. The approach of the prequel *Gruach* and the sequel *Dunsinane* can be said quite similar. Both rely on Shakespeare's *Macbeth* in their creation, both consciously involve the Shakespearean universe at their inception and maintain the connection with the early modern tragedy on many levels. Both texts consciously avoid the title character, and feature Lady Macbeth, placing her in the centre of attention and revealing her historical past, her motivations, and her political ambitions. Yet, Comparing the two adaptive approaches will reveal that the characters in the adaptations will emerge with a strikingly different attitude towards the Shakespearean character (Lady Macbeth) and the text they derive from. The paper strives to show how similar mechanisms of adaptation based on historicity can result in disparate modes of compliance and resistance to the character analyses, the canonical position and the reliability of the origin-play, *Macbeth.*

Résumé : L'article examine comment deux approches délibérément et résolument historiques de la figure de Lady Macbeth dans une préquelle (*Gruach* de Gordon Bottomley) et une séquelle (*Dunsinane* de David Greig), malgré des techniques et des méthodes de travail similaires, entraînent des lectures et des attitudes nettement différentes envers le texte shakespearien. On peut dire que l'approche de la préquelle de *Gruach* et de la séquelle de *Dunsinane* est assez similaire. Tous deux s'appuient sur *Macbeth* de Shakespeare, tous deux impliquent consciemment l'univers shakespearien dans sa formation, et maintiennent

le contact à plusieurs niveaux avec la tragédie du début de l'époque moderne. Les deux textes évitent consciemment le personnage principal et mettent au centre de l'attention Lady Macbeth, révélant son passé historique, ses motivations et ses ambitions politiques.

Pourtant, en comparant les deux approches, il s'avère que les adaptations ont une interprétation remarquablement différente du personnage shakespearien (Lady Macbeth) et le texte dont elles sont issues. L'article cherche à montrer comment des mécanismes similaires d'adaptation basés sur l'historicité peuvent aboutir à différents modes de résistance et de conformité à l'analyse des des personnages, et à la position canonique de la pièce d'origine, *Macbeth*.

Keywords: prequel, sequel, adaptation, historicity, source, character analysis, *Dunsinane*, *Gruach*, Bottomley, Greig, politics, resistance, compliance, consistency, prejudice.

Mots-clés : préquelle, séquelle, historicité, source, analyse des personnages, *Dunsinane*, *Gruach*, Bottomley, Greig, politique, résistance, conformité, cohérence, préjudice.

Shakespeare's *Macbeth* has been several times appropriated and adapted through the centuries, and as a play parading larger-than-life characters with opaque declarations and impenetrable motivations, it offers ample material for the play to generate both prequels and sequels. Prequels and sequels have always been a problematic area of adaptation studies, as they are more often than not theoretically excluded from a "more restricted […] definition of adaptation as process and product" (Hutcheon 9). They are not considered adaptations mostly on the grounds of claiming that "there is a difference between never wanting a story to end – the reason behind prequels and sequels, according to Marjorie Garber1 […] – and wanting to retell the same story over and over in different ways" (Hutcheon 9). However, I think

there is a vastly different motivation behind prequels and sequels than what is stated here: their inception is not about "not wanting a story to end" (or wanting a story to begin somewhere else, for that matter), but is more about wanting to clarify, to pin down, to reinterpret the origin-play,2 and thus "retell the same story" (Hutcheon 9) by placing it in a different angle, within a different framework, but without actually altering the origin-text itself. The question of "what if," the "desire for repetition as much as change" (Hutcheon 9) are just as much present in prequels and sequels as in any other adapting mode, perhaps in a more subtle but equally derivative way. Prequels use the unclear or missing parts and gaps of their origin-play, creating (a possible) backstory, and sequels tend to build on (and play on) the possible consequences and effects of actions and events that had occurred in their predecessor – using it *as* a backstory for themselves.

Remarkably, two of these special types of adaptation written to *Macbeth* consciously avoid the title character, and feature Macbeth's mesmerizing wife, Lady Macbeth, placing her in the centre of attention and revealing her past, her motivations – and, quite unexpectedly for connoisseurs of Shakespeare's *Macbeth,* her future. In this essay, I am going to examine how two determinedly historical approaches to Lady Macbeth's character in a prequel (Gordon Bottomley's *Gruach* from 1921) and a sequel (David Greig's *Dunsinane* from 2010), with notably similar techniques still take markedly different turns concerning their attitude towards the Shakespearean play. They are both fuelled by and hindered by Shakespeare's "undaunted mettle"3 of a woman, and both undergird and undermine the complexity of the notorious "unsexed" character concocted in the seventeenth century from history, legend, and fantasy. My scope of analysis will mainly rely on the problem of observing or avoiding aspects of historicity in the two adaptations working with sometimes quite similar techniques and still offering radically different conclusions. My aim is also to show how the figure of Lady Macbeth somehow seems to "resist" and deconstruct some of the main interpretations provided by the sequel and prequel adaptations.

Common ground

The way the prequel *Gruach* and the sequel *Dunsinane* approach *Macbeth* can be said to be quite similar. Both rely on Shakespeare's *Macbeth* in their creation, both consciously involve the Shakespearean universe at their inception and maintain the connection with the early modern tragedy on many levels. They achieve this with a similar method: from a temporal point of view they strive to avoid Shakespeare's *Macbeth,* one precedes the time-span of its events, the other follows them, the first establishing a backstory of the couple's private life, while the other reveals a scenario of political consequences.

They also aim to rely more on the historical background, and both do this by reclaiming the history of the female protagonist. The focus is so markedly shifted onto her, that both authors eliminate the name of Macbeth almost completely. Bottomley lists him among the persons of the play and refers to him throughout as "an Envoy of the King of Scotland," and although he does introduce himself as Macbeth, the name is mentioned/written down only five times in the entire play. Greig is even more extreme in his avoidance of Macbeth because he is not once mentioned by name in *Dunsinane.* On the contrary, perhaps to distance themselves further from the unity of the couple established so carefully by Shakespeare, both plays grant Lady Macbeth her historical first name, Gruach. The Shakespearean Lady Macbeth existed within an unbreakable bond with Macbeth, joined by not only their deeds but also by their name – and this dramaturgically well-founded unison in their name is possibly not as much a result of Shakespeare's genius as of his ignorance – he probably had no idea what Lady Macbeth's name was, as none of his sources seem to contain the name Gruach. Despite the historical data surfacing over time she remained unnamed in the massively popular play for such a long time that in a review written in the nineteen-eighties Gary Schmidgall still seems to be amused by the fact that the historical name of Lady Macbeth is the "mal-euphonious Gruach" (389).

However, despite all the similarities in employing a historically refigured Lady Macbeth in their centre at the cost of consciously

marginalising Macbeth, it seems that the two plays reach vitally different conclusions and offer vastly different interpretations presenting dissimilar general attitudes towards the Shakespearean text.

Fictional consistence

Bottomley wrote his prequel in 1921, when bardolatry was still at its height, and, in a post-romantic frenzy on his greatness, Shakespeare was still generally considered as the ultimate genius of English literature, the great bard of England, the incessant source and summit of English pride. As such, his representations and interpretations were still subject to great interest and scrutiny – and anything slightly undermining this greatness would be condemned. Bottomley had been praised earlier for being "capable of *worthily* inventing a prelude"4 to *King Lear*, the critically acclaimed *King Lear's Wife*, in which he shifted the focal point of the Shakespearean play (Lear) to the missing mother/wife figure and the character of Goneril. It seems he was troubled by the same sentiment that decades earlier drove Mary Cowden Clarke to write her wildly popular5 backstory tales on *The Girlhood of Shakespeare's Heroines,* which was, according to William C. Carroll, the first work which – instead of the simple labelling Lady Macbeth "wicked" or "bad" or "demonic" – portrayed her with at least a degree of complexity if not considerable sympathy through presenting a troubled self-definition origination from infancy, and from losing a mother characterised by bitterness, rigid pride and ambition, rejecting her newborn.*6*

It was quite an "astonishing" turn for Bottomley's contemporaries, among them the already quoted Lascelles Abercrombie, that "the success [of the Lear-prequel] should be repeated in a prelude to *Macbeth*" (126). Bottomley follows a similar though more daring pattern in his prequel to *Macbeth* compared with *Lear's Wife.* The shift from the male to the female protagonist – just as in the case of *King Lear,* is apparent, although he did not have the freedom to create just *any* woman here (as he had had the potential with Queen Lear, about whom Shakespeare was conveniently tacit). He had to conform to the

serious expectations of the audiences (both readers and theatregoers) and critics of Shakespeare. As Robert B. Shaw aptly concluded, "[T]he emphasis of these plays is on character. Bottomley presents familiar Shakespeare figures at youthful, formative moments to show the quickening within them of those flaws and appetites that the famous tragedies display full-blown" (116). As Lady Macbeth was indeed one of the most fervently admired of these familiar Shakespeare figures of the time (especially after the noted representations of the character on stage by Sarah Siddons in the eighteenth century and Ellen Terry in the nineteenth century, the latter's – critically less acclaimed – performance captured in the iconic image painted by John Singer Sargent), Bottomley had to be cautious in how he would portray her.

Gruach, to fulfil expectations of the time, had to present a character that could provide a convenient entrance into the realms of the Shakespearean universe. To achieve this, Bottomley's heroine is not only of an eccentric and unstable mind, with overwhelming ambition and alluring beauty, but she also portrays the "proto-feminist" (Carroll) young woman who takes her fate into her own hands and liberates herself from the constraints of social and traditional expectations, precisely by choosing to escape with Macbeth. Macbeth/the Envoy is presented as a man who – despite all his strength and masculinity – is overcome by Gruach; her charms, her beauty, her sexuality and power deliberately foreshadow the complex and enigmatic Lady Macbeth and her seductive power of manipulation and confidence that we see in the origin-play. They escape together with the full potential to rise to power, through whatever obstacles, fuelling each other's aspirations. Thus, the play relies on *Macbeth* as its primary source, and as a prequel, it is shaped to be able to smoothly blend into *Macbeth.*

However, Bottomley creates a unique historicised vision, in which Lady Macbeth is presented as a quasi-historical figure. Lady Macbeth, despite the myths and mystery about her, is a historical figure, about whom very little is known apart from her name, her role and her royal descent. Most of what we know about her derived from the single

mention of her name during their reign in the record of a land grant to St Andrew's Church, that states that the benefactors are "Macbeth, son of Finlach and Gruoch, daughter of Bodhe, king and queen of Scotland."7 Olga L. Valbuena aptly concludes that while "modern historians have placed Gruoch in the regnal genealogy, early chronicles excluded or divorced her" from it, and "in the chronicles and histories that Shakespeare read, her story now obscured from the historical record, she serves as the embodiment of the ruthless 'lust of ambition' that came to be associated with Macbeth's rise to power" (103). She adds that "lacking historical voice and context" Shakespeare's Lady Macbeth necessarily emerges as "a spiteful woman […] without rational motivation" (103). This was the image that Bottomley's *Gruach* was meant to overturn precisely by ensuring the reinstating of Lady Macbeth into her royal and political position.

In Bottomley's play she regains her first name Gruach, and her genealogy and royal ancestry are highlighted in several utterances, most notably when she says to Macbeth after his proposal "Sir, are you sure of me? Before you take me / You should be told I was born your enemy: / I am of a more ancient house of kings / Than you: King Kenneth was among my fathers" (47).8 The suggested scenery and costumes given in stage directions (7) as well as the references to Gruach's royal ancestry and the need for uniting the lands/power of different families from Morag (11) and from Conan (66), also support the quasi-historical setting. The historical overtones suit the purpose of the genre quite conveniently, as for the audience it creates the much required sense of probability and credibility and also a hint of reliability, which are generally expected in prequels to provide the back-story, the history *per se* of prominent characters and certain events in their lives.

However, Bottomley did not go for a historically apt backstory in some of the most important questions. To draw up a smoother and more in-character path for the future Lady Macbeth, he omitted certain historical indications. Bottomley highlights the historical elements known about Gruach that can be fused with his own beautiful,

virginal, young, independent seductress, but disregards the historical facts known and used even by Shakespeare's text – which is otherwise less constrained by historical fidelity issues, although we do know that "the succession questions (mystified in the play) were openly treated in Holinshed, Buchanan, and other probable sources" (Carroll). *Macbeth* notoriously "bears traces of [Lady Macbeth's] marital and maternal history in scattered and allusive remarks that correspond uncannily to what is known from her life" (Valbuena 104). Bottomley does not wish to interfere with the Shakespearean dramaturgy much, does not aim to undermine the Shakespearean drama – on the contrary, he does everything to comply with the text and the mystic world of *Macbeth.* However, it is quite remarkable that he disregards the much debated utterance of Lady Macbeth in Shakespeare ("I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me..."9) – which is the only remark Shakespeare weaved into his story from historical sources about Lady Macbeth's past. Bottomley uses history to create a strong, vivid future-Lady-Macbeth with a regal claim, but with the same gesture, precisely by refusing to integrate the history of her previous marriage and her son from another marriage, he also deconstructs the history that Shakespeare's text is based on. Thus, he does not provide the backstory for one of the most sought-after mysteries of the Macbeths – the sorely missing heir to their bloody enterprise.

He does, however, supply the readers with the most patent and spellbinding fiction, using iconic images and themes from the Shakespearean *Macbeth* – and this sense of Shakespearean consistency seems overwhelming as opposed to the inconsistency traced in the conveniently selected historical data. In the culminating scene of the Envoy and Gruach (Scene II), Bottomley evokes both the sleepwalking of Lady Macbeth and the murderous dagger of Macbeth. The guilt-troubled sleepwalking of Lady Macbeth is transformed into the habit of an extravagant mind in Gruach's character and sleepwalking in general is considered as a menacing constitution of her future, which might cause her death. Fern, right at the beginning of the play in Scene I (well before Gruach comes on stage) recalls Gruach's sleepwalking the previous night and concludes that she "dared not follow or move,

for I had heard / That if sleep-walkers are wakened they may die" (10). In the second scene Gruach is actually seen sleepwalking, and in her sleep, she confesses her love to Macbeth, who wakes her, and revives her with a kiss after she collapses. Sleepwalking becomes not only a steady reference point to Shakespeare's text – where Lady Macbeth is reported to die in/after (waking from?) the iconic sleepwalking scene – but also a pervasive reinterpretation of Lady Macbeth. The prequel chooses to opt for a Lady Macbeth who is mentally unstable *from the beginning* and is not of this world: she is not motivated by sheer and incomparable ambition for greatness, and her sleepwalking is not a poignant act deriving from unbearable guilt over murder and instigation to murder, but is a regular occurrence in her life. On the one hand, her guilt, which ultimately makes her mad in Shakespeare, is subsided by her habitual sleepwalking by Bottomley; on the other hand, their Shakespearean unity is reinforced, making Gruach indeed *part of* Macbeth, by the symbolic "kiss of life" that would bring her back to consciousness.

The other conspicuous reference to Shakespeare, the dagger – the symbol most immediately connected to the Macbeths, perhaps – is also invoked for a more direct connection to Shakespeare. In a vivid micro-monologue, Gruach not only foreshadows the sly murder of Duncan, but also takes hold of the dagger, and with it her own conduct, and threatens to kill the Envoy/Macbeth, saying:

> […] thieves are men of the night: murderers
> Are men of the night. You have the stoats and foumart's
> Passion for throats in the dark: you are not one
> Who kills in the open, you would kill in sleep and
> In the vile safety of a private room.
> Faugh, you foul treacherous beast […]
> My hand is on your dagger: let go your hold,
> Or I'll drive it down the side of your neck (41).

The passage is a quite vivid example of how Bottomley employs typically Shakespearean features in his play to sustain the inevitable connection between the plays: Gruach here, regaining consciousness after sleepwalking, is trying to fight the Envoy, and by her words she

practically describes the future murder, concluding her speech in seizing the dagger. Later she holds up her hair with the same dagger, merging a most feminine attribute with an explicitly and symbolically masculine object, portending her "unsexed" decisive ambition escalating in the murder of Duncan. In the last pages, after the couple has left and the house is waking up, the Girl recounts her dream – claiming she sees Gruach at nights, and here the image of the crown appears as a token of power, and blood also manifests itself in the colour red:

> She wears a golden crown as if she is a queen.
> Her pitiless face alarms, […]
> Her gaze is hard to me, […]
> Nightly she bears a dagger. […]
> She bears a dagger, a red dagger. . . (62)

Bottomley creates these scenes based on the most common associations with Shakespeare's *Macbeth,* and yet he consistently shifts the focus onto Lady Macbeth. As a result, Gruach emerges as a historically well-defined character, consciously reminding the readers/viewers of her own authority and authenticity: as a historical figure she is able to provide a credible "origin" for Lady Macbeth. However, her vivid personality, virginal and yet extravagant beauty and her otherworldly behaviour seem to define her even more emphatically, and these entirely fictional character traits, supported by the recognisably Shakespearean motifs, are reinforced by the conveniently omitted historical data about a previous marriage and her motherhood. The historically more defined but still more prominently fictional Gruach's skills in manipulating Macbeth are dynamically presented throughout the play, and she is ready to carry the blame for their fall more obviously in the upcoming events of their future embodied in the origin-play, *Macbeth*.

Historical resistance

David Greig's *Dunsinane* was written in 2010, at a time when Shakespeare had already been reintegrated from the heights of bardolatry among those massively popular, dazzling canonized authors,

whose works are no longer seen as unchallengeable universal truths, but are there to be taken apart, criticized, disputed, de- and reconstructed. Adaptations (prequels and sequels among them) are no longer expected to conform and show reverence towards the monumental genius of Shakespeare, but are the ultimate way to question, reinterpret and revitalize the plays – and this way they open up new territories of discussion. Consequently, in this sequel, we see a quite different attitude to the Shakespearean text than that of Bottomley's approach.

Greig, unlike Bottomley, approaches the overwhelming Shakespearean universe with the typical *double gesture* described by Lynne Bradley as one which:

> constitutes both a figurative collaboration with […] as well as a deliberate rejection of the author, an assertion that original meaning is either irretrievably lost to us or no longer desirable. […] it allows us to author and experience new works and new ideas that express twentieth- and twenty-first-century concerns without severing all ties to the cultural traditions that underlie our society. (7)

Greig is also very consciously building upon the Shakespearean text, as Wallace claims, "[the] play's title explicitly hails its predecessor and the location of its concluding action" (92). The play opens with a quotation from Shakespeare ("What wood is this before us?"10) to make that link even more prominent. However, Greig masterfully undermines the very essence of *Macbeth* by placing the much admired and debated – and by Shakespeare quite unsurprisingly killed off – Lady Macbeth in a central position within the play, as Gruach, queen of Scotland. "It alters the focus of the source text, directing us away from Shakespeare's tyrant to the site of his demise" (Wallace 92) and beyond that, to the tyrant's widow, who is very much alive. Greig refers back to Shakespeare's play only to deconstruct its essence and leads its passage through the sequel into a political drama relying on historical sources much more than either Shakespeare or Bottomley, for that matter.

Perhaps precisely by this more overt reliance on history and defiance of Shakespeare, Greig's play is more political than other adaptations of *Macbeth*. From the beginning (as intended by Greig himself) *Dunsinane* was interpreted as a play that depicts the oppression of a foreign land, a foreign culture and society in order to maintain peace as defined by outsider forces; the parallels were immediate with Afghanistan and Iraq and the peacekeeping forces – but the play, precisely because it is set in a distant, "Shakespearean," familiarly opaque past, can be elevated to be interpreted on a more universal level. As Greig himself is quoted in a review,11 "[w]hen the play went to London, the story was Afghanistan. When the play was touring Scotland, the story was the referendum — it was all about Scotland and England. And when the play went to Russia, the story was the Ukraine."

It seems that the play which originally depicts events in the 11th century was easily converted into something universal about foreign oppression and invasion in general. However most of the analyses written about *Dunsinane* highlight this political approach and interpretation, and I think that to see *Dunsinane* mainly/only as a political play deriving from the Shakespearean vision deprives us of a highly interesting reading regarding the relationship between the Shakespearean play and its adaptations in general.

Shakespeare's *Macbeth* has always been considered a play that bears particular relevance in countries that either experience some form of overwhelming polarised political juncture, or face acute (and generally unwanted) changes imposed by a given political system. For instance, there were nineteen sizeable UK performances of *Macbeth* in 2018, and in January 2019 there were two prominent Budapest *Macbeth* premieres, which were playing to full houses until the moment theatres were closed down for the 2020 pandemic. As Jack Rear sums it up, these instances can be interpreted as a "response to a precarious political climate" – including insecurities about Brexit, the controversies emerging during the presidency of Trump, the #metoo movement and, I would add, especially in the case of Hungary, the

forcedly centralised political decisions unopen for public discussion, often disregarding scientific or expert opinions.

Greig also wished to employ the political power-readings of *Macbeth,* but he twisted the concept of oppression presenting Shakespeare *as* the oppressor who is overthrown: in *Dunsinane,* instead of the inner power-struggles and controversies of a country, oppression and intrusion by an outsider, foreign power is presented, and it seems that Greig undermines and plays with the enormous literary heritage of *Macbeth* on several levels to achieve this. On the one hand the text he created (similarly to Bottomley's technique) consciously and carefully avoids the name of Macbeth and refers to him constantly as a king or a tyrant instead. However, at the same time we hear Gruach lament the death of Macbeth remembering him as a good king and a good leader:

> *Gruach sits with the body of the old king.*
> *Gruach's women sing a lament.*
> *Siward watches.*
> Gruach: He was a good king.
> He ruled for fifteen years.
> Before him there were kings and kings and kings
> but not one of them could rule more
> than a year or so at most before he would be killed
> by some chief or other.
> But my king lasted fifteen years.
> My king was strong (32).12

By a decisive and to some extent forced solution, neither the stage direction, nor Gruach herself mentions the old king's name, not even at this elevated moment of grief, which recalls him – as if it were not important or as if it were a remnant of history faded into oblivion (much like Lady Macbeth's own name is never mentioned in Shakespeare's text). The text excludes Macbeth, the Shakespearean figure and involves Macbeth the historical figure, about whom we do not know much – not even his name – but he is reported to be good, and to have spent an impressive fifteen years on the throne.

Macbeth is only partly reinstated in his position in the play by being referred to as a good king. He is also further unsexed and weakened as a potent man (of a potent text). As opposed to other adaptations thematizing Lady Macbeth's personal life13 where one of the most prominent traumas shaping her personality is the loss of her child(ren) and her body's failure (miscarriages and barrenness) to produce an heir, in *Dunsinane* the historical and political Gruach emerges as a woman of full potential, spiritually just as much as physically. In Greig's play there is no mention of why she does not have children with Macbeth, but her ability to bear a son and heir is already proven by the very existence of her son Lulach from her previous marriage; therefore, the already unsexed Macbeth of Shakespeare14 is further weakened in *Dunsinane,* killed off while running, "A spear in his back" (25) – making his (and, notably, not Gruach's) impotence/infertility a more plausible reason for their lack of children.

Although the avoidance and fading of Macbeth is a typical method by which Greig distances his play's position, making it more independent of *Macbeth,* it seems evident, nevertheless, that the ultimate effect of the power-struggle the text wishes to represent and the sense of instability it strives to achieve require inevitable references that link them to the Shakespearean text to be more effective and approachable by the audience. The duality and the playful instability in Greig's text are achieved quite aptly by using the equivocal metaphor of the woods of *Macbeth*, that normally should be – and are expected to be – unmovable and steadfast. However, precisely from Shakespeare's play we know that this is not as evident as it seems: because the woods can actually go to Dunsinane and destroy the tyrant. The "wood before us" in the motto of *Dunsinane*, the seemingly unmovable and monumental Shakespearean text and its centuries old interpretative network *do* move and change, and go to Dunsinane, and *Dunsinane* is questioning this very steadfast monumentality with its series of double gestures, that of reviving Lady Macbeth and hailing the historical Macbeth's greatness – confronting all that Shakespeare's text is built on.

The woods in *Dunsinane* appear on several levels beyond the immediate quote from *Macbeth.* On the one hand, we see the transformation of the army of Malcolm and the English *into* the woods (in one of the delightfully comic and yet profound passages of the play), where the Sergeant is attempting to create a suasive wood to go to Dunsinane, and concluding that "The forest is made of trees and in between the trees the darkness. It's not the something that fools the eyes but the nothing in between" (11). It is as if the essence of Greig's adaptation technique is described in the words of the Sergeant and the way he elucidates the answers for the soldiers: the Sergeant is creating the woods, as the author is creating the text; from woods (steady textual reference points) and from the nothing, the darkness (the textual gaps and inconsistencies) to overcome the tyrant (the unavoidable yet historically and politically imprecise interpretative pressure tied to the Shakespearean oeuvre).

The way the English invade the castle of Dunsinane using the disguise of the woods can be read as an analogy of the English Shakespeare's overwhelming story invading and altering Scottish history in Greig's play. There are further, more direct references in the play to the English-Scottish tension, and the most prominent ones are built up around Gruach, who, by her sole survival of the conflict, defies the plot and legacy of *Macbeth.* She is first seen after the victorious takeover of Dunsinane by the English, and she is confronted with the supposed supremacy of the English language imposed on Scots. Siward approaches her in total ignorance of her identity with a condescending attitude – to be shocked by the reality of Scottish history as opposed to the fiction of the English narrative Malcolm communicates. Gruach defines her place not as a location but as Queen ("My place here is Queen" 27), and the whole carefully built-up narrative of England as a restoring order falls apart.

The superiority of identity by language – English – crumbles away when Siward and his men face the resistance of Scotland in their own language's potential: communication becomes lost in translation for the English, whereas the Gaelic language provides the freedom and

the power of communication for the Scots, and especially Gruach. The wood image is also brought back by Gruach to illustrate the dichotomy prevailing between the opposing forces, and it presses the wood-metaphor established between the texts (the origin-play and the adaptation) one step further, onto the level of language and culture in general. She teases Siward about not speaking Gaelic and suggests he should learn it. She says:

> Your English is a woodworker's tool. Siward. Hello, goodbye, that tree is green, simple matters. A soldier's language sent out to capture the world in words. Always trying to describe. Throw words at a tree and eventually you'll force me to see the tree just as you see it. We long since gave up believing in descriptions. Our language is the forest. (76)

Her language lesson leaves Siward confused, asking "Which of us is really the conqueror here and which of us the conquered?" (77) – and Gruach maintains this dichotomy with her very existence as Queen, as lover, as enemy, with her every utterance and action, which remain undecipherable for Siward and the English.

English becomes the artificial oppressor (pretending to be a forest) against the wild and naturally untameable potential of Gaelic, and Gruach, as the speaker of *both* languages will hold an especially powerful position in manipulating the events around her. Her mysterious language is just one obstacle for the English to overcome, because there is a more complex web of myths and beliefs that are based on the widespread misconceptions and sensational horror circulating around her story – again deeply rooted in (and familiar for us from) the very myth Shakespeare created for Lady Macbeth's role. At one point she is asked whether she really eats babies – and she goes along with the nonsensical gossip and exaggerates it, claiming it is true, and highlighting how tender baby meat is (60). Here again we have a quite obvious resonance to the hypothetically breastfed and willingly killed baby of Lady Macbeth – and her most inexplicable and mysterious utterance is subverted and belittled into the remnants of questionable folk tales and fantasies.

Gruach, the historically apt queen figure fighting for her son's right is seen by the English constantly as an undefinable character, with the potential for witchcraft and magic granted to her based on the fiction well known to the English trying to get hold of her. It is further complicating her role that she deliberately uses this myth to manipulate the events, and does not seek to clarify either her plans and her motivations (she has an affair with Siward, then agrees to marry Malcolm, then disappears from Dunsinane) or her true nature. Remarkably, although she proves to be elusive, unfathomable and weird for her English conquerors – precisely by playing by their book, the obscure narrative of *Macbeth* – she remains historically consistent and unyielding in her son's (and his offspring's) claim to the crown and her identity as Queen of Scotland.

More importantly, a similar gesture of avoidance and acknowledgement can be traced in Greig's undermining the reliability of the Shakespearean text by keeping Gruach alive and by placing her – a sane, sensible and powerful queen – in the centre, similarly to Bottomley and in accordance with the side-lining of the name "Macbeth." While *Dunsinane* keeps Lady Macbeth alive, revolving around the question of inheritance by her only son from a previous marriage (the heir sorely missing though referred to in *Macbeth15*) and portrays Macbeth as a ruler who was more successful and more just than any other before him in the century, the sequel deconstructs and undermines the major themes of Shakespeare's *Macbeth*. Shakespeare depicted self-destruction by ambition through the universal story of one man shown on both highly public and deeply personal levels. The rise and the fall of Macbeth both happen with intertwining public and private spheres: ambition for a prominent public role was fuelled by a deeply troubled private relationship, the fruitless marriage of the Macbeths. By the end Macbeth simultaneously lost his public role and, with the death of his wife, the very foundation of his private life as well.

Dunsinane reintroduces history and real politics into the story and disregards this universality of the tragic established by Shakespeare. In Greig's play Shakespeare's *Macbeth* is an alternative reality, summed up

in Malcolm's account of what had taken place in Scotland. Malcolm's story contains all the elements that we are essentially familiar with from Shakespeare's play – namely that Gruach went mad and died and everybody hated Macbeth because he was a tyrant who needed to be overthrown. In *Dunsinane,* it turns out that this had all been lies and a fabrication of a story in a way that suited Malcolm's political intentions. Shakespeare's *Macbeth* is thus masterfully undermined and downgraded onto the level of pure fable disregarding historical evidence. The early-modern Shakespearean narrative so familiar to audiences is overlapping (if not simply *is*) the unreliable narrative conveyed by Malcolm, which, in order to justify a change of regime in Scotland and the interference of England, presents a manipulated and fictional backstory.

Endgame

Coincidentally, the ending in both plays is set in winter. In Bottomley's case Gruach is riding with the Envoy towards their Shakespearean future in the snow which is covering their traces; their sudden escape and Gruach's arbitrary decision to marry Macbeth subverts the historicity of the play and gives way to fiction to offer a suitable past for the inseparable Shakespearean couple, complying with *Macbeth* fully. In Greig's play Gruach reveals to Siward that there is an heir to the Scottish throne, and by presenting the baby, she holds the promise of resistance – both to the invading forces within the play, and, on a more symbolic level, to the overwhelming presence of English culture (and Shakespeare's *Macbeth* in particular) in her own history. As Carroll sums it up, "her resistance is rendered patriotic to the highest degree, inextricably linked to her royal identity", the royal lineage emphasized in both the sequel and the prequel, and she "not only survives, but somehow endures, a heroic, mystical figure of beauty, resistance, and agency."

In conclusion, we can certainly say that although both plays use the effect of historicity and reset the focus to an extreme degree from Macbeth and onto Gruach, it seems that their attitudes to *Macbeth*

turn out to be crucially different: *Gruach* changing the history of the protagonist to fit *Macbeth*; *Dunsinane*, on the other hand, insisting on history to totally distance and undermine *Macbeth*'s legacy. Interestingly, however, in both cases readers and audiences might face a loss of complexity, a sense of simplification of the familiarly obscure Lady Macbeth. Although history and fable make Bottomley's Gruach more unstable and more unpredictable, at the same time Lady Macbeth is deprived of both her maternity and her troubled conscience confused by overwhelming guilt. In *Dunsinane,* the historical figure is more important than her Shakespearean complexity – and Greig's Gruach is nowhere near madness, has no troubled conscience or a mystic past: she is a manipulative politician, playing for sovereignty.

Any attempt to create a more stable historical relevance to Lady Macbeth would necessarily narrow down the possible interpretations of the main female character, because, as Carroll concludes, any such rewriting would "attempt to normalize and domesticate [*Macbeth*]'s wildness, its strangeness, its ellipses, refusals, and erasures." By waking the slumbering historical past of Lady Macbeth, these two plays seem to remake the too difficult, too arbitrary Shakespearean character into less complicated, more relatable characters: the Gruachs are well concocted remnants of the Lady Macbeth they are interacting with, one accepting and complying with, one rejecting the Shakespearean origin.

WORKS CITED

ABERCROMBIE, Lascelles. "Review of Gordon Bottomley's *Gruach* from *The Liverpool Daily Post.*" *Gruach and Britain's Daughter,* by Gordon Bottomley, Constable and co., 1925, p.126. https://archive.org/details/gruachbritainsda00bottuoft/page/n3/mode/2up Accessed 14 February 2021.

AITCHISON, Nick. *Macbeth: Man and Myth*. Sutton, 1999.

BOTTOMLEY, Gordon. *Gruach and Britain's Daughter.* Constable and co., 1925.

BRADLEY, Lynne. *Adapting* King Lear *for the Stage.* Ashgate, 2010.

BROOKS, Cleanth. "The Naked Babe and the Cloak of Manliness." *Shakespeare: Macbeth. A Casebook,* edited by John Wain, Macmillan, 1990, pp. 196-221.
CALDERWOOD, James L. *If It Were Done: Macbeth and Tragic Action.* University of Massachusetts Press, 1986.
CARROLL, William C. "The Fiendlike Queen: Recuperating Lady Macbeth in Contemporary Adaptations of Macbeth." *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation,* vol.8*,* 2013. https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2213/2118 Accessed on 20 February 2021.
COWDEN Clarke, Mary. *The Girlhood of Shakespeare's Heroines.* Armstrong, 1891.
GROSS, George C. "Mary Cowden Clarke, 'The Girlhood of Shakespeare's Heroines,' and the Sex Education of Victorian Women." *Victorian Studies*, vol. 16, no. 1, 1972, pp. 37–58. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3826241. Accessed 22 February 2021.
GREIG, David. *Dunsinane.* Faber and Faber, 2010.
HOWELL, Maria L. *Manhood and Masculine Identity in William Shakespeare's* The Tragedy of Macbeth. University Press of America, 2008.
HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* Routledge, 2006.
JONES, Chris: "In *Dunsinane*, David Greig offers a timely play – set in 11th century." *Los Angeles Times,* 27 March 2015. https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-ca-dunsinane-20150329-story.html Accessed 13 February 2021.
KÁLLAY, Géza. "Ha egy döfés volna minden: Macbeth és az idő." *Nem puszta kép,* Liget, 2002, pp. 125-177.
REAR, Jack. "Year of Macbeth: why are there so many 2018 *Macbeth* productions?" *Verdict,* 2018. https://www.verdict.co.uk/year-of-macbeth-why-are-there-so-many-2018-macbeth-facts/ Accessed 21 February 2021.
SHAW, Robert Burns. *Blank Verse: A Guide to Its History and Use.* Ohio University Press, 2007.
SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* Arden Edition, Routledge, 1994.

SCHMIDGALL, Gary. "Review of *Verdi's Macbeth* by Davis Rosen and Andrew Porter." *Comparative Drama,* Vol. 19, No. 4 1985-86, pp. 387-389.
VALBUENA, Olga L. *Subjects to the King's Divorce: Equivocation, Infidelity, and Resistance in Early Modern England.* Indiana University Press, 2003.
WALLACE, Clare. *The Theatre of David Greig.* Bloomsbury, 2013.

---

1 Hutcheon quotes from Marjorie Garber's *Quotation Marks* (2003) here.

2 I prefer to use the compound "origin-play" when discussing adaptations and appropriations, among them prequels and sequels; the much used word 'source' with a similar meaning seems to be more directly referring to historical sources that are taken over with a more objective use, less changed or transmuted by artistic freedom. "Origin" can refer back to but also consciously avoids and thus markedly stands opposed to the use of "original" plays used in older, more fidelity-based adaptation theories.

3 Cf. Shakespeare: *Macbeth,* Act I Scene 7, 74. All quotations from Macbeth are taken from Shakespeare, William. *Macbeth.* Arden, Routledge, 1994.

4 A quote taken from Lascelles Abercrombie's review in *The Liverpool Daily Post*, quoted in Gordon Bottomley: *Gruach and Britain's Daughter;* 1925: 126. My italics, F. A.

5 Cf. George C. Cross: *Mary Cowden Clarke, "The Girlhood of Shakespeare's Heroines," and the Sex Education of Victorian Women* p.38

6 Cf. Lady Macbeth's story in Cowden Clarke's *The Girlhood of Shakespeare's Heroines,* p. 99.

7 Cf. a more detailed analysis of this particular historical source in Nick Aitchison's *Macbeth: Man and Myth*, Sutton, 1999: 48.

8 All quotations from the play are taken from *Gruach and Britain's Daughter* by Gordon Bottomley, Constable and co. 1925. Numbers indicate page number.

9 Act I Scene 7 lines 54-59; for all quotations from Shakespeare's *Macbeth* I use The Arden Shakespeare, 2015.

10 It is said by Siward himself, in Act 5, scene 4.

11 Quoted in Chris Jones' review in the *Los Angeles Times.*

12 All quotations are taken from David Greig: *Dunsinane,* Faber and Faber 2010. Numbers indicate page number.

[13] For example, Susan Fraser King's novel *Lady Macbeth,* or *Lady Macbeth's Daughter* by Lisa Klein; or Jo Nesbo's *Macbeth.*

[14] Lady Macbeth notoriously questions Macbeth's manhood repeatedly, see for example Act III Scene 4 from line 57 ("Are you a man?"); this has been several times connected with his inability to produce an heir, hinting at his lack of performance and power as a man, cf. Maria L. Howell's book, *Manhood and Masculine Identity in William Shakespeare's* The Tragedy of Macbeth, pp. 14-15.

[15] Cf. Macbeth's reference to his hope on a future son in Act I Scene 7 lines 73-75. ("Bring forth men-children only! / For thy undaunted mettle should compose / Nothing but males.") and the several prominent, influential classic interpretations revolving around the lack of a son for the Macbeths; e.g.: Cleanth Brooks (pp. 214-215), James L. Calderwood (p. 60-61) and more recently Géza Kállay (pp. 128-129).

Interview with Clara Simpson, Université Lyon 2, March 2021[1],

Christine Kiehl: Thank you for joining us Clara. Could you tell us what you do now, a year after *Dunsinane*'s first French production[2]?

Clara Simpson: What I don't do at the moment… I'm an actress, I have been an actress for a long time, all my life. I'm Irish, I trained in Dublin, both my parents worked in the National Theatre over there. And then I came to train in Paris when I was 19. I don't know why. I had very romantic ideas about the theatre in France and theatre training in Paris. I was a huge fan, when I was a young thing, of Beckett.

Christine Kiehl: And you met him.

Clara Simpson: I was supposed to meet him, but I was too shy to turn up.

Christine Kiehl: But your parents met him?

Clara Simpson: Yes. My father was a director and directed the first Irish *Godot* in the 1950s. So, I came to Paris with all these ideas, and I don't regret it, that's the reason why I'm still here. I've worked in theatre in both countries. I go back quite a lot, and work in Dublin or with Irish companies regularly. There's one company I've worked most with over the last 4 or 5 years, who are called Dead Centre, who tour in Europe and internationally. They're often inspired by the classics, but try and work on new forms of theatre that speak to audiences today, which in a way is what *Dunsinane* does. *Dunsinane* is David Greig's response to *Macbeth*. It's not just an adaptation or a

contemporary sequel. It's a reply. Of course he imagines what's going to happen where Shakespeare's play ended, but it's also a reaction to the received ideas in Shakespeare's play. All the received information we have inherited about its characters, about the role of women, incarnated by its legendary female character, Lady Macbeth.

Baptiste Guiton is interested in contemporary writers, and very interested in contemporary forms of theatre that reply to, or that investigate the big myths, the Greek myths, the big issues but in a contemporary way.

Christine Kiehl: So that is what spurred his interest in David Greig's *Dunsinane*?

Clara Simpson: Yes, let us come back to David Greig. David Greig went to see a production of *Macbeth* in Scotland, some time in the early 2000s. It struck him that, as he listened to the story unfolding, all the place names in the play were places he lived beside. He has grown up in Africa, but these were places he now knew and was familiar with as a Scotsman. He said that he found it odd, how this play was placed in an eleventh century Scotland emerging from the Middle Ages, but that it's a very English play and it has got a very English take on politics. Shakespeare often wrote for the monarch in power at the time, and would have written it to please that particular monarch, and this was James I.

Michèle Vignaux: And he worked on English sources as well, the English historian Holinshed, not the Scottish historians.

Clara Simpson: Yes. What they call the chronicles. The story that had been passed down through the centuries was very subjective and partial, English-sided politically, pro-English. So, slowly but surely, the

Scottish characters in the play became the demons, the bad guys, the primitive animal blood-thirsty peasants. Of course, Lady Macbeth, because she was the only woman around, and with any intelligence, obviously couldn't have been a woman, she was a witch, a blood-thirsty devil, a diabolical individual. Also, Lady Macbeth in the Shakespeare play is a very hard role to play because she doesn't get a lot of time to develop.

So, David Greig is sitting in this auditorium, watching this play unfold and he thought "it's my country, it's my land". He said that the end of that play is such an extraordinary bad end to a play, a most complicated ending to a play, quite hard to make sense of. There's a lot of information at the end of *Macbeth* about what might happen next. And David Greig said "it's like a series, a big series, and we want to know what happens next. He also thought, politically at the time, about Iraq and the war raging there, and he related this to the question of "the tyrant" and "the dictator" embodied by Macbeth. So David Greig raised the following question: What happens when an army, like the English, a foreign power like the British, comes to topple a dictator, the so-called bad guy – and is that for them to judge? You think that's absolutely shocking and you can't let that happen so we go into Iraq, or Afghanistan, take away the dictator, kill all the baddies or put them into prison, leave our army there, and then go home. And then, you let them try and sort it out. And that's what the English did in *Dunsinane*. The English weren't doing it because they were concerned about human rights in Scotland. They did it because they thought Scotland was a military threat. David Greig pops in a Malcolm who has been brought up in England, educated in England, pro-English, who likes the English way of life, the comforts, the quality food, the beer and the ham. The English then expect to go home and leave him to govern. But it's a disaster.

Christine Kiehl: As you said, David Greig wanted to question what happens after, when Malcolm comes in, when Siward comes in with

his good intentions: re-establishing a properly governed country in Scotland. And what happens is that David Greig resuscitates, brings back to life a different Lady Macbeth. It's not Lady Macbeth, it's someone else, and that's why she's called Gruach. What has happened between Shakespeare's Lady Macbeth and Gruach?

Clara Simpson: The difference is that in Shakespeare's play, she kills herself, she dies, whereas historically, factually, that did not happen. She did not kill herself. She lived on, not for a terribly long time, but she lived on and she governed. And she had a son, Lulach. She reigned, which was not that unusual at the time. There existed what were called "warrior monarchs" in the Celtic worlds and elsewhere. And some of them were women. They were rare, but they existed, these women existed. There were Irish queens who ran and led armies, fierce individuals, and very capable obviously. It was a male-dominated world, but there were women out there who knew how to govern, even when they also had to manage producing heirs to the throne, vital for their stability.

Gruach was a warrior and she survived all of them. David Greig went back into the chronicles which are very sketchy, but he did find enough factual traces of Gruach's existence. His story sparked from that. It's a very plausible story. What's amazing about it and about her, is that she's defending her country. Scotland was not an imperial power, like the Japanese or like the English, or other kingoms, they didn't go out and declare war to another country to expand. The Scots had their own country, they were quite happy, living where they were, like the Irish, fighting amongst themselves, but not seeking to dominate any other country or people. But if you threatened them, if you crossed Hadrian's wall, they would fight, they would sacrifice anything to defend their country. A little like the image we would have of a Japanese warrior, Gruach is someone who is from that lineage, who would do anything to defend her country, anything. "It's a question of honour, she says at the very end of the play, the difference is that I'm not

doing it for some political ideal, it's in my blood, it's honour. I will die for my country. I'm not here just to survive, or just to gain power by putting my son on the throne, it's for the Scottish people. And I would sacrifice my son for my country."

Christine Kiehl: Gruach embodies the fight for power, for justice, and you're mentioning honour here, is it revenge? Talking about mythology, can Gruach be compared to something like the *Erinyes* in Aeschylus' play, who seek revenge and justice at the same time?

Clara Simpson: There is a big difference between Gruach and Shakespeare's character; what we retain from Lady Macbeth is that she is above all looking for power, she's blood-thirsty, and would do anything to achieve power. Gruach isn't looking for power. She likes being queen, she says that, she enjoys being queen, but she will go to any end to save her country. Yes, she does want justice.

Christine Kiehl: Coming back to the Erinyes, they are represented with torches and ropes, and their faces are often surrounded by snakes, which is also one of Gruach's emblems.

Clara Simpson: Yes, when Siward actually looks at her – It's funny, just another digression, but today, I was directing a young actor who's preparing to get into one of the national British schools at the moment. For his audition he chose a scene from Dunsinane. We were just running through it and working on it. It's the scene where Siward storms in, and where a boy, one of the soldiers has been killed. He comes into Gruach's quarters shouting "Dehors! Out!" But she seduces him. In a way, it's exactly like in Euripides' play. My note to the young actor is that "whatever you do, don't look her in the eye!" Because, with the snake heads, once you look them in the eye, you'll be under her spell.

Michèle Vignaux: That would be Medusa, the gorgon. It seems to me that the Erinyes are transcendental beings. They are divine beings in a way. They stand for retribution, rather than revenge.

Clara Simpson: If it's a question of revenge, it is at a higher level.

Michèle Vignaux: Yes, revenge is a very human thing. Retribution is from above.

Clara Simpson: And *reparations.* It really does remind me of the Irish, who will fight for their nation, but not nation as we understand it, nation as in their language, their spirit. The language is hugely important because it's a tool. They speak Gaelic, they do not speak English. The play is written in English, but when it is performed in English, the Scottish parts are spoken in Gaelic, which is a very different language. It's a very complex and advanced language. And at the time of this play in eleventh-century England and Scotland, English was a new language, a mixture of four languages I think. Saxon, Latin, Norse... am I missing one…?! Which is why Gruach says to Siward "your language is a carpenter's tool", in French *la langue d'un menuisier*. She's actually saying to Siward that his language is rudimentary, not as sophisticated as the Gaelic.

Christine Kiehl: She also says to him "our language is the forest".

Clara Simpson: "Our language is the forest. You don't understand the forest". Their language is full of mysteries, poetry. The invader comes in, with a new language, born from commerce and military. It's the political and functional language at the time. A lot of different nationalities use it to trade.

Michèle Vignaux: "To seduce a man in English is like dancing with wooden shoes". There is also a confrontation between Malcolm and Siward, in which Malcom complains of Siward's "insistent literalness". It's very clear that Scottish is much more subtle, nuanced.

Clara Simpson: Full of metaphors. They say, and I believe it, that languages resemble their country, literally, physically. Scottish, the language, is a reflection of the actual land, the highlands and the lowlands. It's a very varied and extreme country.

Christine Kiehl: She talks in images but she is less lyrical than Lady Macbeth. Does she have something of the witch in her?

Clara Simpson: I think the wonderful thing is that in the twenty-first century world, David Greig isn't actually asking us to believe she is a witch. He's clever, it's very subtle. He knows that the image, the old conceived idea, is that this woman is so gifted that she must be a witch. To command such power. Which is an idea that ran through society at the time, and through to very recent times. She's aware that the English suspect she might have witches' powers, and that Scotland is full of dark magic. So, she plays on that, and she plays on them. And Greig leaves it open and hanging at the end of the play, maybe she actually *was* a witch. We all know that obviously fairies don't exist. But there's always that frisson of "but maybe, just maybe they do...". I think he plays on the idea that the tourist board of Scotland would sell as being Scottish, the myths and the highlands, the fog and the purple mountains, Loch Ness and so on. So, it's like a *clin d'oeil,* but at the same time, when you're over there, when you actually go to these places and you look around you, and you feel the atmosphere, you could believe. It could be true". I love how he plays on that mystery.

Gruach plays with the young soldier boy, she has fun in that scene, and during the play she gets really close to this young man. That's another theme in the play, the absent sons: her son is missing, Siward's son is missing. And then, the young soldier boy, who is far from home, is placed between this man and woman, like a surrogate child. But she plays on the young soldier boy, his fear and skepticism, and he ends up believing in her magic. And it's a bit like any magic, if you believe, it works.

Christine Kiehl: so Lady Macbeth would be related to this myth of the witch thirsting for power. In French, power can either mean *pouvoir* or *puissance*, which are two very different things. You can have power (*le pouvoir*) and not be powerful. But Gruach seems to want power in both senses, (*pouvoir et puissance)*, which brings a more modern, a more feministic dimension to the figure of the witch. In the Middle Ages, relating women to witches was a way to deny the power of women, considered subversive and dangerous for a male-governed society, whereas today, the witch has become a very popular emblem of rebellion as Mona Chollet wrote[3].

Clara Simpson: I think the connection between *Les sorcières* de Mona Chollet, the witches in Shakespeare's *Macbeth*, the witch in *Dunsinane*, and the witch figure in today's society, is the fear that women might have superpowers. They can give birth, they're kind of crazy, and if you leave them on their own too much, independent of men, they're very much to be feared.

Christine Kiehl: You mean, when they are not under someone's control?

Clara Simpson: Yes. I think David Greig asks what is power for a woman? Baptiste Guiton, our director, really reinforced the idea that

the power of this woman is that she doesn't use seduction in the classical sense. She does indeed seduce Siward, and possibly allows herself to dream a little, but she doesn't allow her heart to rule, which, for an audience, and even for an actor at the beginning, is quite hard to accept. You think "oh no no! She's got to fall in love! They've got to be in love! That last scene in act IV, they're definitely in love!" As an actor, you always want your character to be noble. You always want them to be the heroes. You want her to be a heroin. And she is a heroin. But she does not lose sight of what she wants. If she sleeps with Siward, it's because she wants something of him, which is hard, even for an actress, to accept. She doesn't use the accoutrements of seduction. She doesn't curl her hair, she doesn't put on lipstick. Or if she does, it's because she enjoys it for herself. Her symbol of witchery is that like any good war chief, she plays on the enemies' nerves, she plays on their fear. It's like the German army during the Second World War, one of their genius strokes was to create this extraordinary siren, The Sirens of Death, that their planes invading England would let off. This high-pitched noise that would scare the living daylights out of the London people, and that was as effective a war tool, as the bombs themselves. Of course, they did use a lot of bombs too!

But it's the fear, the strategy of fear that is Gruach's witchery. Her intelligence is witchery. She doesn't have a crystal ball, she's just clever, very very clever. She's in touch and very connected to nature, which is something that the rational mind, the rational English man doesn't like either. Because anything that isn't rational scares the hell out of him. It's also back to the idea that women are to be feared when they are too connected and associated with the happenings of the other world, to the spirits, trees, and the elements, which Shakespeare uses a lot.

Student: You talk about Gruach as a witch and how she uses that power, how she uses the illusion of her power, how do you act this on stage?

Clara Simpson: Great question. The big challenge in playing a queen and a really powerful woman, was to question the idea of what power is, and not to fall into any clichés. If we sit back and think about what embodied power is, as women and men, it is when people stop having to try. They don't have to seduce. So, the big challenge for me, as an actress, was to not, in any way, seduce the actor opposite when playing the role, or the director, or the audience. An important decision. I struggled with it at the beginning, I had all these guys around me, all these actors in leather jackets, with loads of armour and weapons. And I just had this little nightdress, I had nothing to turn me into Superwoman or Catwoman or Cleopatra.I had nothing. So I started slowly but surely going "well, Jesus, I have nothing in this show, so what can I do? Well, do nothing." So, I started to do less and less and go back to the text asking: "what is it, what's scary?" It's written there, I wasn't inventing it. What's written in the play is that she just tells the truth. She looks someone in the eye and she's direct. And that's very powerful. The English man is very unnerved by that. He never knows when she's telling the truth or not. I don't think it makes her cold, I think it just makes her frank. That's her power, her frankness. She was still a queen but she didn't have, as we say, royal manners. But she could fight.

Student: In *Macbeth* and in *Dunsinane*, Lady Macbeth is presented as "the wife of", "the queen of". In *Dunsinane*, Gruach is also presented as "the queen of", "the mother of". How do you perceive her as a woman without a link to someone?

Clara Simpson: In her own right. She's a mother and she has been a wife. I think the most important thing to remember about her is that she's lucid. She knows what she's doing. If she has to marry this man to further the future of her country, she'll marry this man. She's absolutely lucid, which is quite shocking in a way. And Gruach is in a man's society, a military society. She's the only woman apart from the other young kamikaze, *la jeune fille qui s'occupe des poules,* who's one of

her soldiers and blows herself up. The equivalent of today's DAESH's military extremism is quite pertinent in this whole landscape. It is a form of terrorism. The Scots are very good at being terrorists. It's not a direct war, they hide in the hills, and stage ambushes. Then run for the hills. They know how to do that, they know the land.

Michèle Vignaux: It's their country, like the Afghans, like the Vietnamese... they always have an advantage.

Clara Simpson: They don't have the military power to reply in any other way. They don't have the numbers, they don't have the weapons. At the time, the English army had been armed by the Normans and they were incredibly sophisticated. They were *en retard*, the Scottish.

Michèle Vignaux: But they had the knowledge of the terrain, which, as Machiavelli insists, is terribly important as well. It shouldn't be neglected.

Clara Simpson: Yes, the play is about the land. War usually is. Again, just because of the context, I think of Scotland today and Ireland today. We think there was a religious war in Northern Ireland. It wasn't a war waged to defend the Protestant or Catholic religions, it's about land and people's history with the land, how they're attached to and feel represented by the land. It's as far away from urban society as you could get. Scotland is so far north, it's nearly in Norway. You can see the northern lights up there. It's an extraordinary country. The land itself is very, very dramatic and very powerful. This lady comes from the Moray family, which are from a long line of people in the highlands. So, you cannot get more extreme surroundings. Next stop north is the Orkney Islands, and then you're in Norway. You're nearly in Scandinavia. The elements are incredibly harsh. Their connection to that land is so strong. They have become Christians, but it's Celtic

Christianity. They're practically pantheist, which means that God is in everything, in all the elements. They believe in that, in the water, in the wind, in the rain. The water is incredibly important. There's a lot of it! There's rain, snow, marshes, rivers, the sea... They're very harsh conditions. The English are at a huge disadvantage.

In any country where the elements are very severe, what becomes important? Oral tradition becomes very important. Language becomes very important, very developed.

Michèle Vignaux: To come back to the staging, there's no attempt at any realistic scenery. Quite like Shakespeare's theatre, everything is in the language, in the poetry, how to suggest nature through the words. In this, Greig is very Shakespearean. The stage was a fairly neutral stage, which could suggest the castle. There was no attempt at...

Clara Simpson: Representation, illustration.

Christine Kiehl: It's very stylised. A lot of metal suggesting a fortress.

Clara Simpson: David Greig's play leaves it very open, as does Shakespeare. Shakespeare sometimes changes location, country even, from one scene to the next. So, it cannot be represented in a realistic way. Baptiste Guiton's choice, in this production, was to suggest the castle with a metal structure. Everything is about the castle.The play is called *Dunsinane*. All the other action, like in Greek tragedy, happens off stage. The armies don't meet on stage. The entire play takes place in the castle.

Christine Kiehl: An important element of staging is light. What can you say about light and darkness in this play?

Clara Simpson: The lighting designer was inspired by a number of things. One was the paintings of Edward Hopper, in a sort of modernist America, where colour, a bit like the fauvist paintings, would represent emotion. The lack of colour is also commenting on something. There are a lot of lateral lights that would come and, like in Renaissance paintings, pick out the silhouettes and create mystery and tension in the dark background. There were contemporary visual suggestions, neon lights, in pinks, greens. There was some upbeat stuff. At no time was it trying to reflect the eleventh century. And a lot of people are confused because they think that the action in *Macbeth*, because it was written by Shakespeare, actually took place in Elizabethan times. Of course, it didn't. It took place in the eleventh century, in 1040 or something like that, in the Middle Ages. In our production, it was a mixture of some very beautiful contemporary lighting, and mainly a dark stage. Hard to imagine living in those times, living in a world with no electricity. It'd be so scary, like what's behind that door? Night-time was very dangerous for these people. It was very easy to believe in magic.

Student: What about the sounds like the thunder?

Clara Simpson: Thunder and lightning. No. We use music as a metaphor. There was music on stage. One of the actors plays an extraordinary instrument, like a flat guitar, like Jimi Hendrix on stage.

Christine Kiehl: a zither?

Clara Simpson: A present day version of a zither. We had a musician and a sound engineer who created a lot of music for the production. There was sound effect, atmospheric sound but never illustrative. It wasn't like a soundtrack in a film, which makes you start feeling scared before you actually see what's going to happen. What the musician

who created the music for this production steered everybody away from, was any kind of sentimental, picturesque, sound reference to Scotland, the kind of tourist take we might have on that. It was quite physical. I think the whole take tried to remain resolutely contemporary with references.

Student: What is Siward's relationship to duty?

Clara Simpson: Siward's political aspiration is to do the right thing. To me, he was like Tony Blair when he sent the boys into Iraq, it was his moral ground. As Gruach says at the end of the play: "it's such a shame you're a good man". Good men are very dangerous with their ideas.

Clara Simpson: It's interesting that in Justin Kurzel's film version of *Macbeth* (2015) the three witches are in the presence of a child, which is really disturbing in that film. Children can be very disturbing, children and women, it's funny, isn't it? Why? Because we feel as if they're connected to something that we've lost touch with.

Christine Kiehl: that *men* have lost touch with.

Clara Simpson: Men, and even us in our evolved society. When the connection to nature in a way is cut in urban societies. I remember, I was an au pair girl for this very proper family in place de Clichy, in the XVIIe in Paris, when I was studying in the Cours Florent. This is a little digression. There were three kids. There was a boy who was older, there was a little girl who was about three. She was the devil incarnate. She was the scariest. It was like *The Shining*. She freaked me out. They were lovely people. The mother played the classical harp, and the father just kind of looked confused. There was a baby and an older boy, they used to go to rallies. I was an Irish woman thinking "what is

going on?" I just arrived in France. And this little girl, she obviously knew that there was a little way to get in with me. She'd come up and go "I had a dream last night. Mmm. I dreamt the devil came to see me. He makes me want to do things." There was something about the fact that a small child, when they say that, they might have a connection that we don't, because they're closer to that world. Like the author Beckett, who was very connected, who did a big *psychanalyse* and connected to young and the dreams and all of that. He explored and remembered the time he spent in his mother's tummy. He talked about it. As did my children, they told me about what went on. That connection with children is the non-rational world. Scotland is the non-rational world for the English. Clearly. Every time these imperial powers go and try to dominate the world and the lands that they don't know, they often lose.

Michèle Vignaux: on English representations of the Scots, there was a famous book by Thomas Harriot on the New Found Land of Virginia, which established some sort of parallel between the natives of America and the Picts in old Scotland who were similarly tattooed…

Clara Simpson: I heard yesterday that in the paintings in caves, the signature was a hand. The conceptual sculptor Jane McAdam Freud (who is the daughter of Lucian Freud, and the great great grand-daughter of Sigmund Freud) discovered that, that they used to put their hands in paint, like children do, and put it on the wall. That was their signature. A lot of those signatures have been discovered to be women's, which means that a lot of the art was done by women, which is very recent.

Michèle Vignaux: … here is a Pict soldier and then we have a woman Pict, a young daughter of the Picts. They're tattooed all over.

Clara Simpson: This is an English drawing of what they imagined the Picts to be.

Clara Simpson: It is beautiful, when you see this prehistoric use of stones, like the old Pict crosses, and their language, quite like the Irish old Celtic stuff, full of symbols, snakes, circles. The old themes run through...

Christine Kiehl: And there is the figure of the moon.

Clara Simpson: The moon is huge. Just imagine being a Pict, the moon and the sun were just huge. They were very connected to that. There were obviously a lot of snakes around as well.

Student: I have a question on language: How do you do it on stage when Gruach is speaking Gaelic?

Clara Simpson: I speak Gaelic. That's a good answer. I speak Irish Gaelic, it's practically the same thing.

Student: How is the audience supposed to understand what you're saying in Gaelic?

Clara Simpson: It depends I suppose. The story is being told, on many levels, through the eyes of an Englishman. It's Siward's narrative. He's the one who tells. There's very often a character in a play who assumes the responsibility of telling the story. In a play there's often also the voice of the author, which can be the intimate voice of the author, sometimes distributed through a couple of characters, but which also often comes through one character, something more intimate. I don't

think it's Gruach. I think the young soldier tells the story but assumes as well the political responsibility of what Greig is trying to say through his version of *Macbeth*, his sequel. But to get back to the Gaelic and not understanding it, the character I'm speaking to is not supposed to understand it. So, it makes perfect sense that an Englishman, in front of this Scottish witch who speaks a very strange language, or dialect as they like to think, speaks in a foreign language, which is what they did in the original Greig production. It was a coproduction between the National Theatre of Scotland and the Royal Shakespeare Company in England. The hen girl speaks in Gaelic like it's a code language as well. It used to drive the English crazy that people wouldn't be speaking in their language. It was banned 800 years. They banned Irish in Ireland. They actually made it illegal to speak. It's horrific.

Christine Kiehl: And that has happened in so many wars with the invaders trying to impose their language.

Michèle Vignaux: But the English find language an obstacle in Scotland. Gruach points out towards the end "Nearly a year here and you haven't yet learned our language". Language is a powerful weapon as well, an obstacle.

Clara Simpson: Language, religion and music, entertainment, all of which were banned in Ireland. But they gave up on the Scots. The English brought the Scots into England, educated them and put them back. They dominated them, they offered them land, money, education and slowly but surely, they anglicized the Scots.

Michèle Vignaux: When they suppressed the Scottish parliament in order to create the parliament of Great Britain, they incorporated them into the English parliament. That was the end of it.

Clara Simpson: That's what's interesting about somebody like Macbeth and Gruach, the Scots were tribal. They weren't centralized. That's what made it so difficult for them to resist the English. They didn't always have a common cause. The common cause was freedom. You'll never keep a Scotsman down. It's freedom. Like *Braveheart*, it's quite a good film actually, that film with Mel Gibson who plays Wallace. They found it so difficult to unite, because they would fight amongst themselves, as did the Irish. It was a tribal faction. Basically, unlike the English and the French, royalty was not sanguine, it was not hereditary. You had to be part of the royal family, but it was quite an extended family. It was basically "let the best man win", whoever was the strongest and proved it, which is why she says at the beginning of the play "my king, my guy, was the strongest, he ruled for fifteen years". Which is true, historically, and it's a long time for someone! They just kept on killing each other. It was *coup d'état après coup d'état*. Macbeth is called "the tyrant" because he was a very strong leader, fearsome, but you kind of had to be at the time.

Michèle Vignaux: Julius Caesar said the same about the various tribes in Gaul, in *the Gallic Wars.* But he managed to play them one against the other, which is not the case here.

Clara Simpson: The Romans never made it to Ireland.

Michèle Vignaux: nor beyond Hadrian's wall.

Clara Simpson: They just built that wall, because they said "look, let them! Leave them! They're too complicated!"

Student: In the English text, there seems to be a lot of mistakes, like grammar mistakes, and they're not really reproduced in the French version. Was it done on purpose by Greig?

Clara Simpson: some of the language is quite colloquial, as in local colour, you know it's a Scots person talking. It's idiosyncratic, it's not normative language. It has a local colour, which as a translator, is impossible to reproduce. So, Pascale Drouet, who translated *Dunsinane* into French, tried to tell it as clearly as possible without making it too complicated for our ears, which I think is the best choice that she made. There are a lot of colloquialisms in Greig's play that don't travel through to the French. Some of the language is not normal normative English. There's a lot of very familiar contemporary language, which has been straightened out in the French.

Christine Kiehl: Can you tell us about the structure of the play in four parts, one for each season?

Clara Simpson: Beautiful. When Gruach says "you've been here a year and you still don't speak the language", it's one complete cycle, which is connected to nature, to the natural cycle, the female cycle. That's why I think, the pantheist, that side of being connected to the elements, is really really strong. But at no time does David Greig make it *pittoresque*. The minute you start talking about these beautiful places, like la Bretagne, we all get a little bit romantic. David Greig is unsentimental, but he's poetic, there's obviously a huge difference. One very interesting thing about him as a writer is that he did not grow up in Scotland. There's a distance. He said that very beautiful thing that he treats language always as though he's translating it, as a foreign language. He's not trying to be really natural. It's not always naturalistic. The words, the language flow very easily, but there are odd formulations... it's not just bad grammar. […] He has an extraordinary sense of rhythm, Greig. It's incredibly musical. It's wonderful to play. It's naturalistic and very credible to portray, but there's always that extra attention to rhythm and language.

Christine Kiehl: Which means that the translation is very good, because you're talking about playing it. You've played it in French, but you've never played it in English.

Clara Simpson: Not yet.

Christine Kiehl: Pascale Drouet's job was not easy.

Clara Simpson: She did very well. The difficulty is to translate familiar language. It's always really complicated. There's a lot of swearing, bad language in this. Bad language with a Scottish accent is just what I would call "colourful language". It sounds great. It's got a lot of humour in it. The Scottish people are so funny. There's a wonderful Scottish comedian called Billy Connolly, and I defy you to listen to him and to try and understand what he's saying. It's wonderful. A lot of Ken Loach's films as well. In *The Angels' Share* (2012), for instance, they're Scottish and it's delicious. And they use bad language all the time, but it doesn't seem vulgar. That's a real challenge in French. For the translation of *Dunsinane*, there was a big debate about the word that we'd use for "boy", "the soldiers", because in the English language, you talk about "the boys", which is the army like *les gars*, *les soldats*. But *les gars* in French immediately has a working class connotation. *C'est un peu populaire "les petits gars".* Whereas "The boys", not only means "soldiers", but also the idea of sacrificing the children. When Siward turns up in that scene saying "a boy is dead", we think of a child, which is true. They were young, like kids, as is often the case today of the soldiers, they're kids. That whole idea of these young boys being sent to fight, slaughtered, being sacrificed, is interesting. There always are *des faux amis* between French and English. But I think you have to take license when you translate. It is your version. There's a man who talks well about that, who does a lot of translation and whose writing is amazing, who is called Frédéric Boyer. He organized the translation in 2002 of the Bible, and in his préface he explains

what he does with translation and the reasons why he chooses to translate, it is so beautiful. He translated Shakespeare's *Sonnets*, it's an extraordinary translation. It's really physical and muscular, and in the rhythm, it's very contemporary without at all losing any power. He talks about that, he has given loads of interviews on France Culture about translation. He translated Virgile's *Géorgiques* and *les Confessions de saint Augustin* ... his prefaces, his introductions are amazing.

The actor Laurent Terzieff, a beautiful old French actor who is dead now, said that translation was the distance you measure that the author travelled away from normative language. As a translator, if you're reading a piece of writing in its original language, you have to measure and analyze how far away from normative language the original author is. How can I say it in another way? When the author is writing, he decides to write in either incredibly simple normative language, or he might choose, as a writing style, to slowly move away from what we consider normal classical language. And it's the distance he moves away from it, that is something that you, as a translator, have to measure to produce the equivalent in the language you are translating into. It has to be as exotic or non-exotic, depending, as that original departure. It's in his little book, his little autobiography. It's a really interesting question, because in a way, if the original author would like to do this crazy, extraordinary departure from normative language, and you have to translate it, first of all... somebody else said and I can't remember who, that translation dates very quickly. It dates much quicker than the original writing. The original writing came from an organic place, whereas the translation is referring, it's getting all the rules right. Therefore, there's always something artificial about it, and that doesn't come from that organic place. So, it will date much quicker, which is why we constantly need new translations of works that can speak to our contemporary ears. I have an example where I produced a play that was written in English, by an Irish author, John Millington Synge. He wrote plays in English, but English which was very influenced by the Irish language, because it was written in the

1900s where the Irish was still spoken a lot in Ireland. His English was very exotic, extraordinarily different to the normative English language at the time, very poetical, beautiful. When a French woman came along, Françoise Morvan, to translate this language, she's from Brittany and she has got the whole "we're cousins" with Ireland, she tried to produce the same crazy language in French. She's a wonderful woman, but in French, sorry Françoise, it's just too much. It's too difficult. It's *truculent*, but it's too much. It might be *fidèle* in a way, it reproduces the same *mécanique*, but it doesn't work. So, I asked a contemporary poet, Jean-Pierre Siméon, to write it again. You have traces of all of that, but you can still understand what's going on. It's not to make everything flat or contemporary, but translation needs to be looked at, updated. Some of them are beautiful, but they're very personal, subjective.

Student: I'd like to go back quickly on the visual aspects of the play, if you don't mind. You mentioned Edward Hopper as an inspiration. Is there any chance the play was inspired by other artists as well? Because I would like to work on visual representations of *Macbeth* and *Dunsinane*, so I would like to know if there are any other sources.

Clara Simpson: I don't think so… I know there were other influences for the lighting designer and his colourscape, his palette, which I immediately recognized. He was influenced by the whole *Scandi noir*, all that new Scandinavian television, *les polars*, which has become very of the moment. Everything's green, it's always washed-out greens and greys, it's kind of a washed-out palette. There's a lot of green in it. Sometimes, there was beautiful kind of pale green light. So *Scandi noir*. Definitely American modernism, that he's a big fan of. There was one image in the play, it was like Caravaggio's Pieta, where Siward was holding the boy that had been killed. That was Baptiste's idea with all the beautiful Renaissance lighting behind it. In a way, the author paints it, he paints it, as we said very clearly, with words. There are the four seasons. Summer is full of blood, and then autumn gets very

wet. That's not very visual for you. The end, the first thing I saw, and I'm sure you feel the same, in that snowscape of act IV, was those sorts of Japanese influences of a little island with snow. The author gave us all of that already. Weirdly enough, the English production, which I think you can see photos of online, and there might be the trailer... or the teaser. That's why I made the connection. They go back, in the English/British production of *Dunsinane*, to the Elizabethan take on the play. It's the Royal Shakespeare Company, they're doing *Dunsinane* in Shakespearean clothes, nearly, bad Shakespearean clothes actually. It's a bit *ringard* if you ask me. But their set was quite similar to ours, a multifunctional piece of Lego that could adapt to quite a sparse set.

Christine Kiehl: the scenography defies clear historical location by incorporating the contemporary, beyond anachronisms.

Clara Simpson: It's not just out of time, we even get half a Roman toga with a tracksuit top. And it's great! These are references just for the imagination. But it has become in itself quite conventional. If you see a photo of Gruach in the Royal Shakespeare Company version, it's really old-fashioned. a bit *Moyen-Âge*. It's never contemporary. And everyone has got long beautiful hair, and they have got a lot of make-up.

Michèle Vignaux: It's interesting what you said with word 'painting'. I worked a long time ago on Renaissance music and that was one of the techniques, note painting, which was supposed to suggest through music, in the same way as words can suggest a whole atmosphere.

Clara Simpson: Shakespeare uses the iambic pentameter in very different ways, depending on what he wants to do, as does Victor Hugo. When you get the perfect *alexandrin*, it's usually in the mouth of the royalty, of harmony but a lot of the servants for example, don't get to

use verse. They don't get rhymes, they use prose. It's a more vulgar language. The more refined, the more perfect the language is, it's either a very important moment, but it's usually in the mouth of royalty.

Michèle Vignaux: In *Macbeth*, there is also the play on the iambic pentameter and the trochaic tetrameters for the witches.

Clara Simpson: Very powerful rhythmically. There's a suspicion, like you're not allowed to use those words out loud in the theatre, on the other side of the *Manche*.

---

1 This interview was conducted in front of a class of 4th year students during the Covid crisis.

2 Janvier 2020, TNP Villeurbanne.

3 Mona Cholet, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*. Éditions la Découverte, 2018.

Logique du pire : *Macbeth* de l'autre côté du mur.

Juliette Mézergues

Abstract: With revolt brewing in a Europe struggling to rebuild itself, Heiner Müller, East German poet, playwright and writer, then *persona non grata* in his own country, attempted a return to the theatrical scene with an adaptation of William Shakespeare's *Macbeth*. The play proved controversial and did not bring Heiner Müller out of the wilderness. It is imprinted with the motives dear to its author, and suggests a rather pessimistic vision of the world. The fantasized Scotland in which the tragedy takes place becomes a land of atrocities, where warlords do battle. What are the major differences between the Jacobean and the German versions of the play? How does Müller deal with violence and why? How might we respond to this text fifty years on? These are the questions this article explores.

Résumé : Alors que la révolte gronde dans une Europe qui peine à se construire et se reconstruire, Heiner Müller, poète, dramaturge et écrivain est-allemand, alors *persona non grata* dans son pays, tente un retour sur la scène théâtrale avec une adaptation de *Macbeth* de William Shakespeare. La pièce suscite une polémique et ne signe pas la fin de la traversée du désert du poète. Elle est empreinte des motifs chers à son auteur, et laisse entrevoir une vision assez pessimiste du monde. L'Écosse fantasmée dans laquelle prend place la tragédie, devient une terre d'exactions, où des seigneurs de guerre livrent bataille. Quelles sont les différences majeures entre le texte jacobéen et le texte allemand ? Comment Müller choisit-il de traiter la violence et pourquoi ? Comment ce texte résonne-t-il presque cinquante ans plus tard ? Voici les pistes que cet article explore.

Keywords: *Macbeth* – William Shakespeare – Heiner Müller – R.D.A. – rewriting – barbarism – Europe – nationhood

Mots-clés : *Macbeth* – William Shakespeare – Heiner Müller – R.D.A. – réécriture – barbarie – Europe – peuple

Une variation shakespearienne.

« Logique du pire » est un emprunt au titre de l'ouvrage de Clément Rosset, qui par certains aspects, trouve un écho dans le texte de l'auteur est-allemand Heiner Müller : *Macbeth (d'après Shakespeare).* Rosset affirme : « Aussi le non tragique est-il ce qui se dit sans réussir à se penser, et le tragique ce qui se pense sans, généralement, accepter de se dire » (Rosset, 35) et « Le résultat du divertissement est d'interdire à l'homme de se servir de ce qu'il sait. » (Rosset, 28). Partant du texte Shakespearien, Müller livre, en allemand, sa propre version. C'est la traduction en français de Jean Jourdheuil que nous étudions ici. Mais avant d'aller plus loin, choisir de travailler sur l'œuvre de Heiner Müller, que cela se fasse au plateau ou de façon académique, semble difficile sans considérer le contexte historique et politique dans lequel il a écrit et vécu. Les questions politiques et sociales l'ont toujours préoccupé. L'histoire et l'œuvre de Heiner Müller semblent indissociables de l'Histoire européenne de l'après-Auschwitz et de l'effondrement du bloc de l'Est[1]. Cet article tente d'aborder cette réécriture de *Macbeth* en analysant la résonance qu'elle peut avoir encore de nos jours. Pour reprendre les mots de Wolfgang Heise : « l'histoire est son thème fondamental […] et je peux imaginer une interprétation de Müller qui […] verrait dans ce qu'[il a] écrit une réponse poétique très active à des expériences de l'histoire qui ne sont rien d'autre que les résultats d'une action humaine[2]. » Müller n'est pas intéressé par le naturalisme et affirme à plusieurs reprises que c'est peut-être parce qu'il vient de R.D.A[3]. C'est peut-être aussi pour cette raison que le peuple et la question de la révolution lui sont chers. Selon lui, l'Europe post-Auschwitz, dans laquelle il a vécu, est une Europe de révolutions échouées[4]. Dans ce contexte, il se demande quelles pourraient être les nouvelles énergies révolutionnaires et à travers ses pièces comme ses écrits théoriques, il suggère que le soulèvement pourrait venir des femmes et des immigrés, oubliés des politiques et opprimés. « Que Berlin soit la troisième plus grande ville turque, je trouve cela d'une importance énorme. […] Le tiers monde n'est pas seulement en Afrique et en Amérique Latine, il se forme à Zurich, à

Berlin et à Hambourg. » (*FDI* 21) et « On ne peut plus penser qu'à partir des minorités. On ne pense plus que sur les marges car il n'y a plus de mouvement qu'à partir des marges. » (*FDI* 202) Cette pensée, qu'il exprime dans *La Mission* ou dans *Hamlet-machine*, traverse également son *Macbeth (d'après Shakespeare)*. Lorsque Müller achève ce texte, il est très isolé du milieu littéraire allemand. Il a entamé un cycle de réécriture, peu après son exclusion de l'Union des Écrivains Est-Allemands à la suite de la création de *La Déplacée ou la vie à la campagne* en 1961. Au début des années 1970, le régime s'assouplit un peu. Ruth Berghaus, son amie et soutien de longue date, est nommée à la tête du Berliner Ensemble. Un retour de Heiner Müller sur la scène est-allemande semble possible, bien qu'il « demeure objet de méfiance » comme l'écrit Jean Jourdheuil. Ce dernier explique :

> *Macbeth (d'après Shakespeare)*, dont la création en 1972 devait préparer le come-back de Heiner Müller avec la création de *Ciment* en 1973 au Berliner Ensemble, valut à Heiner Müller un anachronique procès en sorcellerie dans la très officielle revue *Sinn und Form* en janvier 1973 : il est accusé de « décadence », « pessimisme historique », « pornographie », « culte de la violence », « irrespect à l'égard des chefs-d'œuvre classiques » et sa pratique de l'adaptation est condamnée[5].

Les libertés prises par Müller font du texte ce que nous nommons une variation. Müller n'a certes jamais été un grand optimiste mais pouvons-nous encore le taxer de « pessimisme historique » ? Il est fidèle au texte Shakespearien, beaucoup plus que quand, en 1977, il achève son *Hamlet-machine*. La chronologie de la pièce écossaise est à peu près respectée, ses personnages également (même si certains disparaissent comme par exemple Menteith, Caithness, Siward et le jeune Siward). Outre la polémique suscitée en 1973, le texte reste empreint d'une violence qui surprend encore aujourd'hui. À travers l'horreur de la guerre, puis la violence sociale, Müller met en scène une accumulation de cruautés dispensées par bon nombre de protagonistes. La pièce élisabéthaine comporte bien sûr son lot de meurtres, mais ici, l'assassinat n'est pas assez. Il faut démembrer, émasculer, dépecer. Les Écossais deviennent des barbares qui s'amusent de la douleur, et qui humilient au-delà de la mort, leurs victimes. Macbeth est cruel,

angoissé, et déjà défait avant que l'action ne commence, comme si le guerrier ne pouvait que semer la mort. Les soldats du Royaume d'Écosse sont, chez Müller, tels Richard III, désœuvrés en temps de paix. Les exactions les occupent, comme s'ils n'étaient plus capables d'autres comportements.

L'échec des révolutions de 1968 (*FDI* 20) flotte dans l'air lorsque Müller écrit *Macbeth (d'après Shakespeare).* Lui-même subit une violence institutionnelle et sa voix est encore muselée. Le texte regorge des thèmes qui lui sont chers. « L'homme est une merde, sa vie une rigolade. » (Müller 86) fait-il dire à une voix prophétique. Peut-être, par l'accumulation de violence et de cruauté, se rapproche-t-il de l'effet que la pièce pouvait avoir sur les contemporains de Shakespeare ? La crudité du langage, l'exacerbation de la barbarie fonctionnent comme des motifs qui, en décuplant l'archaïsme des personnages, en actualise les vers. Paradoxalement, la langue imagée du XVIIe siècle, est parfois aujourd'hui perçue comme moins percutante qu'elle ne l'était à l'époque. Les variations proposées par Müller donnent un axe de lecture qui tente, peut-être, de retrouver la sauvagerie première (et supposée) de l'œuvre. Cet article se penche sur les apports du texte de Müller à la pièce jacobéenne. Nous commencerons par nous intéresser au peuple, dont la présence est selon nous la grande différence avec le *Macbeth* de Shakespeare. Puis nous observerons sa violence et verrons enfin comment la pièce, par cette accumulation de violence, est annonciatrice du XXIe siècle.

Le peuple et l'Histoire.

Il n'y a pas de destin, il n'y a pas de fatalité. Il n'y a que l'Histoire et elle est écrite par les hommes. Les sorcières n'ouvrent plus le bal et sont reléguées à la deuxième scène. On entre dans la tragédie avec des hommes. Müller préfère ouvrir le spectacle sur un champ de bataille jonché de corps morts où les guerriers victorieux, comme dans la pièce jacobéenne, ne laisseront les Norvégiens enterrer leurs morts que contre une belle somme d'argent. Même s'il s'agit d'une tradition

guerrière, sous la plume de Müller, cette négociation des cadavres nous renvoie aux heures les plus sombres du XXe siècle.

> ROSSE : Maintenant le roi de Norvège pleurniche après la paix
> Et nous refusons d'accorder à ses morts
> Leur dernier trou dans ce champ très sanglant, tant
> Qu'il n'a pas payé dix mille thalers comptant. (Müller 23)

Duncan n'apparaît pas comme un bon roi, mais comme un roi sanguinaire et ordinaire. Ce n'est pas la société chevaleresque qui s'éteint au profit d'un nouvel ordre du monde, moins moral. Ici, l'Écosse est comme l'Europe de l'Est. Elle remplace ses dictateurs par d'autres dictateurs, comme dans *Hamlet-machine*. Outre les rôles nommés comme Macbeth, Macduff, Duncan, Banquo, etc., un certain nombre de personnages sont désignés par leur rang ou leur fonction, et préalablement indiqués comme : « un lord / Médecin / Portier / Dame de compagnie / Trois sorcières / Lords, ladies, assassins, serviteurs, soldats, paysans, etc. » Certains sont désignés individuellement. D'autres constituent des groupes. Cependant, cette énumération ne correspond pas à leur ordre d'entrée en scène, ni au fait qu'ils prennent ou non la parole de façon individuelle ou en tant que groupe. Tous les gens du peuple ont une fonction pour les puissants et sont bien évidemment à leur service. Les lords et les ladies font partie des relations subalternes, des alliés, pourrait-on dire. Est-ce que Müller tenterait de les hiérarchiser en les nommant dans cet ordre ? Il met en exergue « un lord » mais ne mentionne pas « un soldat », alors que le rôle du (ou des) « soldat(s) » est plus conséquent, en terme de présence en scène. Peut-être, tout simplement, que les simples soldats sont considérés, au même titre que les paysans, comme le petit peuple, figures interchangeables aux yeux des puissants. Chez Shakespeare, il y a les gens de la cour et les assassins. Ils sont aussi chez Müller, mais il rajoute les paysans. Dans *Fautes d'impression*, il revient sur la thèse de Brecht à propos des guerres des paysans qui ont ébranlé l'Allemagne au XVIe siècle : « Les guerres des paysans ont eu lieu trop tôt, c'est pourquoi ce potentiel révolutionnaire a pu être détruit pour des siècles. » (*FDI* 158) D'abord muets, lors des scènes 3 et 4, les paysans prisonniers (Müller 30) sont jetés dans le marais (Müller 33), on entend enfin la voix d'un paysan à

la scène 5, mais c'est un cri. Après la scène de retrouvailles des époux Macbeth et leur pacte meurtrier

> *Un hurlement au dehors.*
> LADY MACBETH : Quel est ce bruit.
> MACBETH : Un paysan qui n'a pas payé le fermage.
> LADY MACBETH : Je veux le voir saigner, pour entraîner mes yeux
> Au tableau dont la nuit nous passe commande.
> MACBETH : Je vais dire qu'on l'amène, puisque tu le veux. *Sort.*
> LADY MACBETH : Macbeth. Roi d'Écosse.
> *Deux valets avec le paysan écorché. Macbeth.*
> MACBETH : Ton paysan, Lady.
> *Lady Macbeth se bouche les yeux. Macbeth rit.* (Müller 36)

ce même paysan sera en toute logique mis aux fers dans la scène 6 (Müller 37). Les premiers paysans prisonniers ont été noyés dans le marais, comme ennemis de la couronne. Les mauvais payeurs subissent un sort très peu enviable. On le retrouve à la scène 10. Il est devenu : « *Le paysan dans les fers : un squelette avec des lambeaux de chair* » (Müller 59)

Enfin, la voix du peuple résonne sur scène, à travers la vieille femme du paysan mort et un jeune paysan :

> FEMME : Rendez-moi mon mari. Qu'avez-vous fait de mon mari. Je ne suis pas mariée avec un os. Toi, idiot, pourquoi n'as-tu pas payé l'impôt.
> *Frappe le cadavre*. (Müller 59)

Julia Kristeva écrit, à propos de Céline, « C'est pourtant le cadavre humain qui donne lieu à la concentration maximale de fascination et d'abjection[6] ». Ce corps est ici exposé au regard, après avoir été maltraité. On peut considérer que nous avons suivi différentes étapes de la fin de vie du paysan. Ce personnage est devenu familier. C'est donc un cadavre particulier pour le lecteur et le spectateur. Nous voyons ce qu'il est devenu par la volonté royale. Nous découvrons sa famille, leur détresse, mais aussi leur colère. « Idiot » lui dit sa femme. En ne se conformant pas à la règle, même injuste, il participe à sa propre mort. Il en devient en quelque sorte responsable. Exhibé dans une cage, le mauvais payeur sert d'exemple. L'horreur de sa dépouille

attire le regard. Il est là pour mettre en garde et pour effrayer, tel un épouvantail. Sa femme le frappe. On rejoint la dimension sociale et politique de la pièce. Les paysans sont presque archétypaux et voyagent aux portes de l'abjection, non par goût, mais parce que c'est une conséquence de l'oppression subie. Comme lorsque les soldats empêchaient les Norvégiens et les traîtres d'enterrer leurs morts dignement, le suzerain empêche maintenant les paysans, ses gens, de faire de même. Le paysan et sa famille sont humiliés, en plus d'être ruinés, torturés, séparés. Ils sont moins que rien et leurs os nourriront les chiens. Ils se comportent de manière rustre, presque bestiale, comme s'ils finissaient par se conformer au rôle que leur attribuent les plus puissants. On voit furtivement des paysans ramper à la scène 14 (Müller 80), puis ils disparaissent du plateau jusqu'à la scène 22 (Müller 102-103). Ils sont certes absents de la moitié de la pièce, mais leur présence marque une différence avec la pièce jacobéenne, où la ruralité fait défaut, pourrait-on dire. Ici, le lien est clairement établi entre la cruauté de l'État et la souffrance du peuple, celui qui nourrit les puissants. Un paysan en fuite, rattrapé par les soldats, finit par se pendre lui-même, non sans humour, comme si tel était son destin, scène 22. Peu importe qui dirige l'Écosse (ou l'Europe ou le monde, semble suggérer l'auteur), les victimes, elles, ne changent pas. Avec cette scène, Müller souligne la similitude des tyrans et de leur armée. Messager, médecin, assassins… Le peuple est multiple et entre dans la tragédie par diverses fonctions. Mais seuls les plus faibles subissent presque systématiquement la violence des instances dirigeantes.

La violence et l'abjection.

Si la chronologie est presque toujours respectée, l'Histoire remplace le destin et le peuple fait effraction dans la tragédie, comme nous l'avons vu. La violence et la présence du peuple vont de pair. Le peuple est, dans cette version de la pièce écossaise, celui qui est opprimé, emprisonné, torturé. Il est la première victime et le témoin de la barbarie des puissants. Mais peu à peu, le peuple semble à son tour infecté par la violence. Elle se répand au fil du texte pour au final

contaminer toute la pièce. Dès la première scène, le soldat parle de Macbeth en ces termes :

> Car notre homme
> Méprisant la fortune avec son outil plein de sang
> Marche sur les cadavres jusqu'à ce qu'il ait le meneur
> Devant son fer et le fende en deux, comme si c'était
> Une poignée de mains, du nombril au menton, comme ça
> *Il montre le geste et du coup tombe par terre :*
> Et plante sa tête au bout d'une bannière. (Müller 21)

C'est la première fois que l'on entend parler de Macbeth. Sa réputation le précède et comme nous l'avons vu avec la scène du paysan, sa violence ne s'amoindrira nullement hors du champ de bataille. « Le collectif ne peut se constituer qu'à travers une guerre ou un conflit. » disait Heiner Müller lors d'un entretien avec Sylvère Lotringer, et « Je suis né en pleine guerre civile, je vis dans un contexte de guerre civile. » (*FDI* 98-99) Le contexte guerrier et conflictuel de la pièce shakespearienne est un laboratoire qui intéresse l'auteur allemand. Le roi Duncan est, chez Shakespeare, un bon roi, alors que Macbeth devient un tyran. Chez Müller, Duncan est déjà proche de la figure du dictateur sanguinaire. Dès la scène 3 (Müller 30), il est assis sur un trône fait de cadavres, ce qui tranche avec la figure du monarque idéal. Müller propose une image très littérale de l'oppresseur avec ce trône fait de corps morts. Il n'y a aucune ambiguïté. Les ennemis sont comme des trophées ou comme un matériau de construction. Ce trône doit impressionner. C'est une preuve du caractère redoutable du dirigeant. On pense ici aux mythologies nordiques et aux guerriers Viking qui se servaient des os de leurs ennemis pour confectionner de la vaisselle. Il n'est plus question d'un monde chevaleresque qui s'éteint pour laisser place à une modernité qui pourrait devenir effrayante sous la domination d'un mauvais monarque. La terreur est déjà instaurée. Le roi s'assoit sur les cadavres. La violence se situe aussi dans l'imagerie. Les exactions imaginées par Müller se déroulent sur scène pour la plupart. Nous pourrions y lire une volonté de choquer, mais nous sommes finalement au royaume des hommes et après Auschwitz. Scène 9 (Müller 51-58), par exemple, le Portier ivre, qui n'a pas ouvert

la porte assez vite, est cloué à celle-ci par l'épée de Macduff et sa jambe de bois est tranchée par Lenox. Dans la même scène, Macduff tranche la langue d'un serviteur :

> MACDUFF : […] Ce chien a de la politique
> Sous la langue. Devrai-je te l'arracher, canaille.
> *Avec l'aide de deux serviteurs qui maintiennent l'homme et lui écartent les mâchoires, Macduff lui coupe la langue. L'homme hurle.*
> MACDUFF : Cela économise la cloche. Hé, réveillez-vous, thanes.
> Entendez-vous, la viande appelle les mangeurs. À table,
> Bouchers. Le meurtre a mis le couvert, la trahison salé
> La viande. Montrez vos mains : blanches, elles sont sanglantes.
> Continue à hurler, toi là. Devrai-je te couper la gorge. (Müller 54)

Le meurtre de Duncan a été découvert et semble horrifier la noblesse dans la suite de la scène. Mais le lord torture sans vergogne et avec cynisme les serviteurs. Les autres serviteurs participent à la tâche sans rechigner. Le châtiment immédiat, injustifié et cruel, fait vraisemblablement partie de leur quotidien. Les mots et les actions vont de pair. Il n'y a aucune justice, seulement la volonté des dominants. Le vocabulaire et la dureté avec laquelle Macduff s'adresse au serviteur sont à la mesure de ses actes. Il punit. Il mutile. Le cri de l'homme lui permet de sonner la cloche. La métaphore de la boucherie plane sur toute la pièce, Macbeth lui-même se qualifiant de « boucher » de Duncan, avant de se décider à passer à l'acte (Müller 39). Les nobles guerriers ne se vivraient-ils plus comme des chevaliers, des militaires, mais comme de vulgaires bouchers ? Ne sont-ils plus les bras armés de la couronne, mais les artisans qui tiennent le hachoir ? Les simples soldats, issus du peuple, formés à l'ignominie, n'échappent pas à la règle. Après le meurtre de Lady Macduff et de son enfant (Müller 89) – l'enfant est une poupée, on entend des cris hors scène, Müller épargne son spectateur pour cette fois –, scène 18 (Müller 90-94), Macbeth, Lenox et des soldats s'amusent à humilier et torturer un lord et sa femme qui auraient trahi. Un soldat profite de la situation pour assouvir une vengeance personnelle.

> SOLDAT 4 : Laissez-moi passer. Nous sommes en affaire, le Lord
> Et moi. Mon père est mort d'un retard d'impôt,

Gracieux Seigneur, et en fils fidèle
Je veux acquitter sa facture. Et
Tant que vous ne ressemblerez pas à ce à quoi ressemblait
Mon père quand vos chiens en ont eu fini avec lui
Et l'ont déchiqueté, Seigneur, dans la cour de votre château
En spectacle à vos dames, nous ne serons pas quittes,
Seigneur.
Et c'est à votre dame maintenant que je donne spectacle. (Müller 93)

Suite à cela, le soldat et ses camarades écorchent le Lord devant sa femme et Macbeth déclame Ovide. Une mise en abîme s'opère, Müller mettant en scène un soldat qui met en scène un acte de barbarie, appliquant la loi du Talion. Le fait que le monarque déclame renforce la théatralité et la spectacularisation de l'acte. Nous assistons à la fois au plaisir de torturer, au plaisir de donner à voir la torture et au plaisir de la voir. En agissant ainsi, le soldat se place sur le même plan que le Lord. Müller produit un renversement carnavalesque. Mais ce renversement est possible car le noble a trahi. Macbeth cautionne cette vengeance. Cette scène, où se mêlent différents niveaux de narration, où l'horreur côtoie l'humour et le cynisme, nous rappelle Howard Barker qui écrit, à propos de ses propres pièces : « C'est un art où l'utopie n'a pas cours, qui fait jouer la cruauté contre la pitié et admet leur coexistence chez le coupable comme chez l'innocent[7] ». La culture de la violence contamine toute la société et nous ne pouvons plus dire si un personnage est bon ou mauvais. La morale n'a plus cours et chacun peut basculer dans l'abjection ou faire preuve de cruauté. Cette scène raconte aussi que la violence subie est intégrée. Le soldat qui a vu son père dévoré par les chiens veut se venger, certes, mais il a assimilé la possibilité de faire subir le même sort à un de ses semblables. C'est dans l'ordre des choses et lorsque la possibilité s'offre à lui, il la saisit. Il faut faire souffrir et humilier, comme ou plus on a souffert et été humilié. La violence contamine toutes les couches de la société.

Macbeth et Rosse sentent la révolte gronder puisque des Lords ont trahi. L'attitude des soldats leur révèle que le peuple pourrait aussi se soulever. Macbeth promet donc la fortune aux soldats pour qu'ils restent à ses côtés. Il commande une armée de chiens enragés, qui ont

été dressés par lui et ceux de sa caste. L'enjeu est de les maintenir sous sa coupe. Ses acolytes, comme Lenox, préféreront changer de camp et rejoindre les Anglais pour marcher sur Dunsinane. Les soldats, à leur tour, se rallient à Lenox et à l'Angleterre – il est sous-entendu qu'ils préfèrent la bière anglaise à la poussière écossaise. Il n'est pas question de partager des valeurs, de défendre des idéaux ou de protéger le peuple. Il est question de sauver sa peau et de soigner ses intérêts.

> MACBETH : Que crains-tu
> Le plus, Seyton.
> SEYTON : Une bourse vide. (Müller 101)

Shakespeare, Müller, XXIe siècle et apogée de la violence.

L'argent gouverne-t-il le royaume ? Ou est-ce simplement la peur de la pauvreté ? La richesse n'entre pas réellement en ligne de compte dans la pièce jacobéenne, où le pouvoir prime. Dans *Macbeth*, comme dans *Richard III*, le régicide et la prise du pouvoir par un imposteur mettent le pays en danger. La stabilité politique menacée, le royaume devient une proie pour ses ennemis étrangers. Macbeth et Richard III sont des soldats et meurent comme tels, en duel. Chez Müller, Macbeth, abandonné de tous, sauf du désabusé Seyton (Müller, 104-109), est un boucher, exécuté à Dunsinane intra-muros, par des soldats qui l'encerclent et dépouillent son cadavre (Müller, 108). Sa tête sur une pique est livrée à Macduff. Pas de combat. Pas de mort hors scène. L'armée s'acharne sur son ex-commandant. Et Macbeth d'affirmer « Ma mort ne rendra pas votre monde meilleur. » Rien ne nous dit, dans cette version, que l'Écosse était un régime stable du temps de Duncan, ni qu'elle le deviendra sous le règne de Malcolm. Müller dit « Kleist voulait voir le vrai visage de la guerre, et c'est aussi ce que je cherche. Et ça n'est pas facile, maintenant que la guerre a la tête de McDonald. » (*FDI* 99) L'auteur est-allemand a éliminé l'idée d'un ancien monde meilleur et tout sentiment de nostalgie qui pourrait y être associé. Par cette stratégie, élude-t-il l'espoir d'un régime plus juste ? Nous sommes au Royaume du profit, des dictateurs qui égorgent des

dictateurs. Il n'est plus question d'humanisme. Macbeth est rongé par la fureur, comme chez Shakespeare, dont il suit les vers :

> MACBETH : J'ai oublié le goût de ma sueur d'angoisse.
> Il fut un temps où un cri dans la nuit me glaçait
> Et à un récit terrifiant mes cheveux se dressaient
> Comme des vivants. J'ai engraissé à forces d'horreurs
> Et les fantômes sont à tu et à toi avec mon
> Cerveau de boucher. (Müller, 104-105)

> MACBETH : I have almost forgot the taste of fears.
> The time has been my senses would have cool'd
> To hear a night-shriek, and my fell of hair
> Would at a dismal treatise rouse, and stir,
> As life were in't. I have supp'd full with horrors,
> Direness familiar to my slaughterous thoughts
> Cannot once start me. Wherefore was that cry[8]?

La variation finale réaffirme la métaphore du boucher, une nouvelle fois, contribue à plonger le texte dans l'époque contemporaine et renforce l'idée que Macbeth n'est pas un noble guerrier. Le terme de boucher a été utilisé à de nombreuses reprises, notamment dans les Balkans. Le ministre de l'intérieur de la Yougoslavie de 1940, le croate et collaborationniste nazi Andrija Artuković, puis le commandant en chef de l'armée de la république serbe de Bosnie Ratko Mladić, et son président Radovan Karadžić furent chacun surnommés « le boucher des Balkans ». Macbeth, Macduff, les assassins, les soldats, sont autant de figures de la brutalité sauvage qu'on pourrait rapprocher, à la période contemporaine, des soldats russes envoyés en Tchétchénie. Le travail de Heiner Müller, comme dit précédemment, peut se percevoir en lien avec le « bloc de l'Est » et son effondrement. Le conflit entre la Russie et la Tchétchénie est une des conséquences de cet effondrement. Le travail d'Anna Politkovskaïa et notamment ses ouvrages *Douloureuse Russie : Journal d'une femme en colère* et *Tchétchénie, le déshonneur russe,* témoignent de nombreuses exactions de et au sein de l'armée russe. La torture y est monnaie courante. Elle écrit même « En clair, les militaires ont le droit d'agir sans aucune contrainte légale[9]. » La pratique régulière de la torture la banalise et la réinsertion des

jeunes gens qui ont traversé cela semble quasiment impossible. Les soldats russes deviennent victimes (de leurs supérieurs notamment) autant qu'ils peuvent être des bourreaux. Leur rapport à la violence et à la mort en est modifié en profondeur. Politkovskaïa explique comment ces jeunes gens, partis au front, reviennent en ayant acquis des pratiques barbares qu'ils répandent en plein Moscou, gangrenant la société, contaminant le temps de la paix. C'est finalement très proche de ce que raconte Müller dans son *Macbeth*.

Lorsque Carl Weber lui demande « Comment comprends-tu l'effroi ? », celui-ci répond, tout en citant Brecht : « L'instant de vérité où dans le miroir surgit l'image ennemie. […] « Chacun devrait s'éloigner de lui-même, sinon l'effroi nécessaire à la connaissance sera supprimé. » » (*FDI* 49) La sidération que chercherait à provoquer Müller chez son spectateur pourrait être lue comme un moyen pour lui permettre de faire l'apprentissage de l'effroi, selon lui, et dans les pas de Brecht, nécessaire à notre appréhension du monde. Il affirmait aussi « Je ne peux pas écrire de pièce sur Auschwitz. Quand l'effroi se pétrifie, le jeu s'arrête. » (*FDI* 67) Pouvons-nous comprendre Auschwitz comme un point zéro, un point de comparaison de l'horreur ? Il y a ce qui a mené à Auschwitz et l'après. *La tragédie de Macbeth* fait partie de l'Histoire européenne, donc de l'avant. Ce qu'écrit Müller fait partie de l'après.

Le surnaturel, présent dans cette variation de la pièce écossaise, perd de sa puissance mystique, puisque le destin ne veut plus dire grand-chose.

> *Passent des moellons équarris, portés par des paysans qui rampent. Deux formes.*
> FORME 1 : Le Jugement dernier est proche. Les pierres marchent.
> FORME 2 : Vers Dunsinane. Le roi d'Écosse bâtit un château contre l'Écosse. (Müller, 80)

Clownesque, avec ses pierres qui marchent, la scène rappelle la présence possible de croyants en évoquant le Jugement dernier. Tentant de sauver sa peau, Macbeth fait bâtir son tombeau. Le choix de faire dire ces vers par des Formes – personnages volontairement indéfinis, possiblement surnaturels – fait basculer le texte dans la fantasmagorie. Nous sommes finalement bien en Écosse, pays de légendes et de fan-

tômes. Ceci fait écho à la présence des trois sorcières. Lorsque Müller écrit la pièce, les féministes occidentales ne se sont pas encore saisies de la figure de la sorcière pour en faire un symbole de sororité et de lutte contre le patriarcat. Mais au XXIe siècle, cet écho ne peut nous échapper. Décrites comme des femmes à barbe, comme des femmes qui pourraient être des hommes ou l'inverse, comme des créatures transgenres, elles peuvent aussi se lire comme les porte-paroles des minorités en lutte. Les sorcières ouvrent et ferment la pièce et c'est peut-être là un de leurs pouvoirs, qui contredit ironiquement Macbeth.

> MACBETH : C'est par les hommes, femme, que ce monde est fait
> Seuls des hommes peuvent ébranler sa construction.
> Va et sois belle, je le veux, pour nos invités. (Müller, 68)

Si seuls les hommes ont le pouvoir, si la femme est là pour être belle, enfanter et se taire, alors les sorcières feraient presque office de révolutionnaires. Elles apparaissent et disparaissent comme bon leur semble. Lorsqu'elles brûlent une poupée de Duncan, scène 2, cherchent-elles à forcer le destin en précipitant le pays dans l'abîme ? « SORCIÈRE 2 : La bataille est perdue. La bataille est gagnée. » (Müller, 24) Les sorcières sont hors du jeu politique auquel s'adonnent les nobles. Macbeth et Banquo voient l'effigie de Duncan brûler dans les flammes, mais ne s'en alarment pas réellement. Ils sont avides de connaître leur destinée, tant que celle-ci leur apporte le pouvoir. « J'aurais voulu qu'elles restent. » affirme Macbeth, comme fasciné (Müller, 27). Elles reviennent à la scène 16 (Müller, 84-88), à Dunsinane cette fois-ci, sous le prétexte d'apporter des présents – plus horrifiques les uns que les autres. Macbeth est saoul, isolé. Il veut connaître l'avenir. Il veut croire au surnaturel, peut-être même aux artefacts sataniques. Elles se comportent comme leurs ancêtres archaïques et telles des Érinyes grecques, se déchaînent. « *Les sorcières lui montent sur le dos, lui arrachent les cheveux, lui déchirent ses vêtements, lui pètent à la figure, etc.* » (Müller, 86) Pendant qu'elles jouent avec sa couronne, une voix forte prononce la prophétie. L'Écosse est à feu et à sang. Elles disparaissent ensuite et ne reviendront que pour le dernier vers de la pièce : « Salut Malcom Salut roi d'Écosse Salut. » (Müller, 109), vers que Shakespeare faisait dire par des nobles et des soldats. Quelques années plus tard,

Müller achève *Hamlet-machine* par la voix d'Ophélie, se muant en Électre et affirmant : « À bas le bonheur de la soumission. Vive la haine, le mépris, le soulèvement, la mort. Quand elle traversera vos chambres à coucher avec des couteaux de bouchers, vous connaîtrez la vérité[10]. » La figure de la femme en rupture avec la société, révolutionnaire, est une fois de plus liée à une violence extrême – en achevant *Hamlet-machine*, il cite tout de même la meurtrière Susan Atkins, membre de la secte Manson's family. Comme dans son *Macbeth*, celui qui a subi la violence ne peut en faire l'économie, que cela soit pour se défendre, pour agresser, pour soumettre ou se libérer. Ces écrits semblent témoigner de l'impossibilité profonde de la société à briser le cercle de la violence, inhérente à la nature humaine.

Le tragique et le politique.

« On peut dire en effet que tout le monde parle politique dans le théâtre de Shakespeare[11] » écrit Pierre-Aimé Touchard. Müller prolongerait donc la tradition Shakespearienne ? Si comme le dit Rosset, « Le résultat du divertissement est d'interdire à l'homme de se servir de ce qu'il sait. » (Rosset, 28), et que les exactions et la torture font, dans cette Écosse fantasmée, office de divertissement, on peut considérer que dans un pays guerrier, la fonction de la violence revient à maintenir le peuple sous son joug par la peur et l'armée en la divertissant. Chacun semble contenu par le pouvoir, incarné par Macbeth, jusqu'à ce que les soldats l'abandonnent pour rejoindre l'Angleterre. Dans ce texte, il semblerait, comme souvent chez Müller (*Hamlet-machine*, *Philoctète*, *Materiau-Médée*, etc.) que l'énergie du tragique l'emporte. Plus épique, comme la farce, elle éloigne aussi plus du réel que le drame. Müller écrit « ce qui ne fonctionnait pas à l'Ouest, c'était la tragédie. Il n'y avait aucun regard pour la dimension tragique de l'histoire, on en restait à la dimension sentimentale. » (*Guerre sans bataille*, 160) sous-entendant que son travail dépasse précisément cette dimension. Le tragique permettrait donc l'apprentissage de l'effroi et renverrait à la fonction première du théâtre.

« Je suis l'ange du désespoir. De mes mains je distribue l'ivresse, la stupeur, l'oubli, jouissance et tourments des corps. Mon discours est le silence, mon chant le cri. À l'ombre de mes ailes habite la terreur. Mon espoir est le dernier souffle. Mon espoir est la première bataille. Je suis le couteau avec lequel la mort fracture son cercueil. Je suis celui qui sera. Mon envol est le soulèvement, mon ciel l'abîme de demain[12]. »

Müller fait dire ce poème par une femme dans sa pièce *La mission*, en 1981. C'est l'énergie révolutionnaire, l'énergie du peuple, du chœur prolétarien, qui traverse l'œuvre du poète allemand et qui, sous sa plume, rencontre Shakespeare, et envahit la pièce écossaise.

Remerciements : Hugo Henner et Zsuzsanna Varkonyi.

OUVRAGES CITÉS

BARKER, Howard. « La notion d'équivoque dans le théâtre de la Catastrophe » traduit de l'anglais par Isabelle Famchon in *Arguments pour un théâtre,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

KLEIN, Christian. dir., *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. *Essai sur l'abjection,* Paris, Éditions du Seuil, 1980.

MÜLLER, Heiner. *Conversations 1975-1995* édition préparée et présentée par Jean Jourdheuil, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson, Jean Jourheuil, et Jean-Pierre Morel, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019.

MÜLLER, Heiner. *Fautes d'impression*. *Textes et entretiens*, dir. Jean Jourdheuil textes traduits de l'allemand par Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, Bernard Sobel, Bernard Umbrecht, Paris, L'Arche Éditeur, 1991.

MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures. Une autobiographie*, traduit de l'allemand par Michel Deutsch et Laure Bernardi, Paris, L'Arche Éditeur, 1996.

MÜLLER, Heiner. *Macbeth (d'après Shakespeare)*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

MÜLLER, Heiner. *Manuscrits de Hamlet-machine*, transcrits par Julia Bernhard, traduits de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
MÜLLER, Heiner. *La Mission suivi de Prométhée - Quartett - Vie de Gundling…*, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
MÜLLER, Heiner. *Poèmes (1949-1995)*, Jean Jourdheuil dir. Traduits de l'allemand par Jean-Louis Backès, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, François Rey, Heinz Schwarzinger. Maurice Taszman, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1996.
POLITKOVSKAÏA, Anna. *Douloureuse Russie : journal d'une femme en colère*, traduit du Russe par Natalia Rutkevich, sous la direction de Galia Ackerman, Paris, Buchet/Chastel, 2006.
POLITKOVSKAÏA, Anna. *Tchéchénie, le déshonneur russe*, traduit du russe par Galia Ackerman (2003). Réédition chez Gallimard, coll. Folio Documents, 2005.
ROSSET, Clément. *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, P.U.F., collection Quadrige, 1993.
SHAKESPEARE, William. *La tragédie de Macbeth*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats in *Tragédies, œuvres complètes vol. II*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 2002.
SHAKESPEARE. William, *Richard III*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, collection le Manteau d'Arlequin, 1995.
TOUCHARD, Pierre-Aimé. « Témoin et juge de l'Histoire » in *Shakespeare*, Collection Génies et Réalités, Paris, Hachette, 1962.

---

1 Voir notamment *Guerre sans bataille, vie sous deux dictatures*.

2 Wolfgang Heise, dans *Fautes d'impression*, p. 57, qui sera ensuite noté *FDI*.

3 Voir notamment « 19 réponses de Heiner Müller », in *Guerre sans bataille, vie sous deux dictatures,* pp. 35 à 41.

4 Voir notamment dans *Hamlet-machine.*

5 Jean Jourdheuil in Heiner Müller *Conversations 1975-1995,* p. 13

6 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p.175

7 Howard Barker, « La notion d'équivoque dans le théâtre de la Catastrophe » in *Arguments pour un théâtre*, p. 182.

8 William Shakespeare, *Macbeth*, p. 482.

9 Anna Politovskaïa, *Tchétchénie, le déshonneur russe*, p. 158

10 Heiner Müller, *Hamlet-machine* in *Manuscrits de Hamlet-machine*, p. 157

11 Pierre-Aimé Touchard « Témoin et juge de l'Histoire » in *Shakespeare*, p. 141.

12 Heiner Müller, « Je suis l'ange… » in *Poèmes 1949-1995,* p. 82.

Drôles de dictateurs : métathéâtre et réécriture dans *Ubu Rex avec des scènes de Macbeth* (Jarry/Shakespeare/Purcarete, 1990)

Dana Monah

Abstract: In 1990, just after the fall of communism in Romania, director Silviu Purcarete staged, in a province theatre (Craiova), a production that was to make a major breakthrough in Western Europe: *Ubu Rex With Scenes from Macbeth*, after Jarry and Shakespeare. The adaptation reinforced Jarry's parodic use of *Macbeth* by embedding scenes from Shakespeare's tragedy as a play-within-the-play set during the interval of *Ubu Rex* and entitled *The Mousetrap*. The double reference to Shakespeare and to Jarry resulted in a grotesque reading of Romania's communist past, as Pa (Ilie Gheorghe) and Ma Ubu (Valer Dellakeza, cross-dressed) recalled to the Romanian audience Nicolae Ceausescu and his wife, who had been killed during the 1989 events. This article will set out to investigate the rewriting strategies which enable the director to propose a critique of the totalitarian power.

Résumé : En 1990, juste après la chute du Mur et le renversement du communisme en Roumanie, Silviu Purcarete a monté, dans un théâtre de province (Craiova), un spectacle qui allait constituer une révélation en Europe : *Ubu Rex avec des scènes de Macbeth*, d'après Jarry et Shakespeare. Le spectacle souligne le traitement parodique imposé par Jarry à *Macbeth*, en insérant des scènes de la tragédie shakespearienne sous la forme d'un spectacle enchâssé, qu'il intitule *La Souricière*, encourageant ainsi des parallèles avec *Hamlet*. La double référence à Shakespeare et à Jarry permet une lecture grotesque du passé communiste roumain, car Père (Ilie Gheorghe) et Mère Ubu (Valer Dellakeza, en travesti) rappellent nécessairement au public roumain Nicolae Ceausescu et sa femme, tués lors des événements de 1989. Il s'agit ici d'explorer les stratégies de réécriture qui permettent au metteur en scène de proposer une critique du pouvoir totalitaire.

Keywords: rewriting, metadrama, Purcarete, Macbeth, Jarry, totalitarianism

Mots-clés : réécriture, métathéâtre, Purcarete, Macbeth, Jarry, totalitarisme

Silviu Purcarete n'a jamais osé mettre en scène *Macbeth* de Shakespeare : dans un entretien, il se réclamait de ces praticiens superstitieux, hantés par les légendes qui circulent autour de la pièce écossaise (Berceanu 44). Il ne l'a donc approchée qu'à travers des réécritures parodiques, à même de neutraliser son potentiel maléfique : *Macbett* d'Eugène Ionesco, qu'il a montée en 2007 à la Royal Shakespeare Company et, une quinzaine d'années auparavant, *Ubu roi* d'Alfred Jarry, dans *Ubu Rex avec des scènes de Macbeth*[1] (Craiova, 1990), spectacle devenu emblématique pour le théâtre roumain postcommuniste.

Le metteur en scène, âgé de quarante ans à l'époque, rêvait depuis ses années de Conservatoire de monter le texte de Jarry, qu'il considérait comme l'un des plus succulents et des plus charmants du XIXe siècle (Berceanu 44), mais c'est seulement après les événements de décembre 1989 qu'il a pu le proposer en version intégrale, non censurée. Le Théâtre National de Craiova[2] a accueilli ce spectacle qui allait marquer le premier grand succès international de Purcarete (Banu 5). A l'écart de la capitale, la collaboration avec la troupe de cette ville de province a dû neutraliser les démons hantant la tragédie shakespearienne, puisque *Ubu Rex avec des scènes de Macbeth* a remporté des succès importants aux festivals d'Edimbourg (1991), Braunschweig (1991) ou Avignon (1995).

Le metteur en scène, qui identifiait une « consonance stylistique » (Berceanu 44) à l'envers entre Shakespeare et Jarry, a composé un scénario original à partir de plusieurs versions d'*Ubu* (*Ubu roi*, mais aussi des fragments d'*Ubu cocu* et d'*Ubu sur la colline* et du discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu Roi*) et de quelques scènes de *Macbeth* (notamment la rencontre des sorcières avec Macbeth (I. 3), le moment où Lady Macbeth reçoit la lettre de son mari (I. 5), la tentation et les hésitations de Macbeth (I. 7), le meurtre de Duncan (II. 2), l'arrivée de la forêt de Birnam (V. 6-7)).

Dans les fragments shakespeariens, Purcarete opère des coupures importantes et réaffecte certaines répliques, adaptant le texte pour une distribution réduite – seuls Macbeth, Lady Macbeth, Duncan et les sorcières seront retenus.

Comme l'indique le titre du spectacle – qui annonce une intention adaptative – les emprunts à *Macbeth* sont peu nombreux du point de vue quantitatif par rapport à ceux de Jarry : ce ne sont que des « scènes », des interpolations qui perturbent la structure de l'œuvre de l'auteur français, l'obligeant à accueillir les valeurs mêmes qu'elle entend parodier. En rapprochant ces deux œuvres, toutes les deux dénonçant l'obsession meurtrière du pouvoir, l'une sur un mode tragique, l'autre sur un mode grotesque, Purcarete réalisait, à l'aube de la démocratie roumaine postcommuniste, son *Macbett*, sa propre réécriture de *Macbeth*, où à la superposition des Macbeth et des Ubu s'ajoutait celle d'un autre couple assassin, les dictateurs Nicolae et Elena Ceausescu, que les Roumains avaient tués moins d'un an avant le début des répétitions, et que les spectateurs et les critiques de l'époque pouvaient deviner dans le discours visuel du spectacle.

« Ubu est l'expression artistique de l'idéologie communiste » (Purcarete in Popescu 91), affirmait le metteur en scène à propos du personnage mythique de Jarry, qui considérait que dans la Roumanie communiste le mal avait eu une touche particulière, très physique, qui n'était pas de nature satanique, mais plutôt grotesque. C'est ce mal politique d'une époque à peine révolue que Purcarete se proposait de revisiter dans un spectacle proposant une réécriture ludique de la tragédie shakespearienne, à la lumière de la farce de Jarry et qui en même temps filtrait l'insolent texte de l'auteur français à travers les accents graves de l'œuvre qui l'avait inspiré (*Macbeth* de Shakespeare). Qu'il s'agisse d'enchâssements ou d'interpolations, les rencontres fugitives entre la fable de Shakespeare et celle de Jarry mènent, dans *Ubu Rex*, vers ce que l'on pourrait appeler une « réécriture de plateau[3] », à savoir une œuvre nouvelle, une œuvre d'auteur, qui emprunte sa structure et son système de personnages à une œuvre antérieure. La réécriture n'est pas à trouver dans le scénario composé par le metteur en scène[4], mais plutôt

dans le texte scénique, dans le discours du spectacle dans son ensemble, qui est structuré, tant au niveau des situations dramatiques qu'à celui des personnages, par ces effets de présence fantomatique que théorise Marvin Carlson (2001). À plus d'une reprise, Purcarete convie la mémoire théâtrale et politique de ses spectateurs, auxquels il demande de reconnaître comment les protagonistes de Jarry (« traversés », de temps à autre, par des gestes et des postures du couple Ceausescu[5]) se laissent habiter par ceux de Shakespeare et les habitent à leur tour.

Ubu chez *Macbeth*

Purcarete mentionnait, dans un entretien (Berceanu 45), que le point de départ du spectacle avait été le fameux exergue que Jarry place en début d'*Ubu roi* : « Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare et avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript » (Jarry 30). Il avait été séduit par l'idée que les entrailles d'Ubu puissent contenir tous les ferments de la création théâtrale. En effet, le spectacle de Purcarete dans son ensemble est placé sous le signe d'un enchâssement ludique multiple, en quelque sorte à l'envers, qui produit d'étranges créatures théâtrales : un cadre qui renvoie aux spectacles patriotiques communistes, dans lequel s'insère la fable de Jarry, dans laquelle s'insère celle de Shakespeare. La première scène d'*Ubu Rex* présente la Mère Ubu en train d'accoucher de son mari-monstre, gros poussin grotesque qui éclot dans une brouette.

Dès le début, les événements dans la pièce de Jarry sont représentés comme s'inscrivant dans une réalité de second degré, dans une fiction : deux présentateurs – un homme et une femme en habits de gala, qui ne sont pas sans rappeler, par les gestes et l'intonation, l'atmosphère des spectacles patriotiques hautement politisés de la Roumanie communiste – accompagnent le spectateur dans la fiction, commentent les événements fictionnels, prodiguent des conseils aux protagonistes, donnent l'impression de connaître le cours que doit prendre l'action et de veiller à son bon déroulement. Ils seront rejoints par les sujets des Ubu, les citoyens réunis en une sorte de personnage collectif, une chorale proposant un écho ironique aux gestes et aux propos des protagonistes, sur

une musique dont le caractère trop joyeux ou pseudo-religieux jure souvent avec la grossièreté et la violence des actions scéniques.

La tragédie de Shakespeare ne fera intrusion dans la farce de Jarry qu'à l'entracte, lorsque le Père Ubu (Ilie Gheorghe) et la Mère Ubu (Valer Dellakeza, en travesti) ont été couronnés et peuvent alors se détendre, en compagnie de leurs sujets et des spectateurs réels avec une représentation de *Macbeth* donnée en leur honneur. Dans le foyer du théâtre, les spectateurs sont accueillis par d'étranges créatures enfermées dans des boîtes en verre, semblables à celles où l'on expose les vieux costumes de théâtre, anciennement portés par des comédiens célèbres : ce sont Macbeth et Lady Macbeth, immobiles, pareils à des figures en cire. Et pourtant, la qualité muséale des personnages shakespeariens s'avère moins arrêtée lorsqu'on s'en approche : les figurines remuent leurs lèvres ou bien esquissent de petits gestes (Gore-Langton in Berceanu 99), interloquant le spectateur et faisant penser à des êtres intermédiaires, inquiétants, entre le mort et le vivant.

Il est intéressant que, si Purcarete intitule son entracte « La Souricière »[6], faisant référence au spectacle enchâssé dans *Hamlet*, ici il n'y a pas d'entité fictionnelle qui surveille le roi dans le but de le démasquer. Les Ubu se savent regardés (par les membres de leur police politique, censés assurer leur sécurité, par leurs sujets et par le public réel) et prennent plaisir à exhiber leurs réactions de mauvais spectateurs, en même temps insolents et naïfs. Le metteur en scène propose une défamiliarisation de *Macbeth*, car il nous invite à regarder la pièce de Shakespeare à travers les yeux de ces personnages, qui entendent se faire plaisir lors du spectacle donné en leur honneur et qui sont sensibles surtout aux aspects grotesques de la pièce dans la pièce et surtout aux moments qui impliquent le bas corporel.

Deux fauteuils rouges, « à l'ancienne », contrastant avec l'architecture communiste du théâtre de Craiova, ont été placés dans le foyer. Quelques minutes après le commencement de l'entracte, les Ubu, suivis de leur cour, pénètrent dans le foyer, surprenant les spectateurs en train de faire de la petite conversation, et s'installeront sur ces fauteuils, en spectateurs privilégiés de la tragédie shakespearienne. La Mère Ubu, affublée d'un ridicule chapeau fleuri et du petit sac à main rouge qu'elle

a emprunté à la reine Rosemonde, qui vient juste de mourir, envoie des baisers à ses admirateurs. Quatre jeunes filles, dans l'habit-uniforme des sujets d'Ubu, arrivent avec des bougies allumées, accompagnées d'une musique pseudo-religieuse, comme si elles participaient à une sorte de cérémonie. Après avoir salué les souverains, elles leur tournent le dos et enlèvent leurs uniformes, dévoilant des costumes grotesques, auxquels on a attaché des organes sexuels artificiels : ce sont les sorcières, lors de leur seconde rencontre dans *Macbeth* (I. 3). Les Ubu apprécient ces sorcières, avec leurs seins pendants et leurs balais phalliques, et suivent avec intérêt leur danse quasi-érotique, qu'ils applaudissent, encourageant les spectateurs réels à les imiter.

Si la Mère Ubu reste plus réservée, le souverain acquiert vite un intérêt accru pour les faits représentés sur scène et n'hésite pas à y participer. Ainsi, lorsque Macbeth conjure les sorcières de lui parler, le père Ubu lui prête gentiment un coup de main : « Parlez-lui ! » – demande-t-il aux femmes. En ce début du spectacle, Ubu apparaît comme un spectateur naïf, qui, à la manière des petits enfants, ne comprend pas les codes de la représentation théâtrale et confond la fiction représentée sur scène avec la réalité[7]. Pourtant, petit à petit, une hésitation s'installe quant au statut de la fable shakespearienne, qui se donne à lire non pas seulement comme une représentation théâtrale, mais aussi comme un univers fictionnel placé sur le même niveau que celui de Jarry, avec lequel il a des éléments en commun.

On s'en rend compte à l'occasion d'une scène presque muette, une sorte de « dumb-show » que Purcarete introduit avant le meurtre de Duncan. Macbeth est déjà en scène, lorsque les sorcières amènent un homme, assis dans un fauteuil roulant et couvert d'un drap blanc. Ubu ne peut plus maîtriser sa curiosité et pénètre dans l'espace de la fiction, pour voir qui il est. Il poussera un petit cri de surprise en découvrant que l'homme que l'on va assassiner, ce roi Duncan, qui semblait confiné à la pièce-musée, n'est autre que Venceslas, le souverain qu'il vient de mettre à mort, non pas en secret, mais sous les yeux et à l'aide de ses sujets. Mais son étonnement reste de courte durée – et Ubu semble valider le meurtre planifié par Macbeth – car il serre la main au noble

écossais (dans lequel il reconnaît peut-être une âme sœur), et profite de l'occasion pour lui confisquer le casque-couronne qu'il porte sur la tête. Macbeth/le comédien qui joue Macbeth a un moment d'hésitation, mais cède au désir de l'insistant spectateur. Ce dernier retournera par la suite à sa place, sautillant gaiement sur une jambe, tel un gamin jouant à la marelle. Ubu, le vilain, n'est qu'un gros bébé, pense Purcarete (in Lewis), un petit monstre sympathique, doué d'une sorte de grâce. Pour l'instant, il manifeste, envers la tragédie élisabéthaine, la même désinvolture qu'il avait eue à l'égard de son propre univers dramatique, et prend plaisir à ces petits jeux de massacre du chef d'œuvre de Shakespeare. L'épisode où l'on apporte Duncan en scène, couvert du drap qui lui servira de linceul, peut être considéré comme l'équivalent du « dumb show » d'*Hamlet*, car c'est une préfiguration de la mise à mort qui sera jouée par la suite. Par sa réaction insolente, ce Père Ubu, qui a vu *Hamlet*, semble donner ici, de manière oblique, une leçon de bravoure à Claudius, cet autre roi assassin.

C'est en faisant l'amour que les Macbeth planifient le meurtre de Duncan (I. 5). Ici encore, les Ubu quittent leur position de spectateurs et pénètrent dans l'espace scénique, pour mieux voir et entendre – non pas le complot, mais la scène d'amour : ils la suivent avec beaucoup d'intérêt, en se tenant tout près du couple écossais, mais sans avoir le courage d'intervenir dans l'action, de brusquer la tragédie. Le Père Ubu aurait voulu être le seul à regarder, il essaie donc de chasser sa femme. La Mère Ubu, légèrement intimidée, se couvre les yeux avec son sac à main et se cache de temps en temps derrière son mari, mais ne quitte pas pour autant la scène.

Lorsqu'il arrive chez Macbeth, dans le spectacle enchâssé, Duncan n'est qu'un pantin désarticulé, auquel on aurait lavé le cerveau, une marionnette dégonflée que les sorcières manipulent à l'aide de longues tiges en métal. Le roi écossais n'a plus rien d'un personnage tragique, il est un automate « ubuisé »[8], une caricature du héros shakespearien, soumis complètement à la volonté des mauvaises sœurs, qui n'est pas sans rappeler le personnage créé par Ionesco dans *Macbett*. Sa mise à mort ne se fera pas en secret : Macbeth s'apprêtera à l'assassiner, avec

une hache gigantesque, en compagnie de sa femme, des sorcières et des deux présentateurs, qui sont restés sur scène pendant la représentation de la tragédie. Cette mise à mort, très théâtrale, accomplie comme dans le cadre d'un rituel, fait naître chez Ubu des souvenirs désagréables : la souricière fait enfin son effet, il est saisi d'effroi et met une fin brusque au spectacle donné en son honneur. Tout comme Claudius dans *Hamlet*, Ubu réclame de la lumière, et il lui faut aussi de la musique. Pour la première fois depuis le début du spectacle enchâssé, la fiction shakespearienne ne lui apparaît plus comme risible, car elle lui permet de reconnaître, en quelque sorte à l'envers, le meurtre qu'il a accompli. Une culpabilité non-ubuesque s'empare du protagoniste à la suite de cette confrontation avec son alter-ego shakespearien. L'entracte finit avec l'image de Macbeth et de Lady Macbeth, qui sortent dignement de scène, en jetant un dernier regard, comme un défi, dans le foyer et aux trônes des Ubu, désormais vides. Dans la deuxième partie du spectacle ils fonctionneront comme des revenants intertextuels, faisant intrusion de manière encore plus dérangeante dans la farce de Jarry, lui imposant son versant tragique, et altérant ainsi l'identité des protagonistes, qui accueilleront, comme des fantômes, leurs contreparties shakespeariennes.

Macbeth chez *Ubu*

Une fois l'entracte fini, l'action se déplacera du foyer sur la scène du théâtre et retrouvera ses dimensions carnavalesques. Juste avant le début de l'acte III d'*Ubu roi*, les deux présentateurs qui prononcent le célèbre exergue de Jarry en pseudo-ancien français, associent Ubu à Shakespeare, et on assistera par la suite au grandiose massacre des nobles, accompli sur une musique entraînante, et à la torture du capitaine Bordure. Mais, tout au long de cette deuxième partie du spectacle, la tragédie ne pourra plus être confinée à l'espace extra-scénique, être traitée comme une fiction théâtrale, car des séquences de *Macbeth* feront intrusion dans la diégèse jarryque, lui imposant leur logique, la déstabilisant, et donnant naissance à un univers fictionnel composite, qui accueille des éléments de la fable shakespearienne et de celle de sa parodie.

Les cadavres des nobles sont encore en scène, amoncelés en un monticule où l'on peut distinguer jambes et bras, lorsque la fiction élisabéthaine semble reprendre là où Ubu l'avait interrompue : Macbeth, insomniaque, sa longue hache à la main, prononce une réplique de Lennox dans l'Acte II Scène 3 (sur les mauvais présages de la nuit), ce qui situe l'action juste après le meurtre de Duncan. L'histoire du général écossais n'intervient plus ici en tant que représentation théâtrale enchâssée, mais en tant qu'univers fictionnel concurrent, qui affleure celui imaginé par Jarry. Le Père Ubu, qui est resté en scène, semble prendre le relais du héros shakespearien, continuer sa pensée, ou bien entrer en une sorte de dialogue décalé avec lui, car il prononce une réplique de Banquo dans l'Acte II, réplique dans laquelle l'ordre des vers a été légèrement modifié : « A heavy summons lies like lead upon me / And yet I would not sleep. Merciful powers, / Restrain in me the cursed thoughts that nature / Gives way to in repose! » (II. 1. 6-9) « There's husbandry in heaven / Their candles are all out[9] » (II. 1. 4-5). Il n'y a plus, dans sa voix, la dérision du personnage de Jarry, mais, pour la première fois depuis le début du spectacle, de la vraie souffrance – cet Ubu n'est plus vraiment Ubu, ses tourments sont presque shakespeariens. Il reste en scène, face au public, pendant que Lady Macbeth confie à son mari qu'elle aurait assassiné le roi s'il n'avait pas ressemblé à son père, dans son sommeil (II. 2. 12-13). S'il n'a pas d'interaction directe avec les Macbeth, Ubu participe quand même à cette scène qui agence des répliques du deuxième acte de la tragédie, où l'angoisse se mêle à un début de culpabilité, dans un cadre nocturne et onirique. L'interpolation shakespearienne finit avec une image qui suggère une amplification de la culpabilité, tout en la faisant basculer dans le grotesque : les citoyens somnambules, les bras tendus, faisant penser à l'image mythique de Lady Macbeth saisie de culpabilité, s'avancent vers le bord de la scène, comme s'ils voulaient s'échapper dans la salle. Les Ubu les poussent, avec des coups de pied, en arrière, pendant que le rideau tombe, car il faut en finir vite avec la culpabilité.

Mais la fiction shakespearienne, réduite à des scènes et des images mythiques, s'entêtera à s'imposer, à faire intrusion dans celle de Jarry, comme une obsession, obligeant les personnages à confronter leurs doubles élisabéthains. Ainsi, à peine la Mère Ubu a-t-elle commencé

à vandaliser, en compagnie du Palotin Giron[10], le trésor des rois de Pologne (tout en mettant au point les détails d'une future rencontre amoureuse), que Lady Macbeth surgit du coffre, comme une marionnette de table grandeur nature, et prononce sa fameuse réplique « Out, damned spot, out I say […] Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him? » (V. 1. 30-34) en regardant, déroutée, ses mains tachées de sang. Bien que désagréablement surpris par cette apparition (qui n'était pas stipulée par le texte de Jarry), la Mère Ubu et son compagnon conservent leur sang-froid et s'éloignent avec le trésor, sans oublier de refermer le coffre à clé.

Que la tragédie shakespearienne soit enchâssée dans celle de Jarry ou bien qu'elle y fasse intrusion, on ne peut parler que d'une ébauche de réécriture, dans le sens d'une contamination réciproque entre les deux œuvres. Les protagonistes de Jarry rencontrent fugitivement leurs contreparties shakespeariennes et s'en laissent affleurer, l'espace d'un instant. Mais ces personnages shakespeariens ont perdu de leur grandeur tragique, ils ressemblent à de gros pantins qui ont quelque chose des pantins jarryques.

Ce n'est que vers la fin du spectacle que les deux fictions semblent enfin se superposer, s'imprégner réciproquement, et il deviendra difficile de distinguer les Ubu des Macbeth. Lorsque le Père Ubu a enfin échappé à l'ours qui le tourmentait et retrouvé sa femme, un messager lui annonce que la forêt de Birnam s'est mise en marche. Ubu lui répond avec les répliques que prononçait Macbeth chez Shakespeare, mais dans sa voix se mélangent l'insolence du personnage de Jarry et la défiance angoissée du héros shakespearien. Le visage grotesque de la Mère Ubu, déformé par la panique, rend cette superposition d'identités encore plus troublante.

Pendant que le Père Ubu prononce le célèbre monologue de Macbeth sur l'absurdité de la vie, le discours visuel du spectacle propose un curieux jeu de poursuite, sur un tempo accéléré : on voit la Mère Ubu courir après son mari, tandis que Macbeth, toujours équipé de sa longue hache, chasse sa femme. Arrive alors Bougrelas, prêt à attaquer le Père Ubu, Bougrelas dont le sabre, long de presque trois mètres, rivalise avec la hache de Macbeth. Et pendant que les soldats achèvent d'assassiner Ubu

(sa mise à mort est une réplique de celles de Venceslas et de Duncan), les protagonistes shakespeariens continuent leur course : Macbeth essaie de tuer Lady Macbeth, à laquelle il s'adresse avec des répliques empruntées au Père Ubu, qu'il prononce pourtant avec l'intonation sérieuse du héros shakespearien, comme s'il ne pouvait pas se défaire complètement de son ancienne identité. Ubu n'est plus Ubu, mais il n'est pas tout à fait Macbeth, Macbeth n'est plus Macbeth, sans pour autant devenir Ubu. Les identités des protagonistes se mêlent comme dans un carrousel, et les deux fictions se tiennent dans un frêle équilibre, donnant naissance à un univers composite, à un *Ubu/Macbeth*.

La fin du spectacle propose un retour au joyeux carnaval de Jarry, car l'on voit les citoyens danser allégrement avec les couronnes funéraires des Ubu, pendant qu'on apporte leurs cercueils en scène. Ils en sortiront doucement leurs têtes (rappelant Lady Macbeth surgissant du coffre contenant le trésor des rois de Pologne), mi-rêveurs, mi-mélancoliques, pour philosopher sur « les plaisirs de la navigation », lors de leur voyage vers la France (éternelle, chez Purcarete). Les cercueils, comme réécriture ludique des boîtes en verre où était enfermés Macbeth et sa Lady, pas tout à fait morts, pas tout à fait vivants (mais aussi, en cette fin de 1990, allusion discrète à l'exécution hâtive des époux Ceausescu, le jour de Noël 1989) s'érigent en marques d'un passé qu'on ne peut pas tout à fait contenir, enfermer, muséifier, et qui continuera de nous hanter.

Conclusions

Dans son ouvrage *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, Margaret Jane Kidnie (2009 : 2 *et passim*) avance l'idée qu'il est impossible de délimiter la ligne qui sépare un spectacle proprement dit d'un spectacle-adaptation, puisque les critères qui permettraient de proposer une telle distinction connaissent des évolutions dans le temps et dépendent des communautés interprétatives. En associant, dans son spectacle, *Macbeth* et *Ubu roi*, Silviu Purcarete annonce, pourtant, une intention adaptative. Est-ce qu'on peut considérer *Ubu Rex* comme une réécriture, dans le sens d'œuvre nouvelle dérivée d'une œuvre antérieure ? Il nous semble que le metteur en scène ne propose pas, à proprement parler, une réécriture, ni

de la pièce écossaise, ni de sa reprise parodique, mais que l'on pourrait parler, plutôt, d'une réécriture réciproque, les deux pièces s'illuminant l'une l'autre, s'imbibant l'une l'autre pour projeter un regard ironique et provocateur sur les mécanismes du pouvoir dans les systèmes totalitaires.

La pièce de Jarry a connu un destin stupéfiant au XXe siècle, affirme Mireille Losco-Lena, qui remarque l'avance que cette pièce potache a eue sur l'Histoire, annonçant les délires totalitaires : « tout se passe comme si […] nous étions entrés dans les temps où l'Histoire, sortie de ses gonds, s'était mise à copier les délires de la farce » (98). L'Histoire copie la farce, pense le metteur en scène roumain, qui voit dans le personnage de Jarry l'expression artistique de l'idéologie communiste. Cependant, le dialogue que la réécriture parodique lie, tout au long du spectacle, avec le texte dont elle est issue, semble suggérer que la parodie ne suffit pas à elle seule pour rendre compte des excès des dictateurs, et la fable shakespearienne, tel un fantôme dérangeant, présente aux Ubu la version grave, tragique, de leur histoire, celle qu'ils préfèrent ne pas voir, et qu'ils commencent par tourner en dérision. En effet, l'histoire de Macbeth semble s'entêter à faire intrusion dans celle d'Ubu, à lui faire violence, mais elle s'en trouve à chaque fois réprimée violemment, étouffée. Il en est ainsi de l'image de Macbeth et de sa Lady enfermés dans les boîtes en verre, de la pièce enchâssée, à laquelle Père Ubu met fin violemment, des sujets hagards – multiplication de Lady Macbeth – ou bien de Lady Macbeth qui se substitue au fantôme du roi polonais, lors de la scène du trésor.

De l'autre côté, le contact avec la farce de Jarry provoque une réécriture oblique de la pièce première, car ce n'est pas vraiment à la tragédie de Shakespeare que l'on a affaire chez Purcarete, mais à une version dégradée, maculée, légèrement ridicule, se plaçant dans une relation de dépendance structurale avec la pièce dérivée. Ce Macbeth et cette Lady Macbeth marionnettisés, soumis à la volonté des sorcières, aux gestes d'automates, ne peuvent être que de pâles reflets des héros tragiques, des avatars qui ne sont pas sans rappeler le traitement des personnages dans *Macbett*[11] de Ionesco, pièce que Purcarete peut avoir lue en 1990. Si réécriture il y a dans *Ubu Rex avec des scènes de Macbeth*, elle est à trouver dans l'articulation, ou plutôt dans le frôlement de ces deux univers fictionnels avec des

ontologies différentes (et pourtant reliés par des intrigues parallèles), donnant naissance à d'étranges monstres théâtraux, à de drôles de dictateurs.

OUVRAGES CITÉS

BERCEANU, Patrel. *Ubu Rex cu scene din Macbeth : monografia unui eveniment teatral*. Aius, 2000.

BANU, Georges. « Le théâtre roumain, de près, de loin… vingt ans après ! » *Alternatives théâtrales*. No. 106-107, 2010, pp. 4-10.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbour: The University of Michigan Press, 2001.

JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Edition établie par Maurice Saillet. Librairie Générale Française, 1962.

KIDNIE, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. Routledge, 2009

LOSCO-LENA, Mireille. *« Rien n'est plus drôle que le malheur ». Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.

LEWIS, Geraint. "Throne of Blood." *The Independent*, 20 August 1991, p. 18.

POPESCU, Marian. *Semnal teatral*. No. 1, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Edited by Cedric Watts, Wordsworth Classics, 2000.

---

1 *Ubu Rex avec des scènes de Macbeth*, mise en scène de Silviu Purcarete, scénario de Silviu Purcarete. Avec Ilie Gheorghe (père Ubu), Valer Dellakeza (mère Ubu), Tudor Gheorghe (Macbeth), Leni Pintea-Homeag (Lady Macbeth). Création au Théâtre National de Craiova, Roumanie, le 30 décembre 1990. La captation utilisée pour cet article a été diffusée sur la chaîne Facebook du Festival Shakespeare de Craiova, le 16 avril 2020.

2 Emil Boroghină, le directeur du théâtre, est celui qui a invité Silviu Purcarete à monter *Ubu/Macbeth* à Craiova et lui a accordé une grande liberté tout comme un soutien inconditionnel. De même, il a joué un rôle essentiel dans l'organisation des tournées à l'étranger dans les années 1990. En 1994, Boroghina a fondé The Craiova International Shakespeare Festival, qui est membre du réseau des festivals européens Shakespeare.

[3] Nous comprenons par « réécriture » une œuvre d'auteur (au théâtre, il s'agit généralement d'une pièce publiée) qui emprunte l'intrigue et le système des personnages d'une œuvre antérieure, qu'elle retravaille de manière originale. Pour éviter des répétitions gênantes, nous inspirant des distinctions formulées par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, nous désignons parfois les réécritures (qui proposent, généralement, des transformations textuelles) par les termes « texte dérivé » ou « texte second » et nous utilisons les termes « texte source » ou « texte premier » pour les œuvres qui inspirent les réécritures (ici, il s'agit du *Macbeth* de Shakespeare). La « réécriture scénique » serait un cas particulier de réécriture, qui combine des opérations textuelles préalables à la mise en scène (réalisées par le metteur en scène ou par son dramaturge) et des moyens spectaculaires, propres à la mise en scène (discours visuel, gestuelle, etc.).

[4] Ce scénario a fait l'objet d'une publication, dans l'ouvrage que Patrel Berceanu, secrétaire littéraire du théâtre, a consacré au spectacle, et qui inclut des chroniques parues dans la presse roumaine et internationale, tout comme un entretien avec le metteur en scène.

[5] Les spectateurs de l'époque pouvaient facilement reconnaître des allusions au couple Ceausescu dans le discours visuel du spectacle : le petit sac à main que la Mère Ubu vole à la Reine Rosemonde était une allusion à celui que portait habituellement Elena Ceausescu, la femme du dictateur, tandis que l'image du couple royal, debout sur une immense structure métallique, en train de répondre aux ovations de la cour, était un renvoi assez transparent, en décembre 1990, aux discours que Ceausescu prononçait, à peine une année auparavant, du balcon de la Maison du Peuple.

[6] Ce titre ne figure pas dans le scénario publié (où l'entracte est intitulé le deuxième acte), mais il apparaît dans la captation du spectacle que j'ai consultée.

[7] Pourtant, les comédiens intra-fictionnels qui interprètent les personnages shakespeariens marquent, lors de leur entrée en scène, la frontière entre le monde représenté et monde-cadre, car ils saluent les Ubus avant d'entamer leurs partitions.

[8] D'ailleurs, son costume n'est pas sans rappeler le costume-uniforme des sujets d'Ubu.

[9] Chez Purcarete cette affirmation devient une interrogation.

[10] La présence du Palontin Giron à côté de la Mère Ubu, dans cette scène, est une invention de Purcarete.

[11] En 1972, après avoir lu l'essai de Jan Kott *Shakespeare, notre contemporain*, Eugène Ionesco compose sa propre réécriture de *Macbeth*, qui propose un traitement parodique des personnages, à la lumière d'*Ubu roi* de Jarry.

"My dearest partner of greatness": The legacy of the Macbeths' relationship in *House of Cards* and *Vice*

Ronan Hatfull

Abstract: In this article, I explore two recent screen productions which provide, in various ways, material through which to examine key aspects of *Macbeth's* narrative and its legacy beyond direct adaptations of the play, with a particular focus on childlessness, the Lady Macbeth archetype and the balance of power within the Macbeth partnership. I begin by exploring these aspects within *Macbeth* itself and then focus on a direct comparison between the play and the first two seasons of Beau Willimon's political television series *House of Cards* (2013-18). I argue that both Lady Macbeth and Claire Underwood expose their husbands' fragile masculinity and consider how each couple acknowledges and manages the absence and loss of children to achieve power. Finally, I return to the Lady Macbeth archetype to critique the character's misrepresentation in popular culture with a focus on Adam McKay's satire of the politicisation of *Macbeth* in his bio-fictional comedy-drama film *Vice* (2018).

Résumé : Cet article est consacré à l'étude de deux récentes productions cinématographiques et télévisuelles qui restituent l'essentiel du récit de *Macbeth* mais s'attachent aussi à la question de l'enfant absent dans la pièce de Shakespeare, à la figure archétypale de Lady Macbeth et à l'équilibre du pouvoir entre Macbeth et Lady Macbeth. L'étude porte essentiellement sur les deux premières saisons de la série télévisée politique de Beau Willimon, *House of Cards* (2013-18). Lady Macbeth et Claire Underwood dénoncent chacune la masculinité fragile de leur époux, négocient l'absence et la perte d'enfant dans leur conquête du pouvoir. Nous nous attachons ensuite aux représentations du personnage de Lady Macbeth dans la culture populaire, notamment dans la fiction dramatique *Vice* de Adam McKay, version satirique et dépolitisée de *Macbeth* (2018).

Keywords: Adaptation – American film – American television – Childlessness – Couples – *House of Cards* – Lady Macbeth – *Macbeth* – Masculinity – Power – *Vice* – U.S. Politics

Mots-clés : Adaptation – film américain – télévision américaine – Absence d'enfant – Couples – *House of Cards* – Lady Macbeth – *Macbeth* – Masculinité – Pouvoir – *Vice* – Politique américaine.

Within Beau Willimon's political television series *House of Cards* (2013-18) and Adam McKay's bio-fictional comedy-drama film *Vice* (2018) there exists a unifying factor that drives their principal couples towards each other: an insatiable quest for power and the sacrifices that this entails. These modern productions provide, in various ways, material through which to examine key aspects of *Macbeth's* narrative and its legacy beyond direct screen adaptations of the play, with a particular focus on childlessness, the Lady Macbeth archetype and the balance of power within the Macbeth partnership. I begin by exploring these aspects within *Macbeth* itself and then focus on a direct comparison between the play and the first two seasons of *House of Cards* (2013-14). I argue that both Lady Macbeth and Claire Underwood expose their husbands' fragile masculinity and consider how each couple acknowledges and manages the absence and loss of children to achieve power. Finally, I return to the Lady Macbeth archetype to critique the character's misrepresentation in popular culture with a focus on McKay's satire of the politicisation of *Macbeth* in *Vice*.

Childlessness, Archetypes and Partnership in *Macbeth*

> Upon my head they placed a fruitless crown,
> And put a barren sceptre in my gripe,
> Thence to be wrenched with an unlineal hand,
> No son of mine succeeding (Shakespeare, 3.1.60-3).

Macbeth's fear of Banquo and his "line of kings" (3.1.59) is most forcibly a moment of recognition of his failure to produce heirs of his own. Regarding his response to this supernaturally predicted absence of children, born out of the Witches' prophecy during Act 1 Scene 3, Nicholas Brooke posits that these four lines are "alluding, of course, to their prediction that he would have no successors, but stressing childlessness, which they did not say" (144). Here, Macbeth not only betrays his anxieties about this slur on his virility, but also uses violent imagery in the soliloquy, to display his guilt that he has "wrenched" (3.1.63) power from Duncan in order to take the throne. Realising that, "for Banquo's issue have I filed my mind" (3.1.64), Macbeth recognises in this moment the futility of his murderous act. As Carol Chillington Rutter suggests, within *Macbeth*

> tyranny is not the motive force, Macbeth's need to cover his back, to keep the past at bay by committing greater and greater atrocity. Tyranny is merely the accessory. The motive is barrenness: Macbeth's appalled, delayed, recognition of the black joke that mocks his dynastic project. Having no children, he has no future. To keep that future at bay, he must kill it – by crushing the "seeds of time" (1.3.56) that are the future. The children (165).

In this attempt both to banish the past and delay his fruitless future, the Witches' prophecy, therefore, becomes Macbeth's subconscious prompt to rebel against this particular absence, which has the potential to rob him both of his status as a progenitive male and any hope of a legacy.

Janet Adelman believes that Shakespeare's interest in the nature of Macbeth's manipulation may have been more domestic than supernatural, suggesting that "Lady Macbeth brings the witches' power home, they get the cosmic apparatus, she gets the psychic force" (137). Framed thus, the witches simply provide the match for Macbeth; it is Lady Macbeth who must light the touch-paper that ignites his "brief candle" (5.5.22) of ambition. This is further supported by Adelman's conclusion that Lady Macbeth was "the more frightening figure […] even before belief in witchcraft declined [which] suggests the firmly domestic and psychological basis of Shakespeare's imagination" (137).

It is this combination of rooted domesticity and intensely cerebral authority that has made Lady Macbeth culturally synonymous with both fictional and non-fictional women, driven to dominate in a man's world, "whether she is portrayed as an "unsexed" woman bent on political advantage […] or as a hypersexual seductress" (Garber 93). Central to both these representations of Lady Macbeth is her questioning of the strength of her husband's convictions when presented with the opportunity to kill Duncan, asking him, "art thou afeard / To be the same in thine own act and valour / As thou art in desire?" (1.7.39-41). Most significantly, in Act 1 Scene 7, she equates the sacrifice of her femininity represented by the absence of children, with his masculine necessity to commit murder, in order to further their shared ambitions:

> I would, while it was smiling in my face,
> Have plucked my nipple from its boneless gums
> And dashed the brains out, had I so sworn
> As you have done this (1.7.56-9).

"A logic of association may be working here, analogising gender: that is, childbirth *makes* a woman like killing *makes* a man" (170), and Rutter's further suggestion that, "to make Macbeth a man, Lady Macbeth produces the death of a child" (170), indicates the depths to which she is prepared to sink in order to achieve success. She galvanises Macbeth at this moment, not only by using the image of infanticide, but also by seizing upon the aspect of their relationship that tacitly represents their greatest weakness as a couple and transforming it into a grotesque strength. The absence of children is simultaneously their unifying strength and the most obvious contradiction in the Macbeths' desire for power, resulting in, as argued by Carolyn Asp, "the tension which raises them to the level of tragedy in the eyes of the audience […] created by the conflict between the roles they think they must play to actualize the self and achieve their destiny and the limits imposed by both nature and society" (209).

The Macbeths further represent a united couple through their shared problem in reconciling the belief in their own self-ordained po-

tential with a sense of domestic duty. For instance, Macbeth's deferral to Duncan as "his kinsman", "subject", and "host" (1.7.13-4) conflicts with his own personal ambitions, whilst Lady Macbeth may attempt to strip away her femininity to assert herself within male-dominated society but is undone by her husband's ultimate sense of chauvinistic superiority. To the modern audience, this has resulted in a shift of focus away from Macbeth's "supernatural soliciting" (1.3.132) and onto both his psychological instability which, coupled with Lady Macbeth's increasing manipulation, results in the malfunction of the play's central domestic dynamic.

Aside from the absence of children, the couple's actions produce a patriarchal absence when they kill Duncan. This murder results in the gradual disintegration of both Scotland as a country, and their unity as a couple, whereby, "in his absence male and female break apart, the female becomes merely helpless or merely poisonous and the male merely bloodthirsty; the harmonious relation of the genders imaged in Duncan fails" (132). Adelman here confronts Lady Macbeth's ultimate inequality and failure to fulfil her earlier promise to "unsex" (1.5.41) herself. It is worth noting that, in the first two acts of *Macbeth*, Shakespeare presents a couple with a shared consciousness rarely observed in couples elsewhere in his canon of work, who, despite their ultimate disintegration, remain the paradigm of a completely unified couple. Asp also suggests Lady Macbeth's failure, believing that,

> ironically, her assumption of a masculine role does not create partnership; rather it distances Lady Macbeth from her husband. As long as he retained elements of so-called feminine sensibility, he was susceptible to her appeal: there was a "weakness" in him that responded to her challenge. After he fully assumes the stereotype she urges upon him, there is nothing in him she can manipulate (204).

Lady Macbeth's diminishing influence over her husband is made clear by his patronising, post-regicide command for her to "be innocent of the knowledge, dearest chuck, / Till thou applaud the deed" (3.2.46-7). However, I disagree with Asp that "by making him "manly" she has guaranteed that he will think of her as subordinate and unwor-

thy of truly sharing power" (204), since her presence, even in absence, continues to haunt and influence Macbeth throughout the play, up until his moment of existential crisis on learning of her death in Act 5 Scene 5. The literal distance that develops between them during the last three acts of the play instead strengthens my argument that they symbolise a modern power couple, supported by Abbott's belief that "towards the end of the twentieth century […] many of our couples were cut off from each other for long periods [and] with independent opportunities for women, a new species of loneliness emerged – the loneliness of couples with demanding parallel careers" (6).

Consequently, it would be incorrect to interpret the growing silence within their relationship as purely diminishing as Banquo, for instance, draws attention to the ecstatic quality of Macbeth's reaction to his first encounter with the witches, observing "how our partner's rapt" (1.3.145) representing Macbeth's singular focus upon and savouring of the prophetic moment. The word "rapt", meaning to be "completely fascinated or absorbed by what one is seeing or hearing", reoccurs in Act 1 Scene 5, during which Macbeth in a letter to his wife informs her that, when faced with the prophecy, he "stood rapt in the wonder of it" (1.5.5-6). This is one example of why Macbeth's connections with those he values most highly do not necessitate conversation, supporting the argument that Macbeth's relationship with his wife does not fail due to silence. The acute understanding between husband and wife subsequently emerges within the rest of this scene in two respects.

Firstly, without needing to see her husband, Lady Macbeth senses that his enraptured self "is too full o'th' milk of human kindness" (1.5.17) and thus tasks herself with tempering his warm feelings with cold calculation. Given that this is the audience's first encounter with Lady Macbeth, Shakespeare relies here on our assumption that Macbeth must love as valiantly as he fights, since it is with Banquo that we first see him in partnership, rather than with his wife. Consequently, Banquo's relationship with Macbeth during the encounter with the Witches foreshadows Lady Macbeth's role in acti-

vating her husband's potential. When Banquo asks Macbeth, "why do you start and seem to fear / Things that do sound so fair" (1.3.51-2) Macbeth's passivity within this exchange with Banquo prefigures his relationship with Lady Macbeth, who initially acts as the driving force within their power couple.

The way in which Shakespeare crafts the scene shows Banquo speaking at greater length to the Witches, interrogating them in twenty lines of speech, whilst Macbeth is slower to react, speaking only twice before the Witches begin to leave and, recognising the lost moment, begs them to "[s]tay, you imperfect speakers, tell me more" (1.3.70). Banquo contrasts with Macbeth both in his combination of fearlessness when faced with the unknown, and his ability to articulate this, unlike his rapt partner. The same brevity can be seen as the second sign of Macbeth and Lady Macbeth's mutual understanding in Act 1 Scene 5 in the way they conspire to engineer their desire for power by concocting a murder plot between them within just eleven lines of their reunion. This makes clear the couple's intimate anticipation of each other's ambitions, and the speed with which Shakespeare establishes this shared decision is significant in establishing the level of synergy between the two characters.

Fragile Masculinity in *House of Cards*

In these next two sections, rather than comparing Shakespeare's overall resonance throughout the entire five seasons of *House of Cards*, I focus on a single aspect of Shakespearean appropriation in the first two: the psychology of absence which it shares with *Macbeth*. *House of Cards*, the first original series produced by Netflix in 2013, is an American adaptation of a 1989 novel by British Conservative politician and author Michael Dobbs and its subsequent small-screen version. Both the British and American iterations featured an actor associated with Shakespearean performance in the principal role of Francis Underwood: Ian Richardson and Kevin Spacey. In particular, both actors had played Richard III prior to *House of Cards* and visibly

brought this experience to bear as Underwood, a power-hungry, morally duplicitous politician.

In Willimon's adaptation, where Underwood's name is shortened to Frank, the character is depicted as a Democratic congressman who harbours ambitions of supreme office above his role as House majority whip, aided by his equally conniving wife, Claire Underwood, played by Robin Wright. The most self-aware acknowledgement of Shakespearean influence appears in the penultimate episode of its second season, when Underwood paraphrases lines delivered by Mark Antony in Act 3 Scene 1 of *Julius Caesar*, exclaiming: "'Cry havoc!' said he who fought chaos with chaos 'and let slip the dogs of war'" ("Chapter 25"). Therefore, a cursory analysis of such tropes and dramatic conventions might render *House of Cards*, to the Shakespeare-initiated viewer, as a bricolage of *Richard III*'s Machiavellian deception, with a splash of *Macbeth*'s power couple dynamic, and a dash of *Julius Caesar*'s portrait of political plotting. The show's web of Shakespearean intertextuality is made unambiguous by its creative team's recognition of the playwright's service as a touchstone for their casting choices and decisions informing characterisation, such as when Robin Wright stated that "the way it was displayed to us, long before Episode 1 was ever written in Season 1 was: you are Lady Macbeth to his Richard III" (D'Addario 2014).

How, then, did Shakespeare's representation of the Macbeths as a dynamic and well-defined power couple who are driven by mutual ambition influence Willimon's portrayal of the Underwoods? The fundamental drive behind both these couples is indicative of a particular human instinct to desire what you do not or cannot have. This might suggest that *Macbeth* and *House of Cards* offer pessimistic life-views; however, their central protagonists demonstrate how, when a sense of fulfilment is absent, this can induce a positive effect by enhancing an individual's ability to achieve the unattainable and live life in constant pursuit of the next goal. Frank and Claire "support and love one another. They suffer together. And if, as time goes on, they drift a little apart, they are not vulgar souls, to be alienated and recriminate when

they experience the fruitlessness of their ambition" (Bradley 113). Bradley's description here of Macbeth and Lady Macbeth's relationship resonates precisely with the trajectory of the Underwoods, as shown in the following exchange during the first episode, when Frank has just been overlooked for the position of Secretary of State within the new Democratic administration, promised him by President Walker (Michel Gill), who has chosen a younger, more camera-friendly politician:

Claire: You don't usually underestimate people, Francis.
Frank: I know. Hubris. Ambition.
Claire: You should be angry.
Frank: I'm livid.
Claire: Then where is that? I don't see it.
Frank: What do you want me to do? Scream and yell? Throw a tantrum?
Claire: I want more than I'm seeing. You're better than this, Francis.
Frank: Well, I'm sorry, Claire. I am sorry.
Claire: No, that I won't accept.
Frank: What?
Claire: Apologies. My husband doesn't apologise, even to me ("Chapter 1").



Fig 1 Robin Wright as Claire Underwood in "Chapter 1", *House of Cards*, season 1, episode 1 (2013). Image courtesy of Netflix.

Macbeth's influence is perceptible here in Frank's passive self-doubt and Claire's proactive challenges, as well as in the brevity of the exchange, which is reminiscent of Macbeth's return home in Act 1 Scene 5, when he and his wife first begin to plot Duncan's demise. As a result, "her role, as she perceives it, is to evoke her husband's "noble strength" so that he can act in accord with his desires. To do this she must appeal as a woman to his manliness as well as channel her energies into maintaining a persona of masculine courage" (Asp 203). Also significant is the fact that, in direct parallel with *Macbeth* where Duncan decides to reject Macbeth and "establish our estate upon / Our eldest, Malcolm", (1.4.37-8) thus providing the impetus for Macbeth's reprisal, Frank feels a similar rejection, resulting in his quest for vengeance alongside his political ambition, until the two feelings become indistinguishable.

Moreover, like Macbeth, Frank is incapable of achieving this alone and the human hurt and excess of pride which he experiences in the wake of his rejection requires the judicious application of tough love provided by Claire. She has earlier made clear their self-defined status as a power couple, by her sharp reminder to Frank that, "we do things together […] when you don't involve me, we're in free fall" ("Chapter 1"). The story arc of the first series and the correlation between Frank's successes or failures with Claire's presence or absence show this to be true. For example, when, frustrated by Frank's failure to appreciate her sacrifices, she abandons him for a past lover, and his resulting loneliness affects his ability to succeed. On Claire's return, with their combined efforts, Frank moves a step closer to power by becoming Vice-President, making their trajectory unstoppable. Thus, the series owes its debt to *Macbeth* chiefly through Claire's involvement and intervention within *House of Cards*, where the central male protagonist relies fundamentally on the contribution and commitment of his female partner.

For Frank, the turning point comes with Claire's reminder that "you don't normally trust people" ("Chapter 1"), where she uses a method of emotional manipulation taken a stage further by Lady

Macbeth when warning her husband that, "[y]our face, my Thane, is as a book where men / May read strange matters" (1.5.62-3). This triggers Frank to fall back upon his true nature, compelling him to channel his anger, forget unmanly apologies and take the initiative. Furthermore, there is an explicit correlation with *Macbeth* in the way Claire enables her husband to identify that "[f]alse face must hide what the false heart doth know" (1.7.83) and, crucially, to channel his hubris into a tool for revenge. This demonstrates another major factor in the Underwoods' success as a power couple and the correlative benefit of looking at the Macbeths through these cultural successors; Claire tempers her harsher qualities with kinder words of hope, telling him that "you're better than this" ("Chapter 1"), just as Lady Macbeth follows her questioning of her husband's virility by asserting that "to be more than what you were, you would / Be so much more the man" (1.7.50-1).

Ultimately, the Underwoods' success as a power couple in the first two seasons of *House of Cards* is brought about primarily by a combination of political manoeuvres on Frank's part and domestic ones on Claire's. For example, once they both begin to work in the White House, after Frank becomes Vice-President, Claire sows doubts in the First Lady's mind about her husband's relationship with his secretary. This leads the presidential couple to seek marriage counselling and take prescription drugs. In turn, this contributes to the emergence of questions surrounding President Walker's judgement whilst on medication, resulting in his eventual impeachment, paving the way for Frank to become President. Thus, what makes Claire so valuable to Frank as both his political and domestic ally is the fact that the insidious nature of the action is rooted within her psychological power, a trait that she shares with Lady Macbeth.

Lady Macbeth's and Claire Underwood's Absent Children

Like the Macbeths in their early exchanges, the Underwoods represent the archetypal power couple, where, irrespective of visible sexual chemistry, the driving forces include "affection and respect, a craving

for excitement, ambition, the prospect of mutual aid, a taste for the glamorous trappings of power and fame" (Abbott 4). However, following Claire's challenge against Frank's self-doubt in the first episode, he tells her during an early morning conversation that "we'll have a lot of nights like this. Making plans. Very little sleep" before expressing, in an aside, that "I love that woman. I love that woman more than sharks love blood" ("Chapter 1"). Whilst this points towards Frank as a contemporary representation of R.A. Foakes's view that "violence at once repels and attracts us" (17), it may also indicate a degree of inequality in Frank's attitude towards Claire, which is also a feature of the Macbeths' relationship and legacy as a power couple. As Lili Loofbourow asserts

> Frank intends the comparison to emphasize his savagery. He's bloodthirsty, carnivorous, appetitive. It shows that Claire is the catalyst, the thing that drives Frank to kill. This is the myth of woman as Power Behind, of Lady Macbeth. But it shows other things too: it shows the limits, in his own mind, of his and Claire's equality. (Blood is not the co-equal partner of Shark.) (2014).

I suggest that these limitations which Loofbourow describes are primarily found in Frank and Claire's differing attitudes towards the absence of children and the consequent effect on their equality. This is observed primarily within the ambiguity surrounding both Lady Macbeth's and Claire's desire to have children and the extent to which this is incompatible with their resolve to reject femininity as they perceive it. For instance, during the final episode of the second season, Frank and Claire's exchange after he has killed his political protégé, Peter Russo (Corey Stoll), demonstrates how Claire's particular guilt is specifically associated with the children he has left behind, rather than with Peter himself:

> **Frank:** Tell me what you were dreaming.
> **Claire:** Oh, it was so awful, Francis.
> **Frank:** He's not letting me sleep either.
> **Claire:** Yeah. It's not him. It's the kids. I was playing with them in the backyard, and the girl was climbing on the vines, and I kept telling her to stop and get down, and the vines just took hold of her, and they wouldn't

> let go. And she was screaming so loud, and I just kept pulling harder and harder, and she just ripped in half ("Chapter 13").

Parallels can be drawn here between Frank's insomnia and Macbeth's paranoia that "[m]ethought I heard a voice cry, 'Sleep no more'" (2.2.36), with the former ally Russo and his innocent children standing in for the murdered Banquo and Fleance. More subtle, however, is Claire's failure to acknowledge her maternal instincts, which emerge here within her subconscious, expressed in this nightmarish vision of infanticide where, like Lady Macbeth, "[a]ll the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand" (5.1.50-1). Interpreting Shakespeare's use of "little" as either an expression of Lady Macbeth's awareness of her own stained feminine hands or those of the clinging infant, Claire's terror at Russo's daughter being "ripped in half" ultimately suggests that, "in spite of her pragmatic and ruthless rhetoric, it is obvious that the gall in her breasts has not been sufficient to unsex [her]" (Asp 204).

Without Frank's knowledge, Claire pursues fertility tests, drawing the audience's sympathy with her desire for children, a wish not shared by her husband, who confesses in an aside that "I despise children. There. I've said it" ("Chapter 9"). Although this might be seen as a threat to their unity, Claire's true intentions are revealed when she attends the appointment with a fertility expert, not in order to have children herself, but to find out more about the drug used by her pregnant former employee, Gillian Cole (Sandrine Holt), who is taking her to court. Armed with this information, Claire threatens to withhold Gillian's insurance from her, thus preventing her from obtaining necessary drugs, threatening to perform her own act of infanticide as she tells her that, "I'm willing to let your child wither and die inside you if that's what's required" ("Chapter 14"). Like Lady Macbeth's impassioned statement that she would kill a child in its place of comfort and warmth, "while it was smiling in my face" (1.7.56), this indicates the readiness of both characters to end the life of an infant if circumstances so dictated. Consequently, the initial weakness within Claire has been transformed into a characteristic

that strengthens her ambitions and eliminates her rivals, even as it contributes to the destruction of her femininity.

Claire's apparent deterioration towards the end of the second season of *House of Cards* displays, within the Underwoods, "an emptiness at the core of their relationship" (Bate 11). Whilst she was able to use the feigned attempt to have children in order to further her own ambitions, Claire is haunted by the past traumas that she has experienced, further aligning her with Lady Macbeth, because "she offers to negate her own maternal power as an example of her dedication" (Asp 203). This emerges through her public admission of an abortion prior to her marriage to Frank – although she privately concedes that she has had three – and that this was due to her being raped by a senior army General. Consequently, *House of Cards,* like *Macbeth*, is "scarred by images of sterility and harrowed glimpses of dead babies" (Bate 11).

Claire again uses the publicity which the revelation attracts in order to further her own career, fighting for a new bill to combat levels of sexual abuse within the military. However, she withdraws the legislation for the sake of Frank's career, with the ultimate consequence being a moment of rare insight into her vulnerability as she is privately reduced to tears. This moment comes after conversations she has with two women whom she has manipulated throughout this series, Megan Hennessey (Libby Woodbridge), a young Marine who has been raped by the same General, and Patricia Walker (Joanna Going), the First Lady. Flying out to meet a suicidal Megan, whilst taking her medication, the young woman tells her that "every time I take one of these, I think of him. And the next face I think of? It's yours" ("Chapter 26"). The impending collapse of Claire's "undaunted mettle" (1.7.74) is then confirmed when she telephones Patricia about Megan's condition, and is told by her that "it was kind of you to make that trip. You're a good person, Claire. Be well" ("Chapter 26"). Claire then breaks down, buckling under the combined weight of Megan's association of her with the rapist, and Patricia's words of kindness.

Discussing *Macbeth*, Jonathan Bate asks, "is power in the end a substitute for love, ambition nothing but compensation for the sorrow of

childlessness" (11) ? To answer this for *House of Cards*, it proves to be the ultimate sacrifice, which Claire appears unable to sustain, as she continues to prioritise her husband's ascent over her own femininity. Significantly, as Frank attains the Presidency at the end of the second season, she allows him to walk into the Oval Office alone, perhaps signifying her own tragic recognition that, like Lady Macbeth, "she is completely removed from the masculine world she so desperately wanted to enter and which so effectively has excluded her" (Asp 207).

Direct adaptations of *Macbeth* on screen, including Justin Kurzel's 2015 film, have woven narratives of absence directly into Shakespeare's play, answering the question of childlessness more explicitly than ever hinted at in the original text. *House of Cards* follows the reactive tradition of creative artists, such as Mary Cowden Clarke in *The Thane's Daughter* – which appears in her 1851 collection of stories *The Girlhood of Shakespeare's Heroines* – by responding to Lady Macbeth's eventual marginalisation in *Macbeth* and re-centring the character within a narrative influenced by, or directly following, the structure of Shakespeare's play.

Vice's Satire of Political *Macbeth* Figures

The continued appearance of representations of Lady Macbeth in modern popular culture such as *House of Cards* and the persistent attribution of the character's name to women in power indicates that the decline of belief in witchcraft does not render contemporary audiences any less fascinated, either by watching fictional women coerce men into committing misdeeds, or by factual women cast by society in this role. Marjorie Garber, who includes Margaret Thatcher, Hillary Clinton and Condoleeza Rice on her list of female politicians to whom the label has been attributed, explains that "Lady Macbeth has long occupied this cultural role of the (too-) powerful woman in visual images as well as verbal ones" (93). This is reflective of a wider problem surrounding this tendency to portray powerful women in society and fiction as reminiscent of Lady Macbeth, and the connotations which lie beneath this sexist shorthand.

In 2018, writer and director Adam McKay satirised the creative impulse to frame powerful political couples as Macbeth and Lady Macbeth in the film *Vice*, which follows the rise of former U.S. Vice President Dick Cheney (Christian Bale). In one pivotal scene, after Dick has been offered the position by presidential candidate George W. Bush (Sam Rockwell) and is debating with his wife Lynne (Amy Adams) whether or not to accept, the film changes linguistic register from modern English to an approximation of blank verse. The camera cuts suddenly to black and switches to the Cheneys in bed together:

Lynne: My sweet Richard.
Dance'd nimbly round the King's hearth thou hath.
Even whilst clamored I for more, more!
Parched maw craned towards the drip, drip of imagined waters.
But I say to you now, rest, retire.
Thou hast honored thy vows to wife and crown.
Dick: Has blindness usurped vision in you my wife?
No mere treaty is our union!
Thou shared thy torch's flame with mine.
Revealing halls and spires of long faded empires.
But now I hold aloft mine own fiery cresset
To make flesh our bond of power.
Lynne: Dare I?
Dare I let hope's beak place gathered bramble
Upon my heart for future's nest?
Many winters past hath I let this hope die,
Cruel winds silencing tiny birds needy cries
Now that it hath arrived I say yea,
Both: Yea!
Lynne: Mine own blood and will, are yours
Til pierced be the last soldier's breast plate,
Spilling open its jellied ruby treasures! (*Vice*)



Fig 2 Amy Adams and Christian Bale as Liz and Dick Cheney in *Vice* (2018). Image courtesy of Plan B Entertainment.

Although ostensibly based on real events, *Vice* cuts frequently between the past, present and future and employs meta-cinematic techniques such as fourth wall breaks, including the film's final scene in which Dick turns to camera in a manner reminiscent of Frank Underwood, described by Abby Olcese as summarising the character's "entire philosophy in a chilling monologue that could be paraphrased from *Richard III.* 'I can feel your incriminations and your judgment,' he growls at us, 'and I am fine with that'" (2018). Olcese also argues that McKay "use[s] the same tricks Shakespeare used in his historical plays […] to make complex sociopolitical issues understandable to a broad audience […] and to get his audience to pay attention and retain information" (2018). The film's title further indicates McKay's debt to the theatrical past, with the word "vice" referring not only to Dick's position in the Bush administration, but also to the popular stock character of medieval morality plays who, like Dick, spoke in asides to audiences and was represented as comic or absurd even when engaging in sin and temptation.

Although Lynne's opening line refers to Dick's by his unabridged forename, a possible reference to *Vice*'s debt to the character of

Richard III – who explicitly connects himself to the figure of Vice in Shakespeare's play – the exchange most closely resembles an amalgamation of conversations shared between the Macbeths in Act 1 Scene 7 and Act 3 Scene 2. The combination of persuasive techniques and language which combines physical images with those of power and lust implicitly evokes *Macbeth*. Building to this moment, McKay has framed Lynne as a willing accomplice in her husband's ambition, despite being more capable in many respects. She is also prepared to make familial sacrifices, as illustrated by her ambiguous attitude towards their youngest daughter's homosexuality and the problems that this could place in Dick's path to becoming a Republican president. Dick is portrayed as a Machiavellian character and his relationship with George W. Bush is depicted by McKay as that of puppeteer and puppet. He achieves this by intercutting their negotiations about the far-reaching powers, which Dick hopes to enjoy as Vice-President, with footage of a fisherman reeling in his catch.

McKay's decision to preface his Shakespearean scene with a narrator (Jesse Plemons) sarcastically lamenting that "there's no real way to know exactly what was going on in the Cheneys at this history changing moment. We can't just cut snap into a Shakespearean soliloquy that dramatizes every feeling and motivation" (*Vice*) suggests the satirical intent behind what might otherwise be a mere stylistic flourish. Indeed, *Vice* follows a tradition of satirical *Macbeth* adaptations which borrow from Shakespeare, such as *MacBird*, a 1967 stage parody by Barbara Garson, which comically maps the events following the assassination of John F. Kennedy onto Shakespeare's plot, casting Kennedy's successor, Lyndon B. Johnson and his wife, Lady Bird Johnson, as the titular couple, and Eugène Ionesco's 1972 satirical play *Macbett*, which transforms the play from a tragedy into a comic farce. *Macbird* was itself parodied by Ronal Wilcox in 1998 in his play *Macbill*, which this time superimposes the same narrative onto Bill and Hillary Clinton.

Garber argues that "Lady Macbeth has become the modern-day macro for a powerful woman who scares men" (95) and by creating a

scene which instead focuses on male manipulation of the female partner, McKay reminds the audience that such a representation of Lady Macbeth is a distortion which disregards Shakespeare's more complex narrative development of the couple, thus revealing its sexist implications. *Vice* was first released in cinemas on December 25, 2018, around two months after the final episode of *House of Cards* aired. It is entirely plausible that McKay would have been aware of the series. Thus, the film's close proximity to the show's finale makes possible a reading of *Vice*'s Shakespearean scene as a specific satire of the way in which *House of Cards* traded on Lady Macbeth's cultural reputation to produce a hyperbolic portrait of women in power. Clearly, *House of Cards* and *Vice* both demonstrate that contemporary directors and writers for screen, who portray marriages in politics that are fuelled by mutual absence and ambition, continue to mine Shakespeare's power couple for inspiration, cultural prestige and audience recognition.

WORKS CITED

ABBOTT, Mary. *Power Couples*. Pearson Education Limited, 2003.

ADELMAN, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays: Hamlet to The Tempest*. Routledge, 1992.

ASP, Carolyn. "Tragic Action and Sexual Stereotyping in *Macbeth*." *Major Literary Characters: Macbeth*, edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 1991, pp. 203-9.

BATE, Jonathan. "Introduction". *The RSC Shakespeare: Macbeth*, edited by Jonathan Bate and Eric Rasmussen, Macmillan, 2009, p. 11.

BRADLEY, A.C. "Macbeth (1904)." *Macbeth: A Casebook*, edited by John Wain, The Macmillan Press Ltd, 1994, p. 113.

"CHAPTER 1." *House of Cards*, season 1, episode 1, 1 Feb. 2013. *Netflix*, www.netflix.com/watch/70248289.

"CHAPTER 9", *House of Cards*, season 1, episode 9, 1 Feb. 2013. *Netflix*, www.netflix.com/watch/70248297.

"CHAPTER 13", *House of Cards*, season 1, episode 13, 1 Feb. 2013. *Netflix*, www.netflix.com/watch/70248301.

"CHAPTER 14", *House of Cards*, season 2, episode 1, 14 Feb. 2014. *Netflix*, www.netflix.com/watch/70293579.

"CHAPTER 25", *House of Cards*, season 2, episode 12, 14 Feb. 2014. *Netflix*, www.netflix.com/watch/70293590.
"CHAPTER 26", *House of Cards*, season 2, episode 13, 14 Feb. 2014. *Netflix*, www.netflix.com/watch/70293591.
D'ADDARIO, Daniel. "Yes, "House of Cards" is our Shakespeare." *Salon*, 14 Feb. 2014, www.salon.com/2014/02/14/yes_house_of_cards_is_our_shakespeare/. Accessed 19 August 2014.
EDWARDS, Paul. "Adaptation: Two Theories." *Text and Performance Quarterly*, vol. 27, no. 4, 2007, pp. 369-77, dx.doi.org/10.1080/10462930701587592. Accessed 22 Sept. 2015.
FOAKES, R.A. *Shakespeare & Violence*. Cambridge UP, 2003.
GARBER, Marjorie. *Shakespeare and Modern Culture*. Anchor Books, 2009.
LOOFBOUROW, Lili. "Shakespeare Performance Art." *Los Angeles Review of Books*, 14 Feb. 2014, www.lareviewofbooks.org/article/house-cards-season-2#Shakes. Accessed 19 Aug. 2014.
OLCESE, Abby. "VICE And Adam McKay's Shakespearean Tendencies." *Birth. Movies. Death*, 26 December 2018, www.birthmoviesdeath.com/2018/12/26/vice-and-adam-mckays-shakespearean-tendencies. Accessed 4 Mar. 2021.
OXFORD DICTIONARIES <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/rapt> [Accessed 19 August 2014]
RUTTER, Carol Chillington. *Shakespeare and Child's Play: Performing Lost Boys on Stage and Screen*. Routledge, 2007.
SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, edited by Nicholas Brooke, Oxford UP, 2008.
SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, 3rd ed., edited by Sandra Clarke and Pamela Mason, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015.
VICE. Directed by Adam McKay, performances by Amy Adams, Christian Bale, Jesse Plemons, and Sam Rockwell, Plan B Entertainment, 2018.

Écritures dramaturgiques de *Macbeth* ou comment réinventer l'œuvre sur la scène d'aujourd'hui

Estelle Rivier-Arnaud

Abstract: The numerous theatrical adaptations of *Macbeth* in France over the past decade remind us how this play never dries up the artists' imagination. In most cases, the translation as well as the scenography are such that Shakespeare's play looks like a new piece of writing made by and for today's stage. Yet if, like Michael Goldman, we believe that « [e]very word of a good play is designed as a performed word and must be interpreted as such […] », we can claim that to produce *Macbeth* today means to value the polysemy of words at the risk of saying something different from what the author originally intended. In the following article, we study how staging influences the way we understand the source-text. Basing our reflexion on two recent French productions – Ariane Mnouchkine's (Théâtre du Soleil, 2014) and Stéphane Braunschweig's (Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018), both in Paris – we analyse how contemporary staging, with its often baffling aesthetics, shows us other *Macbeths* than Shakespeare's.

Résumé : Les nombreuses adaptations théâtrales de *Macbeth* ces dix dernières années en France nous rappellent combien cette œuvre jamais ne tarit l'imagination des artistes. Dans la plupart des cas, la mise en espace et la traduction sont telles que la pièce de Shakespeare s'apparente à une écriture pour et par la scène d'aujourd'hui. Mais si, comme Michael Goldman, nous considérons que « chaque mot d'une pièce de théâtre valable est avant tout performatif [et] n'est au fond qu'action » (141),[1] nous pouvons dire que mettre en scène *Macbeth* aujourd'hui, c'est faire valoir la polysémie des mots et peut-être courir le risque de dire autre chose que ce que voulut l'auteur à l'origine. Dans le cadre de cet article, nous abordons la façon dont l'écriture de plateau oriente et modifie la perception que l'on a de l'œuvre-source. À travers deux exemples d'adaptations – celle d'Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil, 2014) et celle de Stéphane Braunschweig (Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018) – nous observons la manière dont la mise

en scène contemporaine, par son esthétique déconcertante, donne à voir et à entendre d'autres *Macbeth* que celui de William Shakespeare.

Keywords: Adaptation – *Macbeth* – Mnouchkine – Braunschweig – scenography – stage-writing

Mots-clés : Adaptation – *Macbeth* – Mnouchkine – Braunschweig – scénographie – écriture de plateau

« ***Nous ne laisserons pas s'écouler longtemps…*** »
(Malcolm, 5.7.89)

Si les processus d'adaptation sont multiples, la frontière qui sépare la réécriture de l'invention littéraire est souvent ténue. Ainsi que le remarque Sven Rank, « l'adaptation […] peut tout simplement se définir comme le coefficient entre la différence et la répétition » (12).[2] L'hypertexte (ou texte nouveau) pour reprendre la terminologie de Gérard Genette n'est jamais totalement autre ni totalement identique à l'hypotexte (ou texte préliminaire).[3] Au demeurant, lorsque l'on considère l'adaptation de l'œuvre de Shakespeare à la scène, il nous faut appréhender l'esthétique théâtrale qui n'implique pas seulement les décors, les costumes et l'éclairage de scène, mais aussi la diction des vers et leur éventuelle traduction. Cet ensemble crée un langage nourri du passé, ancré dans le présent de la représentation. Par ce langage du plateau, nous découvrons l'œuvre sous un jour nouveau comme s'il ne s'agissait plus tant de celle de Shakespeare que de celle d'une troupe et d'un écrivain de l'espace scénique : le scénographe.

Ces dernières décennies en France, *Macbeth* a fait l'objet de plusieurs mises en scène notables par des compagnies et des lieux de renommée internationale (la Comédie-Française, la Troupe du Soleil, l'Odéon, le théâtre de la Colline, les Célestins, le festival d'Avignon entre autres) comme par des troupes plus modestes et non moins talentueuses. Dans la plupart des cas, ce ne sont pas des réécritures textuelles qui ont fait l'objet des spectacles – quoique le texte traduit

constitue déjà une première étape dans l'adaptation – mais bel et bien des interprétations de la fable composée par Shakespeare mais revêtue d'un sens nouveau, située bien loin de la lande embrumée d'Écosse et de son chef d'armée moyenâgeux.

Dans le cadre de cette étude, à l'aune de deux exemples précis de mises en scène récentes en France, celle d'Ariane Mnouchkine en 2014 (Théâtre du Soleil) et celle de Stéphane Braunschweig en 2018 (Odéon-Théâtre de l'Europe), je souhaiterais interroger la façon dont la scène d'aujourd'hui réinvente et transforme l'histoire écrite par Shakespeare jusqu'à en révéler une esthétique, un sens et un univers nouveaux. Je tâcherai également d'évaluer la façon dont ces deux adaptations théâtrales prennent en charge le contemporain.

Comme lors d'un travail préparatoire à la mise en jeu d'une pièce théâtrale, nous partirons du texte de Shakespeare et notamment de quelques-uns des éléments qui favorisent l'adaptation, sans cependant chercher à satisfaire l'exhaustivité. Ces éléments nous permettront cependant d'apporter, dans une seconde partie, un éclairage sur les deux mises en scène ci-avant nommées. Nous y décrirons les procédés qui ont été employés afin de révéler le sens du drame selon le point de vue des metteurs en scène qui sont aussi les traducteurs et les scénographes des spectacles. Enfin, selon les approches théoriques de Margaret Jane Kidnie, Linda Hutcheon et Jay L. Halio entre autres, nous tâcherons de définir comment l'écriture de plateau – c'est-à-dire celle qui se forme avec les moyens de la scène – nous invite à comprendre *Macbeth* différemment, dans le temps de la représentation qui est aussi le nôtre, ici et maintenant, où plane l'esprit de Shakespeare avec les mots d'aujourd'hui.

Quand le mot est action

Si, pour gloser les propos de Michael Goldman, tout mot de théâtre est destiné à être joué et interprété,[4] l'enjeu majeur est alors de le saisir dans le mouvement de la représentation, dans la façon dont se l'approprie l'acteur, mais aussi dans l'esthétique théâtrale définie par le scénographe. *Macbeth* est l'une des pièces de Shakespeare se prêtant tout

particulièrement à la métamorphose théâtrale non seulement parce qu'elle inclut une dimension surnaturelle, mais aussi parce que l'un de ses traits stylistiques est la répétition lexicale nécessitant l'inventivité interprétative pour contrarier l'effet de redondance. Considérons par exemple les vers suivants issus de l'Acte I :

> If **it** were done when **'t**is done, then '**t**were well
> It were done **q**uickly: if the a**ss**a**ss**ination
> **C**ould **t**rammel up the con**s**equen**ce**, and **cat**ch
> With his **s**ur**c**ease **s**ucce**ss**; […] (*Macbeth,* 1.7.1-4)

Nous y notons des répétitions (*done, were, it*) et de nombreuses allitérations : en [s] (*assassination, consequence, surcease, success*), en [k] (« *quickly, could, consequence, catch*) et en [t] (*tis, twere, It, trammel, catch*). Ces sons créent autant l'élan poétique qu'ils le malmènent car leur densité renforce le caractère tragique de la situation meurtrière. L'esthétique sonore colore ainsi le drame d'une teinte obscure et invite l'auditeur à entendre les mots non pas seulement comme reflets d'une pensée mais comme la résolution inévitable d'une action faite chair sur la scène de théâtre. Goldman nomme cette particularité le « son-Macbeth » (« the Macbeth-sound » 143). Ce son-Macbeth est à la fois celui de la pensée et celui de l'action car si l'une devance l'autre, le projet finit par se concrétiser, inéluctablement. L'image prend vie ; la pensée comme la parole sont alors performatives. Goldman observe que le monde où évolue Macbeth correspond bien à celui qu'il imagine et anticipe :

> Ses pensées prennent de l'épaisseur – l'image horrible du meurtre suggéré, le poignard qui flotte en l'air, le fait que Banquo vive, le souvenir du fantôme de Banquo. Il ne cesse d'y revenir et son langage permet à l'acteur de ressentir cette image persistante qui prend de l'épaisseur dans son esprit […] (149).[5]

Tous les efforts menés par le héros éponyme sont accomplis pour satisfaire le mal qui hante son esprit. Les visions et les intentions de Macbeth finissent donc par acquérir cette « épaisseur » sur la scène, ce qui est l'un des enjeux de la représentation : rendre physique un produit imaginé.

Bien sûr, le rapport imagination/production ainsi que le réseau d'allitérations et de répétitions ne sont pas propres à *Macbeth,* mais dans cette pièce davantage que dans d'autres tragédies comme *Lear, Hamlet* ou *Othello,* ils accentuent le malaise en créant une musicalité disharmonieuse, les pensées sanguinaires de Macbeth ne pouvant que résulter sur une action tout aussi morbide. En cela, le mot est action : « le son-Macbeth n'est pas […] une harmonie, […] mais une action, l'effet d'un mouvement de la parole qui est aussi mouvement de l'esprit » (Goldman 143).[6] Or, au cœur de la représentation théâtrale, l'action est mouvement du corps de l'acteur en scène, mouvement des décors, c'est-à-dire incarnation du verbe dans l'espace scénique. C'est aussi en ce sens que Hamlet conseille les comédiens : « Mettez l'action d'accord avec la parole, la parole d'accord avec l'action » (Hugo 3.2) même si lui-même ne parvient pas à exécuter ses paroles qui demeurent immuablement comme telles, « des mots, des mots, des mots » (2.2).[7]

Declan Donnellan, qui a mis en scène *Macbeth* en 2009, considère les vers de la pièce comme le paroxysme de cette parole faite chair – « the pinnacle of what can be done »[8] – d'autant plus terrible qu'elle imprime l'irrémédiable (« Ce qui est fait ne peut être défait », dit Lady Macbeth[9]) et ce, bien que dans le cadre illusionniste de la représentation. Donnellan perçoit en ces mots le moyen de réfléchir sur l'action meurtrière du couple Macbeth et, en tant que metteur en scène, sur la façon dont la représentation de l'action peut rendre compte de cette réflexion :

> Dans *Macbeth*, Shakespeare (…) nous montre un mari et une femme qui font incontestablement quelque chose de mal. Mais ce n'est pas le plus important. Le plus important, c'est de *ressentir les choses avec eux*, plus tard, alors qu'ils apprennent, voient, réalisent et comprennent ce qu'ils *ont fait*.[10]

Les vers de *Macbeth* nous donnent littéralement à *voir* le crime qui n'est donc pas seulement celui d'un couple, mais plus généralement celui de l'Homme pris au piège d'un espace trouble où il s'est égaré. Ainsi, la tragédie des *Macbeth* est celle d'une humanité inhumaine ou déshumanisée, en raison de phénomènes extérieurs lesquels, depuis, sont devenus topoï littéraires – par exemple, la brume écossaise, les

prédictions des sorcières ou encore la stérilité féminine et la folie. Ce sont aussi ces topoï dont s'empare le scénographe pour qu'espace et sens coïncident.

Cette coïncidence, loin de générer des scénographies similaires, suscite des esthétiques extrêmement variées, reflets d'une lecture et d'une interprétation propres à chaque compagnie, mais aussi résultats du principe même de l'adaptation du langage écrit vers un langage parlé, incarné :

> Le langage lui-même, situé au cœur du pouvoir littéraire, est l'exemple suprême de la création collective. […] Chaque *Macbeth* est ainsi le produit d'un certain discours, le résultat possible de la participation d'un sujet dont la pensée et la parole sont porteuses de la politique d'une société de plusieurs sujets (Rank 14).[11]

Aussi nous faut-il aborder les mises en scène de *Macbeth* comme autant d'écritures dramaturgiques invitant à comprendre les motivations du couple maudit à l'aune de références tantôt internes à l'œuvre (les mots qui se font chair), tantôt puisées dans l'imaginaire collectif d'une troupe. L'ensemble de ces références constitue alors un nouveau texte, sorte de « dramaturgie de plateau » (Benhamou), ce qui signifie que nous accédons au sens d'*un Macbeth,* pas uniquement celui de Shakespeare mais aussi celui réinventé par la scène d'aujourd'hui. Quel est donc ce sens ? Dans les deux mises en scène qui suivent, nous verrons combien les tendances esthétiques choisies par Mnouchkine ou Braunschweig sont le reflet de problématiques liées principalement à la violence de tous ordres – État, terrorisme, individu – de notre époque.

Réécrire *Macbeth* avec le langage de la scène.

> ***Le Macbeth de Mnouchkine : « le pouls de notre temps »*** (Pascaud 72)

Mais qu'est-ce qui est arrivé au grand Macbeth ? […] C'est comme si l'avenir c'était jeté sur lui et lui avait mordu le cerveau […]. Un mot : Tue ! Une idée horrible vient frapper à la porte de sa pensée.

Pensée ? Même pas. […] C'est comme s'il avait déjà ouvert la porte avant d'ouvrir. [….] (Cixous 7)

Dans son commentaire de l'œuvre qui sert de préambule à la mise en scène d'Ariane Mnouchkine en 2014, Hélène Cixous rend compte de ce qui anime alors la troupe du Soleil : donner à voir le Mal inhérent à l'homme : « À la seconde, il y a eu ce besoin de faire ce que l'on ne doit pas faire, et, subitement, ce qu'on ne peut pas faire, on le fait. *Fait* » (7, nous soulignons). De même que Macbeth accomplit l'irréparable, Mnouchkine et sa troupe de plus de quarante comédiens entendent fabriquer des espaces ambitieux, pleinement habités qui matérialisent les intentions malsaines du héros. Lors de la représentation, le mobilier est déplacé à vue dans un espace scénique vaste qui évoque tour à tour une lande écossaise, un jardin luxuriant, Londres sous une lumière crépusculaire ou encore un banquet richement garni. Le caractère hétéroclite de cette succession de tableaux plonge la pièce dans un environnement aussi désordonné que la pensée du protagoniste, mais surtout, il oriente la nôtre vers un univers plus familier que ne l'est celui du *Macbeth* shakespearien. Les comédiens sont vêtus d'habits contemporains ; ils consultent leur ordinateur, peuvent conduire un hélicoptère (dont on entend le bruit assourdissant des hélices) et mènent une guerre moderne (Macbeth/Serge Nicolaï se retranche dans un bunker à l'Acte 5 afin de se protéger de la forêt qui avance). Mnouchkine qui a traduit le texte pour la mise en scène, resserre le propos autour du personnage central. Certains passages, retranscrits dans la publication, ne s'entendent pas dans le spectacle qui se déploie cependant près de quatre heures durant. C'est que la scène est habitée autant par les actes que par les mots. Aussi, dans ce *Macbeth* actualisé est montré tout ce qui est dit, quoique de manière inattendue. En témoigne la scène du poignard en lévitation que croit apercevoir Macbeth à l'Acte 2. Dans nombre d'adaptations, on distingue le poignard dans l'espace vertical de l'aire de jeu, par le truchement de divers effets techniques (voir les mises en scène de Ian McKellen, 1979, Greg Hicks, 2004, Kenneth Brannagh**,** 2013, James Frain, 1997), mais chez Mnouchkine, ce poignard suscite une recherche frénétique de

la part de Macbeth car il n'est pas visible immédiatement. Il lui faut fouiller dans les profondeurs de la scène, soulever les plaques du plateau d'où émergent des pétales de roses rouges. « [Macbeth] finit par se retrouver presque entièrement noyé au milieu de ces pétales – dans ce qui apparaît comme un bain de sang » (Galland, n.p). Le poignard flottant, plus qu'une image, est le symbole du « baptême » sanglant d'un héros sublimé dans cet espace ambivalent où le beau (les roses) et le Mal (le rouge) jouent à cache-cache.

Avec *Macbeth*, Mnouchkine multiplie les symboles afin de réécrire le mythe[12] avec le langage de la scène. La porte qui claque en est un autre exemple. Le claquement accompagne des mots et des moments clefs de la pièce comme lorsque Lady Macbeth (Nirupama Nityanandan) prononce « dé-sexez moi » à l'Acte 1, scène 5 (Mnouchkine 28). La porte qui claque, accessoire scénique, devient index d'un tournant dans l'intrigue, le passage d'un état vers un autre, du projet vers sa réalisation, mais aussi d'un texte passé vers un moment présent ou enfin la passation d'une œuvre – celle de Shakespeare – vers une autre, celle de Mnouchkine. La porte physiquement présente dans l'esthétique mnouchkienne, l'est également dans le texte shakespearien – « The doors are open » (Shakespeare 1.2.6) / « les portes sont ouvertes » (Mnouchkine 38) » – mais plus encore, le bruit de quelqu'un qui frappe hante les deux œuvres, écrites et jouées (chez Shakespeare, « knock » apparaît vingt-neuf fois dans le texte). Mots et actions sonnent à l'unisson.

Tout devient alors affaire de jeu, pour les comédiens du Soleil comme pour les spectateurs qui doivent décrypter les images et les sons, ces derniers étant orchestrés par Jean-Jacques Lemêtre sur une sorte de scène-dans-la-scène où sont visibles instruments et musiciens. Toute ressemblance avec un monde connu n'en demeure pas moins illusoire, mais le *Macbeth* de Mnouchkine s'affirme comme « une pièce policière, avec une intrigue, du suspense… des crimes, du sang, et menée de main de maître » (Mnouchkine 2014).[13] Par l'enchevêtrement d'artifices contemporains (caméras, micros, écrans de télévision, appareils photos) et le respect envers la fable originale

dont la progression est conservée, nous comprenons qu'il ne s'agit plus fondamentalement du *Macbeth* de Shakespeare, mais du récit d'un personnage contemporain, voisin, dictateur, guerrier et fou, proche de la « bête féroce » évoluant dans une « jungle » (Mnouchkine)[14] et qui est fondamentalement « diabolique et noir ».[15] Dans les tableaux conclusifs de la représentation, ce sont des images de guerres récentes que nous percevons : Macbeth retranché dans son bunker est-il comparable à l'ancien président irakien Saddam Hussein, condamné à la pendaison et exécuté par les autorités irakiennes en 2006 ? Ou bien encore est-il construit à l'image du colonel Kadhafi, piégé lors de sa fuite en octobre 2011, capturé vivant par les rebelles et mortellement blessé ? Dans son caractère pluriel, la référence n'en demeure pas moins celle d'un État dictatorial où groupes rebelles, dissidence, guerre civile et tentative de contrôle démocratique par l'OTAN forgent l'identité contemporaine de *Macbeth.* Quel est le sens de ce *Macbeth*-là si ce n'est celui d'un monde où l'espoir démocratique n'est pas vain car l'incarnation du Mal y finit vaincue ?

Le Macbeth *de Braunschweig* : l'intempérance et la frustration d'amants contemporains

La lecture que fait Stéphane Braunschweig de la pièce quatre ans plus tard pour le théâtre de l'Odéon dont il vient de prendre la direction, n'est pas fondamentalement différente de celle de Mnouchkine et cependant, les traits scénographiques de sa mise en scène engagent le spectateur vers une toute autre appréciation. Dans une présentation filmée de son projet, Braunschweig affirme que ce qui l'a intéressé dans *Macbeth,* ce sont les liens qui unissent les éléments *naturels* et la *nature* même de l'homme. À mesure que les Macbeth tombent dans la folie, leur environnement tout entier se détraque, ce qu'annoncent les sorcières en ouverture : « le beau est laid, le laid est beau » (Loayza et Braunschweig 14). Or ce monde instable, qui « va mal », où les « valeurs sont inversées », n'est autre que « le monde incertain dans lequel nous vivons » (Braunschweig 2018).[16]

Sa scénographie possède la même indétermination temporelle que celle de Mnouchkine bien qu'elle s'ancre dans un lieu clinique sans aucun rapport avec les images d'Épinal d'Écosse. Si les couleurs très froides et les carreaux blancs de faïence font penser à un bloc opératoire ou bien à l'antichambre d'un abattoir, les costumes militaires par ailleurs font davantage référence à une dictature contemporaine. Par le contraste noir/blanc du décor et des acteurs – Macbeth/Adama Diop est d'origine sénégalaise et sa Lady/Chloé Réjon, pâle dans sa tenue noire, revêt toutes les allures d'une femme fatale – Braunschweig entend aussi traduire la dimension politique que masquent les apparences :

> […] Macbeth ne raconte pas purement et simplement l'ascension et la chute d'un sanguinaire couple de criminels tout entier voué au mal – […]. Si ce couple nous fascine tant depuis des siècles, c'est peut-être que le mal précisément naît de leur amour fusionnel – et cela est beaucoup plus effrayant à penser, surtout dans un monde où le politique semble vicié par le cynisme et les faux semblants, et où l'on rêverait que l'amour puisse servir de valeur refuge (Braunschweig 6).[17]

Comme pour mieux dérouter son public qui alors ne croit plus tout à fait assister à l'œuvre de Shakespeare, Braunschweig ajoute onirisme et symbolisme dans son adaptation dont il propose une nouvelle traduction, co-signée par Daniel Loayza. Les sorcières (Virginie Colemyn, Boutaïna El Fekkak et Alison Valence) par exemple, ne semblent pas machiavéliques. Ce sont de jeunes femmes enceintes vêtues de vêtements en lambeau, assises sur des seaux, prêtes à enfanter. Et lorsque Macbeth apprend la mort de sa femme, il est seul, assis en tailleur sur son trône au milieu d'une étendue blanchâtre, comme un enfant perdu, devenu soudain fragile, presque émouvant. « La plus courte des tragédies de Shakespeare semble combattre le cauchemar d'un monde basculant dans l'irrationnel et livré au règne de la peur » : *Macbeth,* clame Braunschweig, est « une œuvre pour notre temps ».[18]

De même, lors de la scène du banquet, le décor s'ouvre sur une salle richement ornée de dorures, façon palais versaillais ou Élyséen. L'allusion au confort d'un salon d'apparat présidentiel français est

flagrante. Un immense tableau central représente l'allégorie de la Tempérance sous les traits d'une femme partiellement dénudée, tenant une cruche d'eau. Elle symbolise l'antithèse de Lady Macbeth, prototype de la démesure, qui plus tard dans la représentation, lors de sa veille somnambulique, se dénude aussi. Avec la puissance d'évocation de Shakespeare, mais aussi la subtile alternance d'éclairages tantôt crus et réalistes, tantôts feutrés et suggestifs, Braunschweig réaffirme son désir de « parler du présent » : le couple Macbeth « ne supporte pas la frustration », ce qui est « un grand thème contemporain » (10 février 2018).[19] Il importe au metteur en scène de montrer ce qui les habite, d'investir « l'intérieur d'eux-mêmes » (*Ibid.*), de dévoiler leur inconsciente frénésie. Bien sûr, nous sommes tentés de chercher le modèle concret et actuel de ce couple « frustré » devenu incontrôlable. Le trouver dans la France du vingtième siècle serait voué à l'échec, malgré les allégories du décor, mais la ressemblance avec cet autre couple mégalomane et infernal formé par Nicolae et Elena Ceausescu dans les années quatre-vingt en Roumanie serait assez convaincante. Si la comparaison n'est jamais avérée par Stéphane Braunschweig, la scène de son *Macbeth* est bel et bien le territoire actualisé de crimes perpétrés dans notre histoire récente et ses protagonistes, le reflet d'identités nauséabondes, aux visages terriblement contemporains.

L'excès dans les effets de décor, dans les éclats de voix, dans le choix des accessoires et des symboles – par exemple, le sang éclaboussant les murs où sont alignés des couteaux aiguisés – signe la réappropriation de la fable shakespearienne par un lieu et des temps nouveaux où seuls les noms renvoient au système clanique de l'Écosse ancienne dans une sorte d'écho à peine perceptible. L'anachronisme participe de l'ironie et s'inscrit dans un procédé théâtral désormais courant : actualiser l'intrigue pour mieux la détourner. La question du sens se pose à nouveau, mais Braunschweig, dans son récit de la fable, tisse le lien entre hier et aujourd'hui : dans le monde des époux Macbeth, les « valeurs se retournent », c'est un « monde bringuebalé, instable » comparable au nôtre, « inquiet sur son avenir » (Brauschweig 12 janvier 2018). L'adaptation sur la scène de l'Odéon en fait le témoignage.

L'écriture de plateau : temps de l'Histoire, temps suspendu, temps de l'instant

L'année 2020 aura prouvé combien *Macbeth* – malgré les superstitions qui l'enveloppent – stimule les compagnies théâtrales, particulièrement en France. Le Théâtre de l'Unité (La Ricamarie), La Compagnie « Anne Ma Sœur Anne » (Pamiers), le Collectif de l'Âtre (Lyon), les compagnies Veilleur (Thionville), Barbaque (Aÿ-Champagne), Le ContrePoing (Grenoble), Parallèles (Paris 4e) et le Théâtre de la Tempête (Paris 12e) ont tous proposé des versions inédites de la fable shakespearienne.[20] Ces théâtres ont souvent retraduit et adapté le texte original pour s'adresser à des publics différents, plus ou moins néophytes en matière de théâtre élisabéthain. Malgré des choix dramaturgiques et esthétiques ambitieux, les compagnies ont néanmoins préservé le nom de Macbeth dans le titre de leur spectacle, affirmant par là-même qu'en dépit des apparences, il s'agissait bien de l'œuvre de Shakespeare qu'elles présentaient. Comme chez Mnouchkine ou Braunschweig, il semble qu'une même intention se dessine dès lors que l'on souhaite s'approprier *La Tragédie de Macbeth* dont on sait combien elle s'avère « l'outil de décryptage de la vie politique actuelle ».[21] Mais ce qu'il nous importe de comprendre, c'est pourquoi le travail exploratoire et interprétatif des metteurs en scène nous mène finalement vers une impression de nouveauté, comme si l'œuvre de Shakespeare qu'ils nous présentent était le fruit d'une écriture de plateau, éloignée des préoccupations de leur auteur premier, des contingences du théâtre de la première modernité, des attentes de son public d'origine, des principes qui régissaient alors la mise en jeu de la fable. En d'autres termes, pourquoi nous laisse-t-on entendre qu'il s'agit du *Macbeth* de Shakespeare écrit aux alentours de 1606, narrant le parcours meurtrier d'un thane ambitieux, alors que l'on assiste à un drame sanguinaire, ancré dans un présent reconnaissable, et dont le langage ressemble étonnamment au nôtre quoique dans une situation fictionnelle ?

Ces écarts entre le script original et sa facture contemporaine sont inhérents au principe d'adaptation. La préoccupation du metteur en

scène n'est pas d'être « fidèle » au *Macbeth* de Shakespeare ; le débat sur le « respect » envers l'œuvre source à l'heure de la globalisation ne présente plus d'intérêt que ce soit en matière d'adaptation filmique ou théâtrale, indique Pradipta Mukherjee : ces réécritures dramaturgiques « méritent de recevoir une attention critique pour ce qu'elles sont et non pas en vertu du degré de fidélité qu'elles présentent à l'égard des pièces écrites par Shakespeare » (15).[22]

Dès lors, il convient de se focaliser sur ce qui est présent dans l'adaptation plutôt que sur ce que l'on a ôté du texte passé.[23] Toutefois, puisque la trame initiale demeure généralement conservée, nous sommes aussi invités à saisir ces nouvelles écritures pour la scène comme autant de palimpsestes où les strates de sens se superposent, laissant prédominer une image, souvent ancrée dans un environnement actualisé, sans cependant renier la fable première. « Shakespeare ne signifie pas, nous signifions par Shakespeare » (Hawkes)[24] et, ainsi que l'affirme Mnouchkine, nous sommes toujours « à l'école de Shakespeare ».[25] Comme avec *Richard II, La Nuit des rois* ou *Henry IV* qu'elle monta dans un cycle Shakespeare dans les années quatre-vingt, Mnouchkine estime en effet se nourrir de ce matériau passé pour comprendre le présent. C'est aussi par ce jeu d'aller-retour et de réappropriation qu'elle renouvèle les formes de la représentation et réinvente le mythe *Macbeth*. Or, il se trouve que la contemporanéité est intrinsèque à *Macbeth*. En effet, ses caractéristiques stylistiques – brièveté, efficacité de la parole (malgré des répliques prolixes), scènes courtes et sans détours – se prêtent aisément au contexte actuel où s'exprime si souvent la nécessité d'aller à l'essentiel, de comprendre dans l'instantanéité de l'action, de s'identifier aux héros de l'histoire en partageant leurs préoccupations, immédiatement.

> La tragédie nous convoque […] à un spectacle que, depuis les Grecs, nous semblons bien aimer : celui de l'inévitable, celui des peurs que nous nourrissons nous-mêmes. Shakespeare croyait exorciser aussi un monde ancien, cette préhistoire écossaise. Le « monde moderne » qui s'ouvrait devant lui, et avec lui, nous a réservé des surprises… (Vincent 13)

Ces surprises sont définies et illustrées par les écritures scénographiques qui englobent un espace-temps bien plus vaste que celui de Shakespeare, rempli de tout ce qui sépare le dix-septième du vingt-et-unième siècle. Fortes de cet héritage mais conscientes de son évolution, les récentes mises en scène accouchent d'une nouvelle œuvre. Les adaptations hors du temps mythique, porteuses d'un temps anhistorique – c'est-à-dire qui s'abstrait de référence précise (Braunschweig) ou qui englobe une pluralité d'époques et de lieux (Mnouchkine) – se veulent ancrées dans une réalité explicite, au sens accessible, sans omettre une certaine poésie (l'onirisme, cher à Braunschweig) ni une théâtralité affirmée (Mnouchkine). Ainsi, ces réécritures pour la scène constituent non pas tant une suite au *Macbeth* shakespearien ni même son prolongement philosophique – comme en offrent David Greig (*Dunsinane*), Paméla Edouard et Gaspare Dori (*Lady Macbeth*) ou encore Olivier Py (*Macbeth Philosophe*) » – mais se présentent comme autant de réappropriations esthétiques évaluées à l'aune des événements politiques qui troublent notre époque : la guerre civile, la dictature, les coups d'État, le terrorisme. *Macbeth* offre aussi l'opportunité de révéler des thèmes universels mais surtout incessamment présents : les vices enfouis en nous, la noirceur de l'âme, les conséquences tragiques de la course au pouvoir, la folie qui guette tout un chacun, les dangers de l'amour exclusif et trop facilement déçu. Le plateau devient alors « ce lieu où l'on retourne le gant de nos consciences, [où l'] on observe l'intérieur à l'extérieur », explique Clément Poirée lors de sa mise en scène au Théâtre de la Tempête en 2019. L'espace scénique du spectacle, un dispositif multi frontal, est très resserré, sans effets superflus, dénué d'accessoires, pour dire combien *Macbeth* est « la tragédie du passage à l'acte qui condamne à l'infini présent […] » (Poirée 2019).[26] Selon Poirée, cette pièce « dévoile nos monstres intimes, nos désirs les plus noirs, nos ressources les plus puissantes », ce qu'il illustre par la pénombre, une scène encerclée par les spectateurs, évocatrice du théâtre-en-rond de Shakespeare et cependant celle de notre effroyable monde. Et Poirée d'ajouter : « cette œuvre sans concession s'adresse, je crois, à nos psychés de manière primitive. Elle ranime un trouble

enfoui et inavouable. Pour raconter ce grand archétype : l'être humain face au temps » (*Ibid.*)

« Le sang appelle le sang » (Déprats 74) tout comme l'histoire en appelle une autre.

Dès lors qu'il s'agit d'adapter l'œuvre de Shakespeare sur la scène contemporaine, les modalités de jeu, la typologie de l'espace, le potentiel apporté par les nouvelles technologies, mais aussi l'environnement culturel et idéologique, en modifient profondément la réception. Ainsi que le souligne Margaret Jane Kidnie, « [l]'interprétation est inhérente au texte. Le texte est supposé contenir une palette – quoique potentiellement illimitée – de sens qui peuvent être mis en œuvre, voire découverts, lors de la représentation » (20).[27] Quant à Jay L. Halio, il remarque que même si le texte de l'adaptation n'est pas forcément réduit ni profondément modifié, « les aspects visuels de la représentation peuvent tant distraire et déformer que nous acquérons le sentiment que la pièce nouvelle n'a plus de lien avec l'original shakespearien […] » (29-30).[28] Nous glissons donc irrémédiablement vers l'idée que ce qui nous est donné à voir n'est plus le *Macbeth* de Shakespeare, mais celui de nos contemporains. Avec cette pièce, ils disent l'éternel retour du Mal, « Le sang [qui] veut du sang » (Mnouchkine 74), la roue infernale des maux qui gangrènent chaque civilisation et chaque époque. Tout comme Shakespeare l'exprime dans ses tragédies, mais aussi dans ses pièces historiques, les écrivains de la scène nous invitent à percevoir l'Histoire comme un perpétuel échafaud où l'humain se condamne lui-même encore et toujours, parce qu'il est mauvais en soi. Les récentes approches dramaturgiques de *Macbeth*, et notamment celles de Mnouchkine et de Braunschweig que nous avons prises pour exemples, ne sont bien sûr pas les seules à explorer les entrailles de l'œuvre pour les restituer dans un tout autre apparat. En 1994, à l'égard du *Macbeth* de Serge Noyelle, la critique relevait qu'il s'agissait là d'une version « hors histoire », d'un genre proche du film post-apocalyptique au ton rock, influencé par l'esthétique bande-dessinée, résolument « contemporain ». Comment arriver à ce résultat,

interrogeait Jean-Michel Déprats qui disait avoir été surpris par « la sauvagerie, la violence et la barbarie » mises en scène par Noyelle ? À cela, ce dernier répondit :

> […] Nous sommes nés de cette génération de l'après-guerre du nazisme, de cette culpabilité de la guerre d'Algérie, qui a été étouffée dans le silence. Maintenant de la Bosnie où l'on re-viole les femmes, après avoir eu peur de la guerre atomique qui pouvait détruire l'ensemble de la planète. […] Comme homme de théâtre, je suis un homme politique inscrit dans une cité dont l'urgence aujourd'hui me dit que mon acte théâtral, mon acte artistique, passe […] par l'urgence du politique. (218)

Pour bâtir sa scénographie, Noyelle s'est inspiré des motifs présents dans la fable qu'il a ensuite confrontés à l'actualité de cette fin de siècle. La pièce commence par cette réplique de la première sorcière : « Quand nous trouver réunies ? » (Déprats 15) et Noyelle de renvoyer la question au conflit opposant la Croatie et la Bosnie : « dans quelle réunion l'Europe se construit-elle ? » (219). La tragédie au théâtre peut sembler dérisoire comparée à la tragédie des hommes, celle vécue sur le terrain de la guerre par les armées, mais avec *Macbeth,* il y a une force qui peut encore faire éclater les murs et évoluer les mentalités. C'est peut-être pour cela, qu'au-delà du geste artistique, du « divertissement » théâtral, les metteurs en scène d'aujourd'hui réinventent *Macbeth,* cette pièce pleine de fureur et de bruit qui ne signifie *pas* rien. La scène contemporaine présente ainsi *Macbeth* comme le terreau fertile permettant d'explorer la violence politique de notre temps et, si tout commence et tout finit par le sang (« blood will have blood », 3.4.122), la tragédie des hommes ne se dit jamais pareillement.

OUVRAGES CITÉS

Macbeth. Editions de références

SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* Edited by Bernard Groom. New Clarendon Shakespeare, 1981.

—. *La Tragédie de Macbeth.* Traduction de Jean-Michel Déprats. Préface de Jean-Pierre Vincent. Solin. Comédie-Française, 1985.

—. *Macbeth, une tragédie.* Traduction d'Ariane Mnouchkine. Préface et commentaire d'Hélène Cixous. Éditions théâtrales, 2014.
—. *Macbeth*. Traduction de Stéphane Braunschweig et Daniel Loayza, Solitaires intempestifs, 2018.
—. *Hamlet.* Edited by G. R. Hibbard. Oxford University Press. Oxford World's Classics, 2008.
—. *Hamlet, Othello, Macbeth.* Traduction de François-Victor Hugo. Le Livre de Poche, 1972.

ARDEN, Annabelle. HENDRICKS, Margo. HUNTER, Lynette. « Gesture, Language and the Body » *in* HUNTER, Lynette and LICHTENFELS, Peter. *Shakespeare, Language and the Stage*. Arden Shakespeare, 2005, p. 61-88.
BENHAMOU, Anne-Françoise. *Dramaturgies de plateau.* Les solitaires intempestifs, 2012.
BRAUNSCHWEIG, Stéphane. *Macbeth.* Dossier de presse de la production, Odéon-Théâtre de l'Europe, 26 janvier – 10 mars 2018.
BRUIT, Guy. Eschyle, *Les 7 contre Thèbes*. Shakespeare, *La Tempête*. Shakespeare, *Macbeth*. Comptes rendus. *Raison présente,* n°106, 1993, p. 135-139.
DÉPRATS, Jean-Michel et NOYELLE, Serge. Entretien *in* JONES-DAVIES, M.T. *Shakespeare, Cosmopolitisme et insularité.* Actes du congrès de la Société française *Shakespeare,* Les belles Lettres, 1994, p. 217-223.
GALLAND, Nora. « Le surprenant *Macbeth* de Mnouchkine : entre démystification et remystification ». *Shakespeare en devenir.* L'Œil du Spectateur, N°6. Saison 2013-2014, Adaptations scéniques de pièces de Shakespeare. https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=703.
GENETTE, Gérard. *Palimpsestes.* Le Seuil. coll. « Poétique », 1982.
GIROUD, Chloé. « To beguile the time, / Look like the time » (*Macbeth,* I.5.69-70), ou quand Shakespeare s'adresse aux metteurs en scène», *Shakespeare en devenir*. Varia, N°15, 2020.

https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=2526.
GOLDMAN, Michael. « Language and action in *Macbeth* » *in* BROWN. J.R. *Macbeth* (Focus on). Routledge & Kegan, 1982, p. 140-152.
HALIO, Jay L. *Understanding Shakespeare's Plays in Performance.* Manchester University Press, 1988.
HAWKES, Terence. *Meaning by Shakespeare.* Routledge, 1992.
KIDNIE, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation.* Routledge, 2009.
MUKHERJEE, Pradipta. *Shakespeare on the Celluloid. Global Perspectives.* Avenel Press, 2014.
PASCAUD, Fabienne. « *Macbeth,* Tragédie, William Shakespeare ». *Télérama* N° 3357, 14/05/14, p. 72-73.
RANK, Sven. *Twentieth-Century Adaptation of Macbeth.* Peter Lang, 2009.
SELLIER, Philippe. Qu'est qu'un mythe littéraire ? *Littérature,* N° 55 « La farcissure : Intertextualités au XVIe siècle ». Larousse, p. 112-126.

Interviews et reportages

« Declan Donnellan discusses *Macbeth »,* 6 juillet 2009 : https://www.bing.com/videos/search?q=declan+donnellan+macbeth
RADIO TFM Jazz « Hélène Cixous et les sorcières dans *Macbeth* », 26 juin 2014 : https://soundcloud.com/theatredusoleil/helene-cixous-a-propos-des-sorcieres-de-macbeth
INTERVIEWS d'Ariane Mnouchkine par Jean-Claude Lallias, 2014 : « naissance du projet » https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/macbeth-2014-396
« Le théâtre du Soleil à l'école de Shakespeare » https://www.theatre-contemporain.net/video/A-Mnouchkine-pour-Macbeth-Le-theatre-du-soleil-a-l-ecole-de-Shakespeare
« Aiguiser l'appétit jusqu'à la découverte » https://www.theatre-contemporain.net/video/A-Mnouchkine-pour-Macbeth-aiguiser-l-appetit-jusqu-a-la-decouverte?autostart

BRAUNSCHWEIG raconte Macbeth, 12 janvier 2018 : https://pt-pt.facebook.com/odeon.theatre.europe/videos/1688209084534479/
« Théâtre : Stéphane Braunschweig revisite *Macbeth* de Shakespeare ». Reportage. Journal télévisé de 13h, 10 février 2018, TF1. Accessible sur https://www.lci.fr/culture/theatre-stephane-braunschweig-revisite-macbeth-de-shakespeare-2078366.html
MACBETH, Dossier de tournée. Texte français de Jude Lucas et mise en scène de Clément Poirée, Théâtre de la Tempête, Paris, 2019. https://www.la-tempete.fr/public_data/download/event/1573574868/tournee_macbeth.pdf et page du site Web de la compagnie dédiée à *Macbeth* : https://www.la-tempete.fr/nos-productions/macbeth-620
MACBETH - Théâtre de l'Unité : http://www.theatredelunite.com

---

1 « Language and action in *Macbeth* » *in* J.R. Brown (ed.). *Macbeth* (Focus on). London/Boston/Henley : Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 141 (Nous traduisons).

2 « Adaptation […] can be very simply defined as the coefficient of difference and repetition » (Rank 12). Sauf indication contraire, nous traduisons.

3 Par hypertextualité, Genette entend « toute relation unissant un texte B ([appelé] hypertexte) à un texte antérieur A ([appelé] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. […] [Genette] appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* » (Genette 13/16).

4 « What I have in mind is that every word of a good play is designed as a performed word and must be interpreted as such if we are to understand its full function as part of the dramatist's design » (Goldman *in* Brown 141).

5 « His thoughts thicken around it – the horrid image of the suggestion of murder, the air-drawn dagger, the fact that Banquo lives, the memory of Banquo's ghost. He keeps coming back to it, and his language allows the actor to feel the persistent image thickening his thought (…) » (Goldman 149). Il ajoute plus loin : « Le personnage de Macbeth est construit de telle façon qu'il continue à imaginer l'horreur qu'il fait alors même qu'il continue à la faire. » (« The character of Macbeth is constructed so that he keeps imagining the horror of what he is doing even while he keeps on doing it » 151.)

6 « […] the Macbeth-sound is not (…) a harmony, (…) but an action, the effect of a movement of speech which is a movement of the mind. » (Goldman 143)

7 « suit the action to the word, the word to the action » (3.2.18-19); « words, words, words » (2.2.204).

8 https://www.youtube.com/watch?v=--sL8fdnRRY
Voir aussi le programme de la pièce : « Je pense maintenant que *Macbeth* met à jour un homme et une femme qui lentement réalisent que « ce qui est fait ne peut être défait ». Nous ne savons pas ce que cela signifie de poignarder à mort un vieil homme. Mais avec les Macbeth, nous ressentons ce que cela signifierait de réaliser que nous l'avons assassiné. Nous prenons part à leur culpabilité, bien que temporairement et au théâtre, à l'intérieur d'un cadre collectif fondé sur l'illusion. » (Théâtre des Célestins, Lyon, 2009, non paginé).

9 « What's/ done cannot be undone » (5.1.64-65).

10 Théâtre des Célestins, Lyon, 2009, non paginé.

11 « [L]anguage itself, which is at the heart of literary power, is the supreme instance of collective creation (…). Every *Macbeth* is thus the product of a certain discourse, a possible result of one thinking and speaking subject's participation as a negotiator of the politics of a society of subjects » (Rank 14).

12 Par ce terme, nous entendons mythe « littéraire » dont la définition a été précisément réévaluée par Philippe Sellier dans ses différentes études. Nous en garderons l'extrait suivant, réduit à sa quintessence : « le mythe littéraire implique non seulement un héros, mais une situation complexe, de type dramatique, où le héros se trouve pris. […]. Le mythe littéraire se distingue aussi bien des *rhapsodies* (l'*Odyssée*) que des *emblèmes* ou des *adages* mythologiques. », 1984, p. 124.

13 Entretien avec Jean-Claude Lallias, 28 janvier 2014 https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/macbeth-2014-396

14 *Ibid.* « aiguiser l'appétit jusqu'à la découverte ».

15 J-C. Lallias « La naissance du projet » *in* Interview avec Ariane Mnouchkine https://www.theatre-contemporain.net/video

16 Braunschweig raconte Macbeth https://pt-pt.facebook.com/odeon.theatre.europe/videos/1688209084534479/

17 Braunschweig, Stéphane. « Macbeth, sur la ligne de crête de la vie » *in Macbeth,* Dossier de Presse Odéon-Théâtre de l'Europe, 26 janvier – 10 mars 2018.

18 https://www.theatre-odeon.eu/fr/2017-2018/spectacles/macbeth

19 Reportage présenté lors du Journal télévisé de 13h, 10 février 2018, TF1.

[20] Consulter à ce sujet le répertoire élaboré par Chloé Giroud « To beguile the time, / Look like the time » (*Macbeth,* I.5.69-70), ou quand Shakespeare s'adresse aux metteurs en scène », (sous la direction d'Estelle Rivier-Arnaud), *Shakespeare en devenir* [En ligne], Varia, N°15 - 2020 https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=2526.

[21] Macbeth - Théâtre de l'Unité http://centre-culturel-laricamarie.fr/macbeth.

[22] « [Adaptations] are worthy of receiving critical attention in their own right and not by the amount of fidelity they show to the Shakespearean playtexts » (Mukherjee 15).

[23] « Discussions on a film adaptation's or appropriation's fidelity to the Shakespearean text try to highlight what is absent in the film rather than what is present » (*Ibid* 15).

[24] « Shakespeare does not mean: we mean by Shakespeare » (Hawkes 28).

[25] https://www.theatre-contemporain.net/video/A-Mnouchkine-pour-Macbeth-Le-theatre-du-soleil-a-l-ecole-de-Shakespeare

[26] *Macbeth,* Théâtre de la Tempête, Cartoucherie de Vincennes, dir. Clément Poirée, traduction de Jude Lucas, création 2019. https://www.la-tempete.fr/nos-productions/macbeth-620

[27] « […] interpretation is inherent to the text. The text is thought to contain a possible – albeit potentially limitless – range of meanings which can then be enacted, even discovered, in performance. » (Kidnie 20).

[28] « The visual aspects of a production… can so distract or distort that we find the connections with Shakespeare's original text and the current production too distant (…) » (Halio 29-30).

Macbeth au féminin par l'Ensemble Théâtral ESTRARRE, 2019

Isabelle Schwartz-Gastine

Abstract: In this *Macbeth* (Étoile du Nord Theatre, Paris, 2019), the director, Julien Kosellek modified Jean-Michel Déprats's linear translation, summing up some passages dramatized by Shakespeare and including some meaningful extracts, « Niobe's Death » from Ovid's *Metamorphoses* and « Solvet Saeclum » the first poem of Leconte de Lisle's *Poèmes Barbares*, glorifying doomsday.

All the characters are played by five actresses in similar modern costumes who take the function of a tragic chorus when they address the audience directly. Macbeth and Lady Macbeth are the only characters to be differenciated, performed by the same actresses, the other parts being taken on by one or the other according to the action. They convey the mood of a sequence, change the scenic space with props, sing in polyphony, and play various musical instruments (the piano when they represent the Weird Sisters, the flute to increase the feeling of doom, the drum when the tragedy builds up).

This staging is not devoid of a humorous touch when Banquo's murderers bump into each other in the dark or when the apparitions, taking on the form of grotesque masks, startle both Macbeth and the audience.

The spirit of death and destruction dominates this production as it does not show the restoration of the legitimate royal lineage after the death of Macbeth but ends on the evocation of doomsday conveyed by Leconte de Lisle's terrible poem.

Résumé : Dans ce *Macbeth*, présenté à l'Étoile du Nord (Paris XVIIIe) en 2019, Julien Kosellek a retravaillé la traduction de Jean-Michel Déprats en résumant certains passages dramatisés par Shakespeare et en y incisant quelques extraits marquants, « La Mort de Niobé » tiré des *Métamorphoses* d'Ovide et « Solvet Saeclum », poème initial des

Poèmes Barbares de Leconte de Lisle, glorifiant le jour de la fin du monde.

L'interprétation est prise en charge par cinq actrices, toutes vêtues de costumes modernes indifférenciés, qui fonctionnent comme un cœur tragique en s'adressant frontalement aux spectateurs. Seuls les personnages de Macbeth et de Lady Macbeth sont interprétés par les mêmes actrices, les autres rôles étant assumés par l'une ou l'autre suivant l'action dramatique. Elles posent l'atmosphère d'une séquence, transforment l'espace scénique, chantent en polyphonie et jouent de différents instruments, piano lorsqu'elles sont sorcières, flûte traversière pour souligner l'anticipation, percussions aux rythmes crescendo lorsque la tragédie s'intensifie.

L'humour affleure lorsque les meurtriers de Banquo et de Fléance se percutent à grand bruit dans le noir ou lorsque les apparitions apparaissent à Macbeth tour à tour à différents endroits du plateau, le prenant par surprise ainsi que les spectateurs, sous la forme de hideux masques grotesques.

Mais c'est l'esprit de mort et de destruction qui domine puisque l'action dramatique ne montre pas la restauration de la lignée royale légitime après la mort de Macbeth, le spectacle se clôturant sur l'évocation terrible de Leconte de Lisle.

Keywords: *Macbeth* – Julien Kosellek – Brechtian Distancing – Polyphony – Black Tale

Mots-clés : *Macbeth* – Julien Kosellek – Distanciation brechtienne – Polyphonie – Conte noir

L'Ensemble de Création Théâtrale ESTRARRE (http://www.estrarre.fr/theatre/) a été créé en 2002 par Julien Kosellek, metteur en scène, acteur, et enseignant au Cours Florent à Paris. C'est un

regroupement d'acteurs/musiciens professionnels, et pour les cinq actrices qui prennent part à ce *Macbeth*, d'anciennes élèves de Julien Kosellek au Cours Florent. L'intitulé de cette compagnie se définit comme un « Ensemble », terme éminemment brechtien, modèle dont Julien Kosellek se revendique ouvertement, composé d'interprètes rompus aux mêmes techniques théâtrales participant tous activement à un projet artistique commun qui questionne la place politique du théâtre dans la société. Ils se défendent, cependant, d'être un « collectif » et se définissent plutôt comme une compagnie qui « se nourrit de fidélités très fortes dans la composition des distributions », pour citer le Dossier de Présentation du spectacle. Par ailleurs, ils pratiquent des échanges de fonction suivant les spectacles, mettant à profit leur polyvalence. Le spectateur ressent très bien cette fluidité dans les composantes créatrices et surtout cette harmonisation du jeu et des techniques théâtrales qui forment un tout riche et cohérent. Julien Kosellek précise que le terme d'ensemble fait également référence à la musique. En effet, cela fait maintenant plusieurs spectacles qu'il réunit théâtre et musique sous diverses formes, préenregistrée dans certaines mises en scène, entièrement jouée et chantée sur scène par les actrices dans le cas de ce *Macbeth* (la musique originale est signée Ayana Fuentes Uno et Laure Clauzel).

En résidence longue durée de 2006 à 2019 au théâtre l'Étoile du Nord à Paris, dans le XVIIIe arrondissement (https://etoile-dunord-theatre.com/), Julien Kosellek a déjà monté plusieurs pièces du corpus shakespearien, *La Nuit des Rois* (2007) co-mis en scène avec Cédric Orain et *Roméo et Juliette* (2011) également présentés à l'Étoile du Nord, ainsi que *Le Songe d'une nuit d'été* (2015) donné au festival Esquisse d'été de La Roche-sur-Yon. Cette mise en scène de *Macbeth* a été créée à l'Espace Culturel André Malraux, le théâtre du Kremlin-Bicêtre en banlieue parisienne, le 7 novembre 2019, puis a été programmée à l'Étoile du Nord pour quinze représentations (du 12 au 30 novembre 2019) avant d'entamer une tournée rendue difficile et aléatoire d'abord par les grèves de transports, puis par les confinements sanitaires successifs.

Julien Kosellek a monté des classiques français (Racine, Victor Hugo, Feydeau), mais surtout des pièces du répertoire allemand contemporain (Heiner Müller, Roland Schimmelpfennig). Il retourne néanmoins vers Shakespeare dans cette tragédie noire qu'il noircit encore plus que ne le demande le texte par sa version scénique qui se termine par le poème de Leconte de Lisle, plongeant le spectacle et le spectateur dans le chaos destructeur de la fin du monde.

Pourquoi avoir choisi l'une des tragédies les plus meurtrières du corpus shakespearien, celle que les acteurs anglosaxons n'osent même pas nommer par son titre par superstition envers la malédiction des sorcières, et en avoir refusé le dénouement proposé par le dramaturge qui rétablit l'ordre naturel et la lignée légitime ? Pourquoi avoir fait jouer cette pièce « éminemment masculine » (Dossier de présentation du spectacle), faite de bruit et de fureur, par cinq jeunes actrices à la voix si mélodieuse ?

Dans cette étude, je me pencherai d'abord sur le texte porté à la scène, puis je m'intéresserai au jeu des cinq interprètes qui racontent les personnages sur fond de variations musicales plus qu'elles ne les incarnent, en tenant compte du décor et de ses objets symboliques.

Texte(s)

La brochure distribuée aux spectateurs de l'Étoile du Nord indique que le texte scénique est une adaptation, et non une traduction, qui s'appuie sur la traduction intégrale établie par Jean-Michel Déprats pour les éditions Gallimard dans la Bibliothèque de La Pléiade (2002). Le déroulement dramatique a été respecté pour l'essentiel, même si des scènes entières ont été omises (Acte III scène 2 entre Lady Macbeth et un Serviteur, puis Macbeth ; Acte IV scène 2 au château de Fife) et que certaines tirades ont été élaguées (comme les interventions de Malcolm sur « les vertus qui conviennent à un roi », IV.3.91 et l'exemple du vertueux Édouard le Confesseur, dans la même scène). De ce fait, certains des personnages ont complètement disparu (plusieurs des nobles écossais à l'Acte I, Hécate à l'Acte III, le médecin à l'Acte V,

par exemple), pour concentrer la trame sur l'imprégnation maléfique du couple Macbeth par les sorcières.

Cette mise en scène est entièrement placée sous le signe de la distanciation vis-à-vis des personnages en un procédé narratif frontal à plusieurs niveaux mis en place dès le début du spectacle, les paroles étant portées par les cinq actrices ensemble lors des moments de forte intensité dramatique ou bien distribuées entre les unes et les autres pour assurer une plus grande fluidité de diction et de rapidité de l'action. Il arrive aussi que l'identité des divers personnages qui interviennent soit livrée nommément sur le plateau, par toutes les actrices à l'unisson, par une actrice indifférenciée qui prend la fonction de narratrice le temps éphémère d'un moment de jeu ou bien par l'actrice qui se détache du groupe et qui va interpréter le personnage qu'elle nomme pour la durée de la séquence. Ce procédé évoque la stratégie brechtienne de distanciation qui, à tout moment, rappelle aux spectateurs qu'ils assistent à une représentation et qu'ils doivent garder l'esprit critique éveillé et non tomber dans le piège de l'identification psychologique aux personnages.

Au début du spectacle (Acte I scène 2), les cinq actrices, disposées en ligne face à la salle, énoncent toutes ensemble d'une voix forte et solennelle le prologue rassemblant des éléments du texte et des didascalies (en italiques ci-dessous) qui plante les détails factuels de l'action scénique à grands traits :

> Une vaste plaine en Ecosse
> Le bruit de la bataille
> On entend *une alarme*
> Alors arrive sur la plaine
> *Le roi Duncan, Malcolm et Donalbain* ses fils,
> *Lennox et* toute *leur suite*.
> *Ils rencontrent un Capitaine couvert de sang*.

Puis, deux actrices se détachent du groupe et présentent elles-mêmes le personnage qu'elles vont interpréter « Le roi Duncan demande », « Et le Capitaine en sang raconte », avant de débiter leur tirade. Ce procédé peut parfois subir des variations polyphoniques qui accent-

uent la distanciation vis-à-vis du personnage et mettent l'accent sur l'intensité dramatique de la réplique ou du moment théâtral.

L'attaque du château de Fife par les meurtriers commandités par Macbeth (Acte IV scène 2) n'a pas été dramatisée en tant que telle, cependant, les éléments annonciateurs qui parsèment ce funeste projet (Macbeth allant trouver « les Sœurs du Destin », III.4.134 : 411 ; son projet de « prendre par surprise » le château de Macduff, « Saisir Fife, passer au fil de l'épée / Sa femme, sa lignée », IV.1.149-51 : 433) sont effectivement intégrés plus loin dans le spectacle lorsque le noble thane de Ross, faisant irruption à la cour d'Angleterre où s'est réfugié Malcolm, narre le « malheur » qui s'est abattu sur sa maison (IV.3.205-20 : 459-61). En un mouvement imperceptible, les cinq actrices forment une ligne et s'adressent à la salle d'une seule voix pour poser le cadre de l'angoissant récit. La narration prend une tournure prémonitoire par la force vocale de leur ensemble et le rythme de plus en plus soutenu de leur débit :

> Décidé par les Sœurs du Destin, Macbeth et ses meurtriers s'approchent de Fife le château de Macduff. Dans la grande salle du château, Lady Macduff, abandonnée par son mari séditieux se charge de leur progéniture. Un paysan accourt.

Comme une mise en abyme funeste, deux actrices se détachent pour interpréter un bref échange entre le paysan (un Messager dans le texte shakespearien) qui l'incite à partir et Lady Macduff, désemparée et qui a l'inconscience de se sentir protégée par son innocence. Puis la narration reprend à cinq voix, menant crescendo au drame final : « Trop tard. Entrent Macbeth et ses soldats meurtriers ». Au lieu de s'en tenir au texte original qui, à son avis, dramatise trop rapidement le massacre insoutenable des enfants de Macduff par des mercenaires, Julien Kosellek a voulu rendre ce « meurtre plus pathétique, plus terrible », car « c'est à partir du moment où [Macbeth] tue les enfants de Macduff qu'il bascule de l'autre côté, et c'est ce qui va aussi être sa perte puisque c'est Macduff qui va le tuer » (Entretien). Il a substitué au texte shakespearien une ré-écriture personnelle du meurtre des sept fils et des sept filles de Niobé tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (Livre

VI : 199-202), longue litanie de violence aveugle aux détails sanglants que rien ne peut arrêter, à laquelle il a intégré Macbeth parmi les tueurs à gage. Proféré face à la salle par les cinq interprètes sur un ton implacable, le récit est ponctué de rares gestes de leurs mains maculées de rouge qui laissent des traces sanguinolentes sur leur débardeur blanc et leur pantalon bleu-clair. Elles sont à la fois les Sœurs du Destin, le Chœur dramatique, les Messagers de terribles nouvelles, les meurtriers et même les victimes.



(Photo 1. Le récit de Niobé ©Emma Blunden)

Un autre ajout tout aussi violent et désespérant clôture cette mise en scène. Le spectacle dramatisé se termine sur la mort de Macbeth (V.7.63) après un combat stylisé engagé par Macduff. On ne voit pas Macduff revenir sur scène en *portant la tête de Macbeth* (didascalie après V.7.82) ni désigner Malcolm comme le nouveau roi d'Écosse, restaurant par là l'ordre naturel grâce au retour à la lignée royale légitime et présageant un ordre juste calqué sur le modèle du roi thaumaturge d'Angleterre, Édouard le Confesseur (les titres écossais de « thane » laissant place aux « comtes », V.7.91-2). Cette mise en scène

ne connaît ni paix, ni apaisement, bien au contraire. Julien Kosellek a substitué au texte de la pièce le poème « Solvet Saeclum » du poète parnassien Charles-Marie Leconte de Lisle (1818-1894). Ce poème, le dernier de ses *Poèmes barbares*, est inspiré par le « Dies irae », un chant des morts datant de l'époque médiévale, qui annonce le Jugement dernier en termes apocalyptiques et prédit que la colère divine détruira définitivement le mal et sauvera les justes en les menant à la rédemption. Comme le coryphée du théâtre antique, une actrice revient sur le devant de la scène, et commence d'une voix sourde « Tu te tairas, ô voix sinistre des vivants » (1). Les quatre autres actrices la rejoignent bientôt, pour former une dernière ligne face aux spectateurs, et toutes ensemble, elles continuent le poème, sur un ton saccadé et implacable, sans gestuelle ni mouvement, en montant l'intensité vocale jusqu'au final, immédiatement suivi d'un noir total. Leconte de Lisle n'a retenu du « Dies Irae » qu'une escalade dans l'horreur de la destruction, lorsque le monde sera réduit en cendres, alors il n'y aura que « cris d'épouvante, cris de haine, cris de rage » (3), et « tout se taira » (7) sans aucun espoir de salut, « quand le Globe et tout ce qui l'habite, » (19) […] / Ira fertiliser de ses restes immondes / Les sillons de l'espace où fermentent les mondes. » (25-26)

Alors que Shakespeare met un terme à la spirale tyrannique, cette mise en scène renonce à la restauration de l'état naturel. Julien Kosellek considère que le retour de Malcolm affaiblit le dénouement et ne « fonctionne » pas. Il a voulu amplifier l'intensité dramatique pour montrer que, face aux forces maléfiques du destin, aucune rémission n'est possible, la destruction totale est inévitable et ensuite, « tout est silence ».

Les interprètes

C'est par le recours à une distribution uniquement féminine que Julien Kosellek « interroge cet univers patriarcal et vieillissant, excessivement masculin » (Dossier : 3) de la tragédie shakespearienne. Il rappelle que l'un des premiers vœux de Lady Macbeth est de se défaire de sa féminité, « désexuez-moi » (I.5.38 : 331), afin d'être

« [gorgée] de la cruauté la plus noire » (40). Pour lui, la différentiation sexuelle entre les personnages ou leurs interprètes n'a plus de sens dans un univers traversé par une violence contre nature menée par les Sœurs du Destin, « qui ne ressemblent pas aux habitants de la terre » (I.3.41), qui pourraient « être femmes » mais dont les « barbes » (45-46) troublent Banquo. Ce spectacle ne propose pas pour autant une inversion de la violence masculine qui est mise en exergue dans la mise en scène. Le genre des interprètes n'est pas une notion qui a guidé l'élaboration du spectacle. Comme j'y ai fait allusion en introduction, la décision initiale du metteur en scène était de rassembler ces cinq actrices en particulier et de mettre en synergie leurs talents respectifs, le choix de la pièce, lui, est venu ensuite. Il ne s'agit ni d'un manifeste féministe, même si, en tant que formateur de nouvelles générations d'interprètes, Julien Kosellek ne peut que constater le déséquilibre statistique entre le nombre de rôles masculins et féminins par rapport au nombre supérieur d'actrices, ni d'un travestissement qui servirait à promouvoir une grille de lecture interprétative spécifique. Julien Kosellek a rejeté également le cadre de l'interprétation psychologique d'identification aux personnages. Il a fait jouer des personnes, choisies pour leur personnalité et leur savoir-faire, qui n'ont pas pour objectif d'incarner un rôle mais qui montent sur scène pour « raconter une histoire » (Entretien), « la très lamentable tragédie de Macbeth qui sera roi mais qui n'engendrera pas de rois », comme le disent les Sorcières à l'unisson dès l'ouverture de la représentation en amalgamant deux répliques de l'Acte 1 scène 3 (50, 67).

Si les cinq actrices se fondent en un ensemble, deux d'entre elles se détachent du groupe pour interpréter les personnages centraux durant toute la représentation : Victoria Kozlova (Macbeth) et Laura Clauzel (Lady Macbeth). À l'Acte 1, scène 3, Macbeth est déjà hanté par les prédictions des sorcières alors que d'autres Thanes (Ross et Angus) les ont rejoints sur le champ de bataille, il est « transporté » (143) selon le terme de Banquo, prêt à saisir des signes irrationnels. Dans une semi-pénombre (la scène reçoit une lumière floue venue de projecteurs situés des deux côtés), les cinq actrices, vêtues de noir (pull, pantalon et grosses bottes) parcourent l'espace scénique. Trois d'entre

elles traînent leur blouson à bout de bras comme une lourde armure enlevée après la bataille. Macbeth se détache du groupe, il vient sur le devant de la scène, un bonnet fiché sur la tête, le blouson/armure encore sur lui (il est toujours soldat), et commence sa tirade « cette incitation surnaturelle ne peut être mauvaise » (131-132, p. 321) en parlant dans un micro sur pied. Puis, saisissant le micro à la main, il déambule face aux spectateurs, leur livrant directement ses interrogations et ses doutes vis-à-vis des prophéties qu'il vient d'entendre en se détachant scéniquement du groupe. Alors, le personnage s'éloigne mentalement de ses compagnons d'arme, déjà contaminé par les prédictions funestes.



(Photo 2. Les Thanes et Macbeth ©Emma Blunden)

Le processus est semblable à l'Acte V, scène 7 lorsque Macbeth, sentant qu'il n'a pas d'échappatoire possible, arrive sur scène, cherchant à combattre « celui qui n'est pas né d'une femme » (2, p. 487). Dans le texte shakespearien, aux prises avec la forêt de Dunsinane et ses propres démons, Macbeth se sent pris au piège, tel l'ours bâté dans l'arène des divertissements sanguinaires de l'époque renaissante (« Ils

m'ont lié à un poteau, je ne peux pas fuir », 1). Dans cette mise en scène, sous une lumière rougeoyante, l'interprète est entravée dans ses déplacements par toutes sortes de bois stylisés descendus des cintres ; derrière elle, un amas de crânes (amplifiés par leur reflet sur le sol brillant), témoins muets de ses infâmes crimes, se pose en *memento mori* lui annonçant l'heure prochaine de sa mort. C'est le micro dans une main et un pistolet dans l'autre, et à nouveau face à la scène, que Macbeth recherche le combattant que lui ont désigné les Sorcières.



(Photo 3. Macbeth dans la forêt de Dunsinane ©Emma Blunden)

Ces deux actrices prennent ces rôles en charge tout le long du spectacle, regagnant le groupe, avec ses fluctuations et ses indifférenciations, lorsque leur personnage n'apparaît pas sur scène.

C'est d'ailleurs sous forme d'ensemble que fonctionne le spectacle, et ce, avant même les premières répliques. Dans la pénombre totale, comme pour signifier que « la nuit qui envahit la tragédie est […] métaphorique » (Yves Peyré : 1415), un chant polyphonique *a capella* se fait entendre, envahissant l'espace scénique et la salle. Pendant presque deux minutes, le spectateur, toujours plongé dans l'obscurité, se laisse envoûter par une mélopée chaude et harmonieuse, à base du son voyelle [a]. Cette mélodie revient plusieurs fois dans le spectacle comme un refrain, plein de sensibilité humaine, juste avant l'action dramatique à proprement parler et, tout à fait à la fin, après la récitation du poème « Solvet Saeclum ».

Les premières paroles audibles ne reprennent pas l'ouverture de la pièce entre les *trois Sorcières* parmi le *tonnerre* et les *éclairs* comme l'indique la didascalie à l'Acte I, scène 1, mais une invitation qu'elles se lancent mutuellement et qui illustre bien le principe directeur de cette mise en scène : « Chantez, chantez Sorcières, chantez la très lamentable tragédie de Macbeth qui sera roi mais n'engendrera pas de rois ». En effet, la musique et le chant sont omniprésents, ce sont des composantes intrinsèques du spectacle car, pour Julien Kosellek, « il est plus facile de trouver des émotions diverses avec la musique, c'est une chose galvanisante et joyeuse, c'est une composante entraînante qui permet aux spectateurs de pouvoir sortir du texte et re-rentrer ensuite » (Entretien). Cela a nécessité un grand travail sur la voix pour arriver à cette exacte polyphonie distribuée entre les cinq interprètes, certaines étant musiciennes professionnelles (Laura Cluzel, qui prend aussi en charge les chants en solo, et Ayana Fuentes Uno), d'autres chantant en public pour la première fois. Il fallait que l'harmonie soit complète entre les voix car c'est à partir du premier chant polyphonique, alors que les spectateurs ne peuvent pas encore apercevoir les interprètes, que se pose l'atmosphère de la pièce. À chaque récurrence de mélodie,

l'harmonie est perceptible, même si, au fur et à mesure du spectacle, elle se teinte d'anticipation anxiogène.

Deux chansons en anglais ont été intégrées au spectacle sonore, incursion familière de rythmes modernes, toutes deux interprétées en solo par Laura Cluzel au micro avec intervention chorique des autres actrices : vers le début, un morceau des Rolling Stones, « Sympathy for the Devil » et vers la fin, le titre « Hell's Bells » du groupe ACDC, à très forte intensité sonore tant vocale qu'instrumentale, chanté à la limite du hurlement et ponctué de percussions, allant crescendo jusqu'à un paroxysme difficilement supportable.

Les interprètes jouent de divers instruments qu'elles changent de place suivant les scènes, ponctuant ainsi les modulations de l'action scénique. La flûte traversière accompagne les passages nostalgiques comme l'enterrement du roi Duncan, mais aussi appelle à la guerre comme le fifre traditionnel des parades, les percussions intensifient les moments de violence et de luttes sanglantes, les baguettes de bois suivent le rythme haletant de la narration, le piano, enfin, fonctionne comme le repaire naturel des sorcières. Elles le manipulent à vue, le poussant à jardin lorsqu'elles ne sont que spectatrices de l'action dramatique qu'elles ont impulsées ; lorsqu'il trône au milieu du plateau, elles s'agglutinent face à la salle, Ayana Fuentes Uno, au centre, jouant les partitions musicales. Toujours dans l'obscurité, elles investissent l'espace de leurs chants. Leur visage est éclairé frontalement par une source lumineuse disposée en contrebas sur le montant du piano, si bien qu'elles paraissent énigmatiques, inaccessibles, et en même temps dotées d'une force aveugle et terrifiante venant d'un monde d'outre-tombe, avec leur teint blafard et les yeux dissimulés derrière de grosses lunettes noires. Nul besoin de recours à une technicité sophistiquée, ce moment de très forte intensité dramatique est amené grâce à un procédé technique d'une grande simplicité.



(Photo 4. Le piano, repaire des Sorcières ©Romain Kosellek).

À l'Acte IV, scène 1, elles ne sont plus que trois derrière le piano central, tandis que des masques grotesques éclairés de cette même façon circonscrite surgissent devant Macbeth venu interroger les Sorcières.

Pour ajouter au mystère des Sorcières, Julien Kosellek a pleinement tiré parti des capacités linguistiques de ses interprètes qui, au détour de répliques en français, disent ou chantent des bribes en anglais, russe, japonais ou espagnol comme autant de formules ésotériques et incantatoires. Cette diversité linguistique procure un effet d'étrangeté par sa grande richesse sonore. « Elles ont un avantage sur le spectateur puisqu'elles disent (ou chantent) des choses que, lui, ne comprend pas ». (Entretien) Tout le spectacle est sous influence, le charme et la magie des Sœurs du Destin se font sentir même lorsqu'elles ne sont pas en scène car « ce sont elles qui dirigent l'histoire, elles la racontent et la manipulent en même temps ». (Entretien)

Les décors et objets symboliques

L'espace scénique est dénué de tout décor statique mis en place pour la durée du spectacle. C'est une surface lisse, luisante, de couleur beige, posée sur le plateau du théâtre, les côtés cour et jardin laissés ouverts. Le fond de scène est partiellement obstrué par plusieurs panneaux dressés qui se transformeront, le temps d'une séquence, en cercueil du roi ou table de banquet ; ils permettent de dissimuler (ou laisser deviner) les éléments de décor et de ménager des possibilités d'entrée et de sortie des personnages. L'espace est donc laissé libre pour le déploiement du jeu des actrices ; les seuls objets et éléments de décor sont mobiles, manipulés à vue par les actrices au gré de l'action dramatique.

De même que le piano décrit un espace précis, circonscrit, celui des Sœurs du Destin, un élément particulier, une grande table (tréteaux et panneaux noirs prestement mis en place à vue par les interprètes), pose le cadre solennel du banquet donné par Macbeth à sa cour seigneuriale (Acte III, scène 4). Cette table coupe la totalité de l'espace scénique en deux entités séparées. Côté salle, elle semble prête à accueillir les convives en vis-à-vis, la cruche et les longs verres à pied métalliques disposés en un axe perpendiculaire hiératique brillant suivant les variations de la lumière, les tabourets devant chaque assiette. Tout est immuable, et pourtant, malgré une apparence de fixité géométrique festive, la séquence est proche du paroxysme. Les Thanes invités se sont déjà écartés, il ne reste alors de l'autre côté de la table que Macbeth qui veut chasser le spectre de Banquo, cet « horrible spectre », cette « chimère inconsistante » (107, 108) et Lady Macbeth qui, voulant dissimuler les soupçons qui pourraient se porter sur lui par le flot de ses paroles ambivalentes, s'agite en des mouvements encore plus extravagants pour focaliser les regards vers elle. Au-dessus d'eux, des objets emblématiques sont descendus des cintres (une épée, des crânes, un morceau de bois peint en rouge), réduisant l'espace et indiquant que les personnages sont entraînés implacablement vers leur destin.

Les hallucinations de Macbeth ne sont pas portées à la scène : il n'y avait ni la dague prémonitoire (II.1.33-61) ni, ici, le spectre sanguinolent de Banquo. Les spectateurs ne sont pas des témoins omniscients, ils ont la même perception que les autres personnages. Macbeth est bel et bien exclu de ses semblables, contaminé qu'il est par les Sœurs du Destin et leur influence « contre nature » (II.4.10). Sans support visuel concret, ce n'est que par sa gestuelle et les expressions de son visage que l'actrice fait émerger l'angoisse qui s'empare de son personnage.



(Photo 5. Lady Macbeth, Macbeth aux prises avec le Spectre de Banquo ©Emma Blunden)

Lorsque le spectateur prend place dans la salle au début du spectacle, il perçoit, venant des cintres, de nombreux objets suspendus au bout de filins apparents, d'abord perçus comme hétéroclites, qui procurent un effet de surprise ou de perplexité. Tous ces objets sont, en fait, un raccourci des éléments prémonitoires contenus dans la tragédie et se feront visibles suivant les aléas de l'action dramatique.

Au début du spectacle, on voit tous les éléments, répartis en deux strates bien différenciées (voir photo 2). Au-dessus, tous les morceaux

de bois stylisés surplombent la totalité de l'espace scénique, comme un présage funeste planant sur Macbeth déjà imprégné des prédictions des Sorcières. Julien Kosellek s'en explique : « Je trouvais qu'il était nécessaire d'avoir la présence de la forêt tout le long du spectacle, la présence de la malédiction » (Entretien). En-dessous, mais également bien plus haut que les interprètes, brillent çà et là des couronnes, une épée, un amas de crânes et des crânes épars (noirs, rouges, blafards), un bois rouge accroché à une couronne.

Au début de la scène du banquet (Acte III, scène 4), tous les éléments sont là, au-dessus des têtes, entremêlés, comme en suspens, mais lorsque Macbeth est en proie à son hallucination, il ne subsiste que les quelques éléments emblématiques qui peuvent se lire comme métonymiques de ce moment dramatique : l'épée pointe sa lame rougie droit sur Lady Macbeth, l'amas de crânes converge vers Macbeth et le fin morceau de bois rougi est accroché à une couronne, donnant à penser que c'est là une allusion à Fléance, endeuillé et meurtri mais toujours en vie, qui donnera naissance à une lignée de rois (voir photo 5). Lorsque Macbeth est face à ses ennemis « *portant des branches d'arbres* » (V.6.0, didascalie), il est persuadé que la forêt de Dunsinane s'est mise à avancer suivant la prédiction des Sorcières ; alors, les morceaux de bois sont descendus à mi-hauteur, les autres objets sont à terre ou frôlent le sol, comme les crânes bien visibles derrière lui, sorte de boulets accroché à ses chevilles (voir photo 3). Les morceaux de bois forment des lignes infranchissables ; seul et empêtré dans ces ramifications, Macbeth est pris au piège, prisonnier de sa *nemesis*. Et pour le Final, lorsque les cinq actrices se retrouvent sur le devant de la scène pour prononcer le récit de Niobé, l'histoire de Macbeth est terminée : tous les objets sont à terre derrière elles, monceaux informes que l'on distingue à peine dans la pénombre (voir photo 1).

Dans cette mise en scène, deux couleurs dominent, se complètent et s'opposent, le noir et le rouge. Le noir dépend principalement des variations de lumière composées par Xavier Hollebecq et Julien Kosellek. Comme on a pu l'indiquer, l'espace scénique est très souvent plongé dans l'obscurité (durant les mélodies *a capella* qui permettent

la mise en place de nouvelles séquences, par exemple), ou bien seuls des lieux circonscrits sont découpés dans le noir par des halos de lumière (les espaces des Sorcières autour du piano, en particulier). À la fin du spectacle, la lumière se fait rougeoyante lorsque Macbeth se prépare au combat (voir photo 3). Et lorsque Macduff fait irruption sur scène, arme à la main, la lumière rougeoyante localisée en fond de scène devient blafarde, irréelle. Les deux protagonistes, séparés l'un de l'autre symboliquement par une diagonale formée par l'épée dirigée vers Macbeth, se détachent en silhouettes noires parmi les morceaux de bois lugubres.



(Photo 6. Macduff tue Macbeth dans la forêt de Dunsinane ©Emma Blunden)

La couleur rouge est surtout celle du sang versé qui ne peut s'effacer facilement et qui se propage, selon une « esthétique de la prolifération contagieuse » (1417) qui parcourt le texte shakespearien, comme le fait remarquer Yves Peyré. Alors que Shakespeare n'a pas osé montrer le corps ensanglanté du roi Duncan, cette mise en scène expose le cadavre du « vieil homme qui avait en lui tant de sang » (V.1.36-37,

p. 467), en train d'être nettoyé méticuleusement par les actrices tandis qu'elles égrènent les signes prémonitoires des dérèglements « contre nature » (échange entre le Vieil Homme et Ross, II.4.10, p. 373).

Macbeth ne peut pas s'en tenir au régicide initial, il est pris dans l'engrenage et maquille son crime en tuant les deux gardes du roi, soi-disant sous le coup de la « fureur » (II.3.105). Comme pour illustrer le fait que Macbeth paraît en ayant frotté ses mains sur « leurs mains et leur visage […] tout blasonnés de sang » (Lennox, II.3.101, p. 369), l'interprète revient sur scène les mains rougies, les yeux exorbités. Contrairement à Lennox qui va vers le centre de la scène où sont rassemblés les autres personnages, Macbeth « bouleversé » (II.3.107) par l'acte contre nature qu'il vient d'accomplir, se sépare de la société des hommes en faisant face aux spectateurs. Par l'expression de son visage et ses mains couvertes de rouge qui se referment vers elle, l'actrice donne à voir l'angoisse ontologique de son personnage, sous l'emprise du mal absolu et entraîné vers une spirale infernale sanguinaire.



(Photo 7. Macbeth et Lennox les mains ensanglantées
©Emma Blunden)

Puis, les unes après les autres, les actrices sortent et reviennent sur scène en hurlant, les mains badigeonnées de rouge comme si toute la société était contaminée par le mal. Ce processus de prolifération généralisée se reproduit vers la fin du spectacle alors que Lady Macbeth tente en vain d'éliminer la « tache damnée » (V.1.32, p. 467) de ses mains. En écho à la prophétie du Médecin (« Les actes contre nature / Engendrent des troubles contre nature », V.1.64-65, p. 469), les cinq interprètes se badigeonnent à nouveau les mains de rouge, montrant que les protagonistes sont plongés dans la spirale du crime dans un monde qui n'a plus de repères, où les lendemains s'amoncellent en un bouleversement chaotique implacable, sans la reconstruction possible de la « tendresse humaine » (I.5.14, p. 329) que propose Shakespeare dans sa tragédie (Peyré 1421-2).

Cette mise en scène est un conte tragique qui ne revient pas de l'horreur destructrice par son refus de la fin salvatrice et de retour à l'ordre hiérarchique naturel. Cependant, ce crescendo dans la violence aveugle qui ne peut s'arrêter offre une réelle beauté esthétique, noire et sanglante, qui n'est pas dénuée d'humour même dans les passages anticipatoires. Que ce soit par le traitement des meurtriers de Banquo qui trébuchent et se heurtent dans l'obscurité, avant de laisser échapper, dans leur maladresse, l'héritier promis à un avenir glorieux (Acte III, scène 3) ou bien celui des apparitions (Acte IV, scène 1) sous forme de masques grotesques qui surgissent là où Macbeth et les spectateurs les attendent le moins, l'humour macabre fait irruption sur scène pour le plus grand plaisir des spectateurs.

Est-il difficile de s'y retrouver avec cette profusion de personnages non différenciés ni identifiés par des éléments symboliques particuliers puisque, par souci de distanciation vis-à-vis de la geste théâtrale, les interprètes portent des costumes semblables (débardeur et pantalon noirs sous un blouson kaki, costume de soirée et escarpins, débardeur blanc et jean délavé) ? Les divers procédés d'identification mis en œuvre dans le spectacle fonctionnent-ils ? La réponse est sans doute fournie par les réactions très enthousiastes (et sonores) des spectateurs qui non seulement ne semblent pas gênés par ce parti-pris de mise en

scène mais vibrent à l'unisson suivant les modulations des chants et de la musique.

Rigueur dans l'interprétation, beauté esthétique de la gestuelle et des chants, fluidité des déplacements et de la mise en place des tableaux qui se succèdent en un continuum ininterrompu de plus de deux heures, ce spectacle puise sa force dans les divers talents de ses interprètes, l'unité artistique du groupe et la vision interprétative même si l'œuvre de Shakespeare se teinte d'une noirceur absolue. La spirale destructrice de la pièce ne s'arrête pas puisque la fin restauratrice est refusée au profit d'une vision apocalyptique du Jugement dernier. Cependant, grâce à leur cohésion d'ensemble, les cinq actrices offrent une résistance scénique au chaos des évocations nihilistes qu'elles profèrent à l'unisson.

OUVRAGES CITÉS

BRECHT, Bertold. *Écrits sur le théâtre*, trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1972.

DOSSIER de Présentation du spectacle (http://www.estrarre.fr/theatre/?p=1654) (consulté le 29 mars 2021).

KOSELLEK, Julien. Entretien personnel (13 janvier 2020)

LECONTE DE LISLE, Charles-Marie. « Solvet Saeclum », *Poèmes barbares* (1862) :
HTTPS://POESIE.WEBNET.FR/LESGRANDSCLASSIQUES/POEMES/CHARLES_MARIE_LECONTE_DE_LISLE/SOLVET_SECLUM (consulté le 29 mars 2021).

OVIDE, « La Mort de Niobé », livre VI, *Les Métamorphoses*, édition de Jean-Pierre Néraudeau, Paris, Gallimard : Folio Classique (1992), 2021, p. 196-202.

PEYRÉ, Yves. Notice, *Macbeth*, William Shakespeare, *Tragédies, Œuvres Complètes*, vol. 2, édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Gallimard : Bibliothèque de La Pléiade, 2002, p. 1411-1445.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, traduction de Jean-Michel Déprats in *Tragédies, Œuvres Complètes*, vol. 2, édition publiée sous

la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Gallimard : Bibliothèque de La Pléiade, 2002, p. 299-497.
BANDE annonce : https://www.youtube.com/watch?v=UaUYLvequw4&ab_channel=compagnieESTRARRE (CONSULTÉ le 29 mars 2021).

When Mac met Beth: Adaptations of *Macbeth* in 21st-century Greece

Xenia Georgopoulou

Abstract: This essay approaches four Greek adaptations of *Macbeth* of the 21st century; namely, Raia Mouzenidou's *When Mac Met Beth*, Theodoros Espiritou's *Macbeth. The Bible of Darkness*, Panagiotis Mentis's *The House of Mac-Beth*, and the second part of Ioanna Theou's *Ballad for Dark Souls*, entitled "Lady Macbeth, the Throne of Blood and the Delirium of Ambition".

Résumé : Cet essai approche quatre adaptations de *Macbeth* du 21ème siècle ; plus particulièrement, *Quand Mac a rencontré Beth*, par Raia Mouzenidou, *Macbeth. La Bible de l'obscurité*, par Theodoros Espiritou, *La Maison Mac-Beth*, par Panagiotis Mentis, et la deuxième partie de *La Ballade des âmes perdues*, par Ioanna Theou, avec le titre "Lady Macbeth, le trône de sang et le délire de l'ambition".

Keywords: Modern Greek adaptations of *Macbeth* – Lady Macbeth – Sigmund Freud – Raia Mouzenidou – Theodoros Espiritou – Panagiotis Mentis – Ioanna Theou.

Mots-clés: Adaptations de *Macbeth* grecques modernes – Lady Macbeth – Sigmund Freud – Raia Mouzenidou – Theodoros Espiritou – Panagiotis Mentis – Ioanna Theou.

Macbeth could be listed amongst Shakespeare's most popular plays of the Greek stage since the dawn of modern Greek theatre in the 1860s. Until the turn of the century the play was repeatedly performed in Athens, Constantinople, Smyrna, Ermoupolis (Syros), Patras and Cyprus, and the title role was played by the most prominent actors of the time, such as Pantelis Soutsas, Dionyssios Tavoularis, Dimosthenis Alexiadis, Nikolaos Lekatsas and Dimitrios Kotopoulis (Yanni 248-

276). The most important productions of the 20th century include those by Marika Kotopouli's troupe in 1926, 1937-1938 and 1954-1955; the National Theatre in 1967-1968 and 1981-1982; the National Theatre of Northern Greece in 1971-1972. The productions of the play in the 21st century include a production at the Theatro tou Neou Kosmou in 2006, directed by Giorgos Gallos, with all the parts performed by three actors; Thomas Moschopoulos's production for the Onassis Foundation (Stegi) in 2012; and the most recent productions of the National Theatre of Northern Greece in 2016-2017 and of the National Theatre in 2020.

Recently, the Greek stage also offered a few adaptations of the "Scottish play", all of them written for these particular productions. In two cases the adaptor was also the director of the play. In 2009-2010 Raia Mouzenidou presented *When Mac Met Beth*, one of the many Shakespearean adaptations she has written for her own theatre, Dipylon; in 2015 Theodoros Espiritou presented *Macbeth. The Bible of Darkness*, an adaptation of the play for two actors, at the Michael Cacoyannis Foundation; in 2017 Panagiotis Mentis wrote *The House of Mac-Beth* for a group of actors under the direction of Kostis Kapelonis, who staged the play at the Art Theatre Karolos Koun. To these adaptations we could add a piece of work that has not been staged yet: In 2019 Joanna Theou, a young writer whose dramatic work includes two published plays, wrote a dramatic diptych entitled *A Ballad for Dark Souls*, the second part of which, under the subtitle "Lady Macbeth, the throne of blood and the delirium of ambition", is in fact a long soliloquy of Lady Macbeth.

Mouzenidou and Espiritou made generous cuts to Shakespeare's text, but did not add much material of their own. Theou wrote a monologue that is largely based on Shakespeare's depiction of the Macbeths, and only changed a few details. Mentis was the only writer who kept a few basic elements from Shakespeare and wrote a whole new play. Of the four plays only Mouzenidou's and Mentis's are published; the other two works were kindly given to me by the authors. This article will attempt to provide a brief overview of these recent adaptations of *Macbeth* and trace their relevance –if any– to the reality of 21st-century Greece.

When Mac Met Beth, by Raia Mouzenidou

In the theatre season of 2009-2010 Raia Mouzenidou presented *When Mac Met Beth*, her own adaptation of *Macbeth*, at her theatre, Dipylon. Mouzenidou had worked with Shakespeare before, with her *Speaking of Shakespeare: Call Me Juliet* (2003), a play she wrote about a troupe playing Shakespeare's famous love tragedy; *Romeo and Juliet* (2003-2004); and *Troilus and Cressida: First Shot* (2005-2006), based on Shakespeare's *Troilus and Cressida* and *Romeo and Juliet*. After *When Mac Met Beth* she staged more plays by Shakespeare, in her own translations-adaptations: *Everything Is War. Troilus and Cressida: Second Shot* (2010), another adaptation on *Troilus and Cressida*; *With Shakespeare's Measure* (2011-2012), her adaptation of *Measure for Measure*; *11+1 Nights=Twelfth Night* (2016), a musical adaptation of *Twelfth Night*.[1]

Mouzenidou cut down both Shakespeare's text and characters. Duncan's sons, Malcolm and Donalbain, Macduff's wife and son, as well as other secondary characters (Rosse, Angus, Lennox etc.), were eliminated. The director kept the basic parts, and distributed them among five actors, including herself. *When Mac Met Beth* is divided into seventeen scenes –and no acts. On several occasions Shakespeare's scenes are synopsized, often by voices off stage. On the whole, having cut several scenes, mostly involving secondary characters and events, Mouzenidou kept Shakespeare's original, in her own translation.

In her director's note in the programme of *When Mac Met Beth* Mouzenidou admits that "[t]he adaptation and the production took seriously into consideration Freud's observation that Macbeth and his Lady constitute a uniform character split into two dramatis personae" (Mouzenidou 2009: n.p.). Mouzenidou obviously refers to Sigmund Freud's essay "*Some Character-types Met with in Psycho-analytic Work*" (1916), where he applies to *Macbeth* an idea he found in an unpublished study by Ludwig Jekels: Jekels "believes that Shakespeare often splits a character up into two personages, which, taken separately, are not completely understandable and do not become so until they are brought together once more into a unity" (Freud 323). This also justifies the fact that Mouzenidou split the name of Macbeth into

two (Mac and Beth) in the title of the play –and not only there. Although in the dramatis personae the couple is still Macbeth and Lady Macbeth, and despite the fact that the rest of the characters use the name Macbeth, Mouzenidou's couple address each other as Mac and Beth, which somehow puts them in a world of their own.

The elimination of characters, scenes and lines by Mouzenidou gave the story of the Macbeths a faster pace, and made it more focused on the major characters, and the Macbeths in particular. After all, as A. C. Bradley remarks, these "two great terrible figures [. . .] dwarf all the remaining characters of the drama" (292). The couple is seen as a unity even after Beth's death. Although the play closes with Macbeth's murder by Macduff (the last lines heard are Macbeth's last words to Macduff, which are given to the latter), the last stage direction, which follows, reads "*They fight, Macbeth falls. The lights go off with the bodies of Mac and Beth, united in the eternal night*" (Mouzenidou 2011: 70).

Besides her Freudian approach of the play's central characters, Mouzenidou presented *Macbeth* as a dark tale. The music by Stavros Mitropoulos of the group Dirty Granny Tales, performed live by the composer, created an ominous, "gothic" (Galanopoulou) atmosphere, and the use of puppets, designed by Dimitris Stamos, also added to the creation of Mouzenidou's gloomy world. However, Freud's impact on the study of Shakespeare's characters remains as the central idea of Mouzenidou's adaptation, and this was also the main topic of a discussion with the audience, which she organised after one of the performances.

Macbeth. The Bible of Darkness, by Theodoros Espiritou

In May 2015 Theodoros Espiritou presented his own version of *Macbeth* at the Michael Cacoyannis Foundation in Athens: it was an adaptation with the subtitle *The Bible of Darkness*, based on his own translation of the Shakespearean text.[2] Espiritou's adaptation is divided into five parts following, more or less, Shakespeare's act division. However, *The Bible of Darkness* is a play for two. The whole plot is narrated or enacted by the Macbeths, who provide a very personal and internalized version of the story. Thus, the battle is described in

Macbeth's letter, along with his meeting with the witches; Lady Macbeth is informed about her husband's upcoming arrival by an invisible messenger; a dialogue between Macduff and Lennox is given in indirect speech; Macduff's reaction to Duncan's murder is reported to Macbeth by his wife; the princes' flight is discussed between the couple; Macbeth addresses an invisible Banquo and an invisible murderer; the banquet scene is played with no guests; the apparitions are only heard, etc.

With the absence of all the other characters, Macbeth and his Lady appear in a separate world, a universe that rotates around their desires, obsessions and nightmares. As Espiritou explains, his Macbeths "live and breathe without the frame of place and time", located "in some kind of Purgatory, where they incessantly repeat –as another Sisyphean torture– the murder they once committed" (Espiritou, "Power…"); "their frozen palace is transformed into a mental landscape of painful awareness and unspeakable horror".[3] The subtitle of Espiritou's adaptation seems to allude to the "murky background" of the play which is "continued into [the Macbeths'] souls" (Bradley 292).

Espiritou connects the couple's deeds with their personal life: For the Macbeths the acquisition of the throne could be seen as a means to fill the gap of an absent child (Espiritou, "Power…"). The value of a child as successor and heir and the price of a child's loss are stressed by the director, who made a couple of interesting changes regarding the characters' offspring. In Shakespeare's play (1.7.54)[4] Lady Macbeth mentions that she has "given suck" (which means that she has given birth first), but it is not clear what has become of her child –or children–, whom we regard as dead, considering Macduff's line "He has no children" (4.3.217), most probably referring to Macbeth.[5] In Espiritou's version Lady Macbeth has given birth to a stillborn child. Apart from this alteration, there is another one regarding Macduff's children. In *The Bible of Darkness* there is only one (a son), whereas Shakespeare uses plural for Macduff's offspring on several occasions.[6] However, in Shakespeare's *Macbeth* only one of Macduff's children (a son) appears onstage, which justifies Espiritou's idea of Macduff's only son.

In Espiritou's play of obsession and loss Macbeth and his Lady are somehow seen as one person, which once more alludes to Freud's essay "*Some Character-types Met with in Psycho-analytic Work*" mentioned above. In Espiritou's adaptation the Macbeths figure as "twin embodiments of Evil".[7] Nikos Pantelidis, who played Macbeth, also talks about "these two pieces of one and only person, one and only creature" (Pantelidis). This idea of the two characters seen as one is also detected in the way Espiritou splits the parts between the two characters. It all starts with Macbeth's letter, half read by his Lady and half uttered by himself. Lady Macbeth also shares her husband's original part on other occasions, such as the lines addressed to Banquo before the banquet.

Espiritou keeps the idea of the couple as one person until the end of his play, where Lady Macbeth's last lines of madness alternate with her husband's lines on the way to his fall. Unlike Shakespeare's play, where Lady Macbeth's death is reported, in *The Bible of Darkness* she dies in Macbeth's hands, which depicts even better the collapse of the inseparable couple, with Lady Macbeth's death followed by Macbeth's fall.

Espiritou's idea of these twin figures of the Macbeths, underlined in the production by the similarity of their costumes (by Assi Dimitrolopoulou) and their choreographed movements (designed by Pauline Huguet), was successfully communicated to the audience. As Georgia Aggouridaki [Γεωργία Αγγουριδάκη] synopsizes in her review in *Athinorama*, Macbeth and his Lady work as a "reflective couple": "He speaks with female revulsion about violence, where She pushes him. She is pregnant with and eventually gives birth to a 'male' nature, which He seeks" ("*Macbeth*").

The House of Mac-Beth, by Panagiotis Mentis

In October 2017 Panagiotis Mentis's *The House of Mac-Beth*, a new play based on Shakespeare's *Macbeth*, was first presented at the Art Theatre Karolos Koun.[8] The play was written especially for a group of three actors (Gianna Malakate, Iro Kosti and Giorgos Stavrianos) who wanted to work together –and with director Kostis Kapelonis. The latter confided to Ivi Vassiliou that the original idea, before they

asked Mentis to write a new play, was to create an adaptation of Shakespeare's *Macbeth* for three actors, featuring the Macbeths and a witch ("Kostis Kapelonis…"). Mentis did write a play for three, and two of the characters were obviously the Macbeths; however, he chose for his third character a prostitute that comments on the politics of a world she knows too well, a figure that is "metaphysical and familiar at the same time" (Kapelonis 7), who ends up as a help for Beth (Lady Macbeth's counterpart) towards the end of the play. However, even this non-Shakespearean character of Mentis's play alludes to a Shakespearean motif: that of the character that moves in the periphery of society (as does the Bastard in *King John* or Jacques in *As You Like It*), commenting ironically or bitterly on contemporary politics or morals.

In his prologue to the play Mentis refers to his source:

> The couple MAC-BETH is the eternal reference to desire and passion for power. The procedures of conquest are nightmarishly predetermined in the before and after of the existence of the monstrous "House", whose story was written by Shakespeare, who recorded with psychoanalytical mastery the underground and mysterious paths that the brain transforms into actions (Mentis 2017b: 5).

However, unlike Mouzenidou or Espiritou, Mentis moves away from the when and where of Shakespeare's play, and defines the dramatic time of the play as "today", and the place as "any country" (Mentis 2017a: 8). In his note for the programme Kapelonis regards Mentis's play as a "political, psychological thriller about modern European political reality" (Kapelonis 7); in an interview the director also described the play as "a political thriller about post-democratic society" ("Kostis Kapelonis…"). In Mentis's text the references to modern politics involve the European Parliament, terrorism, the power of the media etc., and in his prologue to the play the playwright defines what seems to be the attitude of a modern political leader: "The next day never interests the professional of power. The moment of conquest is his own eternity" (Mentis 2017b: 5).

However, Kapelonis also traces the timelessness of the story: "In a scenery of the near future but also of the dark Middle Ages the ascent

to power, the conquest of the crown or the leadership of the party has had the same rules for centuries" (Kapelonis 7). Elsewhere he adds:

> The democracy of the Western world is pregnant with the danger of its abolishment, while next to it still survive obscurantist and barbarous remnants of an obscurantist past that refuses to disappear. There are times when I think that the world, instead of going forward, goes at full speed towards some neo-medieval period ("Kostis Kapelonis…").

In her review of the production Tonia Karaoglou noted that the show oscillated between Shakespeare and the television series *House of Cards* (Karaoglou). Indeed, in spite of its modern setting, words like "crown" (Mentis 2017a: 14, 19), "throne" and "queen" (20), "battlefield" and "massacre" (14) etc. are found in the play, and allude to the era depicted in the original play.

Small excerpts from (or echoes of) the Shakespearean text are found here and there in Mentis's play. The playwright also used an excerpt from Michael Damiralis's 1905 translation (written in some kind of archaic Greek), namely part of Macbeth's monologue after Duncan's murder, about the king's guards and the voices in his mind. The "If we fail?" dialogue is also there, somewhat altered, and so is Lady Macbeth's claim that she would kill her own child if it were an obstacle to their ascent, as well as her berating of her husband for his cowardice. Moreover, Mentis keeps the motif of the permanent, unwashable blood stains on the hands of the murderer. Particular elements of the plot are also found in Mentis's text: Mac calls Beth from the airport on his way home (which reminds us of Macbeth's letter to Lady Macbeth before his arrival); the couple invites the Leader of the party to their home, with a plan to kill him; the Leader's son is supposed to succeed him in the leadership of the party; Mac's close friend is called Bank (obviously Banquo's counterpart), and has a son, too; both the Leader and Bank die under mysterious circumstances; towards the end of the play Beth is found in a wheelchair, and the prostitute, who now takes care of her, comments on her troubled sleep.

Like Mouzenidou and Espiritou, Mentis also creates a couple that act as one person, which is also clear in his text: "I will kiss you and then

I will eat you, I will devour you. You won't exist after that. I will bear you inside me. You will be me", Beth says to Mac (Mentis 2017a: 13). Unlike Shakespeare's Macbeth, who "isolates himself more and more, even from his wife and accomplice" after the first crime (Ploritis 131), Mentis's Mac keeps working with his wife on the crimes that follow. Moreover, Lady Macbeth does not die; although her health seems fragile at the end of the play, she is still in charge of her husband's affairs.

Despite the fact that the couple act as one person, it is evident that Beth is leading Mac, the way her Shakespearean counterpart does with her husband, at least in the beginning of the play. "Lady Macbeth has to guide, protect and mother her husband", E. A. I. Honigmann observes, and adds that at times Macbeth's voice sounds "pitifully human, and almost child-like" (127). This mother-child relation between Beth and Mac is articulated in Mentis's text:

> HE [MAC]: [. . .] How much yours am I?... I was born by another woman…
>
> SHE [BETH]: Show me a picture of her! Lead me!... Come, give me your hand, and let's go, show her to me!... She is nowhere, honey!... Maybe she was in a grave, but they dug it up! They broke the cross with her name on it. And her photograph, along with remorses and other secrets, was thrown into the digester… I gave birth to you, baby!... I, who made you my husband! (Mentis 2017a: 25)

Later on, Macbeth himself admits: "You shouldn't be my wife; you should be my mother" (30). As Janet Adelman observes,

> Maternal power in *Macbeth* is not embodied in the figure of a particular mother (as it is in *Coriolanus*); it is instead diffused throughout the play, evoked primarily by the figures of the witches and Lady Macbeth. Largely through Macbeth's relationship to them, the play becomes (like *Coriolanus*) a representation of primitive fears about male identity and autonomy itself, about those looming female presences who threaten to control one's actions and one's mind, to constitute one's very self, even at a distance (130-131).

The fact that Shakespeare's Lady Macbeth has no child of her own (although she obviously lost at least one) makes it easier for her to

focus on her husband. Michael Mangan comments: "there is a special significance to the fact that Macbeth and his wife are left childless. On a personal level the detail serves to increase the sense of their isolation and lovelessness" (210). For Mentis's Beth, remaining childless is her own choice, which she connects with Mac's weakness:

> SHE: If I had a child with you and felt that it was an impediment to what we have planned together, to our final goal, I'm telling you, I wouldn't hesitate to…
> HE: We are young, and heavy words, big words, can be forgotten, we may regret we uttered them…
> SHE: That's why I didn't have a child with you!
> HE: Trust brings children to the couple.
> SHE: That's what I'm saying. (Mentis 2017a: 29)

Beth seems to fear Mac's inconsistency, which is also evident in Shakespeare's play. As Imtiaz Habib observes, Macbeth oscillates between two identities, that of the "haunted sinner" and that of the "hardened criminal" (112). Honigman even argues that "[j]ust before the murder of Duncan and immediately afterwards Macbeth impresses us as a victim rather than a villain" (133). Moreover, Bruce R. Smith notes that "[t]ragedy portrays the female other as a destructive force", listing Lady Macbeth among Shakespeare's "destructive" women (113), and Philippa Berry maintains that Lady Macbeth's "incitement of her husband to regicide affords an implicit personification of Fortune's 'housewifery'" (119). However, apart from personifying Macbeth's destructive fortune, Lady Macbeth still has ambitions of her own, and so does Beth. Mentis's Lady Macbeth may not trust her husband, but she still thinks that she can manipulate him. And so she does, in order to achieve her own goals: "I was nothing and I had to be… something… I had the credentials… And he had nothing… and no credentials" (Mentis 2017a: 51). "A skilful woman acquires a man to act on her behalf", Juliet Dusinberre argues (283), and this seems to be the case with Mentis's Beth.

Beth seems to be more involved in politics than her Shakespearean counterpart; still, Lady Macbeth is often connected with politics in modern writings. As John O'Connor observes,

> These days, any politician's wife who dares to deviate for a moment from her allotted doormat status, and whose career background, wit and professional skills ought to recommend her as a potentially valuable helpmeet, will sooner or later be labelled 'the Lady Macbeth of…' (Downing Street, the White House, Fleet Street … fill in as required), her alleged influence suspected as being both sinister and dangerously unaccountable (178).

O'Connor also talks of the way the media have dealt with the figure of Lady Macbeth:

> It is curious that, of all the things Lady Macbeth might have become famous for in the four centuries since her first appearance –blood-soaked palms, sleep-walking, self destruction– the one that has captured the media's imagination most vividly is the notion that she plays the determined, manipulative wife behind the ambitious yet weak man (178).

The power of the media is evident throughout Mentis's play –the journalists waiting at the airport (Mentis 2017a: 11); the news on television (11); the scandals (11, 14)–, and Mac and Beth seem to be always prepared for occasional interviews that would disclose their personal life.

Unlike her Shakespearean sister, Beth stays alive until the end of the play. Like Rosalind in Shakespeare's *As You Like It*, who delivers the Epilogue as a boy actor, Beth utters her own epilogue as an actress in her last appearance in the play, a scene before the very last one:

> I declared from the start that I would leave the troupe if… I refuse to play my death onstage. I even refuse the insinuation that I left offstage. I don't know what was written by the writers that were posthumously declared as classics. But I personally, as a role and as an actress, "embarked"!... A condition that leaves open the participation in action any time, as well as the possibility for the heroine that I play to be a protagonist in a sequel of the play… I embarked, naturally with a destination; a country outside the Schengen Area, of course, which I will not reveal, naturally… (Mentis 2017a: 57).

Beth is not dead at the end of the play; she has just traveled to what seems to be an off-shore tax haven, in order to take care of Mac's financial affairs until he joins her.

Beth's metadramatic reference is not the only one in *The House of Mac-Beth*. The play begins and ends with the same soliloquy about

life as a stage, uttered in the beginning of the play by the actor playing Mac while he is getting dressed for the part, and at the end by the prostitute in the street:

> People fill their lives only with shadows. Their random and meaningless life… Life… Do you know what life looks like to me?... Like a chance for an actor… He gives his soul defending his role… And then the curtain falls, and what remains is… life. And he lives life in regret, shouting in anger, because he learnt and he knows. He has seen history… History repeating itself… Because this is history's work… And what about the artist?... The actor?... Artists have always been its shadows… Its minimal traces… (Mentis 2017a: 58)

A Ballad for Dark Souls, by Joanna Theou

In her first two published plays (*Klytaemnestra-Cassandra: "In the Ebb of Darkness"* and *Heroes on a Stoppage*) Joanna Theou was inspired by ancient Greek mythology and drama. Her next dramatic attempt (not yet published) was inspired by Shakespeare. *A Ballad for Dark Souls* is a diptych involving two of Shakespeare's most famous characters: Iago and Lady Macbeth. The first part, with the subtitle "Iago, the Delirium of a Devil", is set in a dungeon, where the imprisoned Iago expresses his thoughts. The second part of the diptych bears the subtitle "Lady Macbeth, the Throne of Blood and the Delirium of Ambition". Once Iago has delivered his long soliloquy in the first part of the play, the stage rotates and Lady Macbeth appears on a throne for the second part. She is clad in black, wears a crown and holds a scepter. At her feet lies an abandoned sword. Lady Macbeth addresses at first the invisible Macbeth; she also addresses the scepter; but, most of all, she confides to the audience.

In her play Theou keeps basic elements of the Macbeths' character: Lady Macbeth's ambition and her criticism of her husband, Macbeth's inhibitions etc. are all there. Theou's Lady Macbeth is practical and cynical, just like her Shakespearean model. The "unimaginative literalness", which Honigmann describes as Lady Macbeth's state of mind (128) is also evident here, from the beginning of the monologue: the heroine admits that, at first, when her husband wrote to her about the Weird Sisters, she thought that he was mad –although she says that

she herself was approached by a witch when she was a child. However, this Lady Macbeth also has other characteristics.

Theou's Lady Macbeth retains some superficial elements of femininity. She admits that, although she has already made plans for the beginning of the Macbeths' reign, she has not decided yet what to wear on the coronation day. In that respect, she says, she is "a woman a hundred percent". The heroine reproduces a female stereotype, though a woman herself; perhaps her masculinity makes her use these sexist stereotypes of women. On the other hand, and this may have to do with Macbeth's "femininity" (if we consider that his Lady questions his manliness), she argues that Macbeth himself decides what to wear at the last minute. As Marilyn French remarks, "[t]here is an ambiguity about gender roles in *Macbeth*" (242), and this is more than evident in Theou's play, too.

Every now and then, Theou's Lady Macbeth refers to a woman's fragile place in a patriarchal world, and seems to know how to deal with it to her benefit. At the same time, she comments on how useless men can be if not supervised by women, and even refers to Macbeth as her puppet. On the whole, Theou presents a Lady Macbeth who knows how to survive, no matter what: "If Macbeth's plan succeeded, I would be queen. If it failed, Macbeth would lose his head, and I would get rid of him. I would play innocent", she says. Tina Krontiris remarks that "[t]he main reason why the text loads Lady Macbeth with monstrous characteristics is in order to support Macbeth's substance as a tragic hero" (35). However, Theou made some vital changes to the story regarding this part. Apparently, her Lady, who seems much more cautious than Shakespeare's, opposed to Macbeth's idea to kill Duncan: "Macbeth, he is old, he'll die soon" are her words to her husband. This Lady insists that the plan was her husband's, and only his. However, like her Shakespearean counterpart, she also takes part in it. As for her own plans, they involved, as she says, the first one and a half years of their reign. "Don't listen to what Shakespeare wrote!", Theou's heroine says. "He read Aeschylus, and was affected by him. And he made me like Clytaemnestra", she concludes. Theou's Lady is more cynical than Shakespeare's, who, as Honigmann admits, also has "a few moments" when she deviates from her cynical self (128); about

the notorious bloodstains on her Shakespearean sister's hands she says: "No big deal! You wash them with soap, and away with them!".

Unlike Shakespeare's Lady, who seems shocked by the subsequent murders, although she has started this chain of blood with Duncan's, Theou's Lady is bored. She informs us that almost all of their enemies are dead, and the rest of them are exiled. "No more intrigues, no more scheming. My life is empty. And my puppet is half-mad". And yet, in spite of her cynicism, Theou's Lady Macbeth admits that she can still see the eyes of those killed by her husband and herself. She leaves holding a rope, "to choke nightmares, if needed".

A brief comparison

In all the adaptations of *Macbeth* mentioned above the playwrights/directors eliminated the secondary characters and focused on the Macbeths. This is also the case with Mouzenidou, who kept more characters than just the couple, but still focused on the latter. The rest of the plays feature both or just one of the Macbeths, concentrating on the relationship between them.

Mouzenidou and Espiritou stuck to Shakespeare's text, although they made cuts or turned the original into indirect speech, making just a few additions of their own. Theou, on the other hand, changed some basic elements of the two leading characters, making Macbeth a little weaker and his Lady somewhat stronger, and created a text of her own, from Lady Macbeth's point of view. Mentis is the only one who follows Shakespeare's plotline but locates the characters in a modern setting, although he seems to stress the similarities between 21st-century politics and Shakespeare's medieval political setting.

Both Mouzenidou and Espiritou made Lady Macbeth's presence stronger, the former partly by leaving her onstage until the end of the play and the latter mostly by making her share more with her husband, including his Shakespearean lines. However, Theou and Mentis made the character itself much stronger than Shakespeare's original, an element also found in more adaptations of the play, such as Eugène

Ionesco's play *Macbett* (where Lady Macbeth is actually the former Lady Duncan, who spurred Macbeth to murder Duncan), written in 1972, or the quite older (1865) novella *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, by Nikolai Leskov (where Katerina commits several murders). Mentis's Beth could also be compared to Claire Underwood from *House of Cards*, or Mellie Grant from *Scandal*, both characterized as modern versions of Lady Macbeth. However, Mentis's fictional Beth seems to have sisters in real life: female politicians like Theresa May or Labour's Yvette Cooper have been seen as Lady Macbeth's counterparts in modern politics. It seems, then, that with or without a modern setting, *Macbeth* is still topical –and Lady Macbeth seems to overshadow her husband.

The adaptations of *Macbeth* and 21st-century Greece

Shakespeare's dramatic works have occasionally been connected with modern Greek politics, starting with the Greek National Theatre's production of *Henry V* in March 1941, in honour of the British allies. In the 21st century new parallels were drawn between Shakespeare's plays and the Greek socio-political reality, on both stage and page, especially during the Greek financial crisis.[9] However, of the adaptations of *Macbeth* mentioned above only Mentis's reflects contemporary politics –in Greece or elsewhere. As Chara Bakonikola observes, most of Mentis's plays deal, among other things, with "the social game of antagonism, success and dominance" (278-279), and his adaptation of *Macbeth* is no exception. In a brief talk I had with the playwright before the show on the day of the premiere, he told me that his Mac could be Greece's prime minister. Nevertheless, the spectators' reviews in *Athinorama* did not mention the modern social and political references of the play ("*The House of Mac-Beth*"). Other reviewers, on the contrary, did not fail to discuss the socio-political character of Mentis's adaptation, with reference to contemporary European reality (Bouras; Massara).

Joanna Theou in her play *Heroes on a Stoppage*, published in 2018, includes clear references to at least two Greek prime ministers of the last few years (Alexis Tsipras and George Papandreou), as well as more mentions of particular socio-political issues of 21st-century Greece,

such as fiscal austerity measures or the European troika. However, in her *Ballad for Dark Souls* she chose to talk about the timeless issues of power, without any particular references to contemporary Greek socio-political reality.

When Raia Mouzenidou was asked by Elena Galanopoulou about how Shakespeare should be adapted today in order to be more modern, the director replied that what she always tries to do is focus on an idea from the text that she wants to stress (which may or may not be directly related to modern reality) and choose the parts of the original text that will enable her to present a shorter, more focused version of the story (Galanopoulou). In other words, Mouzenidou seems to trace in the modern spectator a desire for brevity and condensed meaning. Indeed, the director's focus on "some of the themes" of the play was obviously appreciated by Aspa [Άσπα], as was the production's length (80 minutes) by Alexandros [Αλέξανδρος] ("*When Mac Met Beth*"). On the other hand, Maria [Μαρία] found the discussion on Shakespeare and Freud after the production she watched most enlightening ("*When Mac Met Beth*").

Theodoros Espiritou's reference to modern Greek reality was found not in his adaptation or staging itself, but rather in an interview he gave to Elissavet Stamopoulou; it was a modest mention of the difficulties of his production, which started literally with zero budget ("I Believe…"). It is of note that during the last couple of decades Greek directors opt for plays with fewer parts, which is not irrelevant to the financial hardships encountered by theatre practitioners. Nevertheless, Espiritou concludes that he will "keep dreaming of a better world, inside and outside the theatre" ("I Believe…").

Shakespeare's dramatic works have always been an inspiration for modern Greek playwrights and theatre practitioners, and *Macbeth* is no exception. Moreover, Shakespeare's plays have been connected with critical moments of Greek history, including World War II or the 1967-1974 dictatorship. Inevitably, parallels were also drawn with 21st-century Greece, in articles, theatre productions and new plays by Greek playwrights. In the case of *Macbeth*, such a play is Panagiotis Mentis's *House of Mac-Beth*.

However, a clearly drawn parallel between the Shakespearean original and modern reality (Greek or other) is not necessarily needed. Raia Mouzenidou argues that "Shakespeare's dramatic work […] is very modern", and she explains that a modern adaptation of a Shakespearean play should not necessarily include clear allusions to our own world, because the timeless issues raised by Shakespeare in his dramatic work concern us anyway (Galanopoulou). Personally, I couldn't agree more.

WORKS CITED

ADELMAN, Janet. *Suffocating Mothers. Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays,* Hamlet *to* The Tempest. Routledge, 1992.

BAKONIKOLA, Chara [Μπακονικόλα, Χαρά]. *In Major and Minor*. [*Σε μείζονα και ελάσσονα*.] Aigokeros [Αιγόκερως], 2019.

BERRY, Philippa. *Shakespeare's Feminine Endings. Disfiguring Death in the Tragedies*. Routledge, 1999.

BOURAS, Konstantinos [Μπούρας, Κωνσταντίνος]. "*The House of Mac-Beth* by Panagiotis Mentis directed by Kostis Kapelonis." ["*Οίκος Μακ-Μπεθ* του Παναγιώτη Μέντη σε σκηνοθεσία Κωστή Καπελώνη."] https://grafei.wordpress.com/2017/10/31/οίκος-μακ-μπεθ-του-παναγιώτη-μέντη-σ/. Accessed 1-7-2021.

BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy*. Macmillan, 1960.

DUSINBERRE, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*. 1975. Macmillan, 1996.

ESPIRITOU, Theodoros [Εσπίριτου, Θεόδωρος]. "I Believe in Ambition in Moderation" ["Πιστεύω στη φιλοδοξία με μέτρο"], interview to Elissavet Stamopoulou [Ελισάβετ Σταμοπούλου]. https://www.in.gr/2015/04/27/entertainment/theater/theodwros-espiritoy-pisteyw-sti-filodoksia-me-metro/. Accessed 1-7-2021.

"Power sets the rules of the game." ["Η εξουσία θέτει τους κανόνες του παιχνιδιού."] https://artplay.gr/theatro/i-exousia-theti-tous-kanones-tou-pechnidiou. Accessed 28-2-2021.

FRENCH, Marilyn. *Shakespeare's Division of Experience*. 1982. Abacus, 1983.

FREUD, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Translated from the German under the General Editorship of

James Strachey. In Collaboration with Anna Freud. Assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. Vol. XIV (1914-1916). 1957. The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1978.
GALANOPOULOU, Elena [Γαλανοπούλου, Έλενα]. "*Macbeth* is the Cause." ["Ο *Μάκμπεθ* είναι η αφορμή."] http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=23/11/2009&s=ki-ayta&c=texnes--politismos. Accessed 2-7-2021.
GEORGOPOULOU, Xenia [Γεωργοπούλου, Ξένια]. "*Call Me Juliet:* From Shakespeare's Country to Raia Mouzenidou's Kingdom." ["*Λέγε με Ιουλιέτα:* Από τη χώρα του Σαίξπηρ στο βασίλειο της Ράιας Μουζενίδου."] Proceedings of the Conference *From the Country of Texts to the Kingdom of the Stage* (Athens, 26-30 January 2011) [Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής* (Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011)], edited by Gogo K. Varzelioti [επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη], National and Kapodistrian University of Athens, Department of Theatre Studies [Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών], 2014, pp. 269-275.
—. Review of *The House of Mac-Beth*, by Kostis Kapelonis. *Multicultural Shakespeare*, Vol. 16, 2017, pp. 160-164.
—. Review of *Macbeth. The Bible of Darkness*, by Theodoros Espiritou. *Multicultural Shakespeare*, Vol. 13, June 2016, pp. 145-147.
—. "Shakespeare and Modern Greek Politics." *Cahiers Élisabéthains*, Vol. XX(X), 2018, pp. 1-18. http://journals.sagepub.com/eprint/gwrEVI6x3WTABp7KWKVQ/full.
—. "Shakespeare's Magic Mirror: The Work of Raia Mouzenidou." *"No Other But a Woman's Reason.": Women on Shakespeare. Towards Commemorating the 450th Anniversary of Shakespeare's Birth*, edited by Krystyna Kujawińska-Courtney, Izabella Penier and Katarzyna Kwapisz Williams, Peter Lang, 2013, pp. 173-180.
—. "*Timon of Athens* and the Greek Financial and Moral Crisis." *Perspectives on Shakespeare in Europe's Borderlands*, edited by Mădălina Nicolaescu, Oana-Alis Zaharia and Andrei Nae, Editura Universităţii din Bucureşti, 2020, pp. 223-238.
HABIB, Imtiaz. *Shakespeare's Pluralistic Concepts of Character. A Study in Dramatic Anamorphism*. Susquehanna UP, 1993.

HONIGMANN, E. A. J. *Shakespeare: Seven Tragedies. The Dramatist's Manipulation of Response*. 1976. Macmillan, 1987.
KAPELONIS, Kostis [Καπελώνης, Κωστής]. Director's Note. [Σημείωμα του σκηνοθέτη.] *The House of Mac-Beth* [*Οίκος Μακ-Μπεθ*], by Panagiotis Mentis [Παναγιώτης Μέντης], Aigokeros [Αιγόκερως], 2017, p. 7.
KARAOGLOU, Tonia [Καράογλου, Τώνια]. "*The House of Mac-Beth*." ["*Οίκος Μακ-Μπεθ*."] http://www.athinorama.gr/theatre/article/oikos_mak_mpeth-2524603.html. Accessed 29-11-2017.
"KOSTIS Kapelonis Talks about the House of MacBeth" ["Ο Κωστής Καπελώνης μιλά για τον Οίκο ΜακΜπεθ"], interview to Ivi Vassiliou [Ήβη Βασιλείου]. https://cuetoenter.wordpress.com/2017/10/17/o-kostis-kapelonis-mila-giaton-oiko-macbeth/. Accessed 29-11-2017.
KRONTIRIS, Tina [Κροντήρη, Τίνα]. *Macbeth. Critical approaches*. [*Μακμπέθ. Κριτικές προσεγγίσεις*.] University Studio Press, 2001.
"*MACBETH*." ["*Μακμπέθ*."] Audience reviews. [Οι κριτκές του κοινού.] https://www.athinorama.gr/theatre/performanceratings.aspx?id=10046291. Accessed 2-7-2021.
MANGAN, Michael. *A Preface to Shakespeare's Tragedies*. Longman, 1991.
MASSARA, Elli [Μασσαρά, Έλλη]. "We Found Ourselves at the Production *The House of Macbeth*." ["Βρεθήκαμε στην παράσταση *Οίκος Μάκμπεθ*."] https://tritokoudouni.gr/vrethikame-sthn-parastasi-oikos-macbeth/. Accessed 2-7-2021.
MENTIS, Panagiotis [Παναγιώτης Μέντης]. *The House of Mac-Beth*. [*Οίκος Μακ-Μπεθ*.] Aigokeros [Αιγόκερως], 2017.
—. Playwright's Note. [Σημείωμα του συγγραφέα.] *The House of Mac-Beth* [*Οίκος Μακ-Μπεθ*], by Panagiotis Mentis [Παναγιώτης Μέντης], Aigokeros [Αιγόκερως], 2017, p. 5.
MOUZENIDOU, Raia [Μουζενίδου, Ράια]. *When Mac Met Beth*. [*Όταν ο Mac συνάντησε τη Beth*.] Dipylon [Δίπυλον], 2011.
—. Director's Note. *When Mac Met Beth*. [*Όταν ο Mac συνάντησε την Beth*.] Theatre programme. Dipylon [Δίπυλον], 2009.
O'CONNOR, John. *Shakespearean Afterlives. Ten Characters with a Life of Their Own*. 2003. Icon/Totem, 2005.
PANTELIDIS, Nikos [Παντελίδης, Νίκος]. "Theatre Needs Love, but Also Promotion." ["Το θέατρο θέλει αγάπη, αλλά και προβολή."] http://

www.pints.gr/2015/05/13/n-pantelidis-to-theatro-theli-agapi-alla-ke-provoli/. Accessed 26-12-2015 [no longer available].
PLORITIS, Marios [Πλωρίτης, Μάριος]. *The Political Shakespeare. The Tragedy of Power*. [*Ο πολιτικός Σαίξπηρ. Η τραγωδία της εξουσίας.*] Kastaniotis [ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ], 2002.
SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*, Edited by Stanley Wells et Al. 1988. Clarendon, 1997.
SMITH, Bruce R. *Shakespeare and Masculinity*. Oxford UP, 2000.
"*THE House of Mac-Beth*." ["*Οίκος Μακ-Μπεθ*."] Audience reviews. [*Οι κριτκές του κοινού*.] https://www.athinorama.gr/theatre/performanceratings.aspx?id=10057777. Accessed 1-7-2021.
THEOU, Joanna [Θέου, Ιωάννα]. *Heroes on a Stoppage*. [*Ήρωες σε στάση εργασίας*.] Dodoni [Δωδώνη], 2018.
"*WHEN Mac Met Beth*." ["*Οταν ο Μακ συνάντησε την Μπεθ*."] Audience reviews. [Οι κριτκές του κοινού.] https://www.athinorama.gr/theatre/performanceratings.aspx?id=2007564&cp=1. Accessed 2-7-2021.
YANNI, Mara. *Shakespeare's Travels. Greek Representations of* Hamlet *in the 19th Century*. Parousia Journal Monograph Series. National and Kapodistrian University of Athens, 2005.

---

1 For more on Mouzenidou's work see Georgopoulou 2013 and 2014.

2 For more on this production see Georgopoulou 2016.

3 From the press release of the play.

4 The references to act, scene and line follow the compact edition of the Oxford Complete Works.

5 Although Bradley argues that Macduff may refer to Malcolm (423-424).

6 See the multiple references to Macduff's children in 4.3.

7 See note 3.

8 For more on this production see Georgopoulou 2017.

9 For more on Shakespeare and modern Greek politics see Georgopoulou 2018 and 2020.

Entretien avec Sylvain Mengès (Collectif de l'Âtre) (mars 2021) au sujet de *Macbeth, voir avec les oreilles* au Théâtre des Marronniers, Lyon (11-13 novembre 2021)

Christine Kiehl : Merci Sylvain, de venir échanger avec nos étudiant.es. Pouvez-vous présenter votre spectacle *Macbeth, voir avec les oreilles* ?

Sylvain Mengès : Il s'agit d'une adaptation de *Macbeth* qui ne comprend pas tous les personnages, d'une durée de 1h15. J'ai traduit et adapté le texte à destination de personnes déficientes visuelles, mais aussi pour le grand public. C'est un spectacle en multidiffusion, où vous pouvez choisir de voir ou ne pas voir /regarder : dans les grandes salles, je donne un masque de nuit que le public peut mettre ou enlever pendant le spectacle, et au Théâtre des Marronniers, ce sera un peu différent, les spectateurs auront des casques audios qu'ils peuvent choisir de mettre ou non. Ce n'est pas simplement une énième mise en scène de *Macbeth*, c'est vraiment l'idée – de la traduction, la préparation jusqu'à la création, de s'adresser à des publics pas forcément connaisseurs de *Macbeth*. Beaucoup de gens pensent que les textes de Shakespeare, comme Molière, c'est loin de nous, c'est daté, et ça a tendance à m'agacer, parce qu'il y a une musicalité, une poésie chez Shakespeare, et ce n'est pas le seul, j'ai pu le voir en travaillant sur Marlowe, mais ça c'est un autre… délire

Christine Kiehl : Le projet initial est donc parti d'une *adaptation* – je reviendrai sur ce terme – en vue de déficients visuels ?

Sylvain Mengès : Non, à la base, en 2012 quand j'étais en Licence à la Fac j'ai suivi un cours d'anglais de Céline Candiard, spécialiste de Théâtre au département Arts de la scène de l'université Lumière Lyon 2, – elle est anglophone – et à cette époque-là, elle travaillait sur Shakespeare, et j'ai suivi son cours sur *Macbeth* : c'est une pièce que je connaissais déjà adolescent, mais là je l'ai redécouverte parce qu'on

l'a étudiée en anglais. Dans un premier temps, cela m'a inspiré en tant qu'artiste, déjà cet époque-là, je travaillais à la création de spectacles dans le cercle universitaire.

Pour ce spectacle – *Macbeth, voir avec les* oreilles – j'ai voulu dans un premier temps choisir les passages qui me marquaient le plus et que je voulais conserver en anglais, avec notamment l'intégration d'une partition musicale. Ce n'était pas au tout départ, au niveau de la déficience visuelle ou des handicaps en général. Il s'est trouvé qu'après mes études, j'ai beaucoup travaillé dans différents domaines, autres que l'artistique, du démarchage téléphonique à charpentier mais surtout dans les domaines du handicap. J'ai alors mené toute une réflexion par rapport à ce public malvoyant, non voyant lorsqu'il vient dans les théâtres, les lieux physiques : qui vient ? qui sont ces publics ? pourquoi ? Il existe énormément de choses pour les déficients visuels – les audiodescriptions, il peut y avoir des casques, des personnes qui font la description en live, pour leur expliquer ce qui se passe sur scène.

Mais la norme, le postulat de base est que nous sommes tous non déficients visuels, nous sommes tous valides. Alors je me suis demandé, et si on changeait le postulat ? Partons du principe que nous sommes tous déficients visuels (par exemple, moi je suis myope) – au final, la question du handicap, et notamment des déficiences visuelles, s'est posée aussi de cette façon-là : jusqu'à quel point peut-on être déficient visuel, quels moyens de compensation peut-on avoir ? À quel endroit ça va changer notre réalité, notre perception d'une histoire par exemple ? On ne raconte pas et on ne visualise pas les mêmes choses lorsqu'on est déficient visuel de naissance ou qu'on a une déficience visuelle acquise. C'est alors que j'ai voulu mettre en œuvre mon travail de metteur en scène pour essayer de proposer une forme qui puisse permettre à des personnes déficientes visuelles et des personnes valides de se rencontrer dans le même espace. Le processus de création, le choix du texte – dans *Macbeth*, la sélection des passages a été la première étape, sur la thématique de ce qui est vu/pas vu, pris/pas pris, il y

a beaucoup de choses autour de la question de la vision dans *Macbeth,* sur des visions qui peuvent être fantasmagoriques, magiques… tout était déjà là, dans le texte, pour cette première approche, pour aller rencontrer et faire rencontrer les publics entre eux. Voilà la motivation première. A partir de là, j'ai dû réfléchir au texte : qu'est-ce que je garde ? Comme j'aime l'histoire, je me suis aussi renseigné sur ce qui se passait à la période élisabéthaine, ce qui se passait au Globe, à la Rose, je me suis déplacé en Écosse. Shakespeare n'était pas un historien mais il s'inspirait de faits de son époque. Pourtant, si l'on prend Cawdor par exemple, il n'a jamais été un traître, et quand vous visitez le château de Cawdor, c'est la première chose qu'on vous dit, que la lignée de Cawdor est un peu fâchée avec Shakespeare pour cela.

De même, il y a des sources historiques qui montrent que Macbeth a effectivement possiblement tué Duncan, et que Malcolm III lui a effectivement succédé. Ensuite j'ai dû réfléchir au montage de la pièce, à la traduction, et l'adaptation – et je n'avais pas un budget illimité donc il faut forcément imaginer des formes qui soient faisables avec des moyens de production limités. J'ai pris le parti de faire un premier montage d'1h15 de cette pièce qui, si on la joue intégralement peut durer jusqu'à 2h30 – et encore, c'est la pièce la plus courte de Shakespeare – et celle dont le texte a été le moins retouché. À l'époque de Shakespeare, certaines pièces étaient coupées, qui se jouaient sur plusieurs jours – et d'ailleurs cela se voit dans l'écriture, il y a des redites, un peu comme dans les séries d'aujourd'hui. Entre les ajouts des comédiens, des répétiteurs, des souffleurs, des producteurs, *Macbeth* est peut-être celui qui a été le moins retouché des textes originaux de Shakespeare. Il y a de nombreuses sources qui montrent qu'il y a eu beaucoup de rajouts au texte original. La période élisabéthaine avait aussi un autre public, une autre fonctionnalité. Le Globe est un théâtre merveilleux : il y a un gros trou, ouvert sur le ciel, pour faire passer la lumière, et il y a le parterre, ça parlait, ça buvait, ça échangeait. C'est d'ailleurs pour cela qu'il y a beaucoup de passages dans Shakespeare où on se dit en tant que lecteur que c'est long, il y a des

répétitions. On peut supposer que l'information est répétée, presque de façon pédagogique, afin de pouvoir être bien captée. Et puis il y a ces passages qui sont absolument merveilleux, d'une seule traite. On peut imaginer, je ne sais par quel miracle, que l'on arrive à captiver le public. Nos publics d'aujourd'hui sont très différents, on a des publics éduqués, ou du moins que l'on essaye d'éduquer, qui sont à l'écoute ; par exemple on n'applaudit pas, comme au début du XXe siècle.

Christine Kiehl : Aujourd'hui, les metteurs en scène de Shakespeare vont, pour certains, privilégier la poésie du texte, tandis que d'autres s'attachent davantage au rythme dramatique, laissant de côté des passages poétiques qui freineraient l'action. Et vous, comment situez-vous ?

Sylvain Mengès : J'ai dû faire le pire des compromis, au niveau des personnages : très concrètement, j'ai dû enlever Banquo. Alors vous imaginez que mon cœur s'est déchiré

Christine Kiehl : Pourquoi avoir *dû* enlever Banquo ?

Sylvain Mengès : Parce qu'il fallait que je monte un spectacle d'1h15, et surtout, pragmatiquement, mon budget ne me permettait d'avoir qu'un comédien et une comédienne et que dans un premier temps, je voulais faire une pièce radiophonique.

Christine Kiehl : Ces deux comédiens interprètent quels rôles ?

Sylvain Mengès : Julien Michel interprète Macbeth, mais aussi Hécate, une Hécate complètement révoltée, exubérante, et il fait la voix de Duncan, que l'on ne voit pas. Il y a les choix dramaturgiques et en parallèle les choix de mise en scène. Mon positionnement est

celui d'un metteur en scène, même dans ma traduction. Je n'ai pas pu travailler avec un traducteur, j'ai donc dû faire les choix selon mon propre positionnement.

La comédienne fait l'audiodescription en live, elle chante, c'est elle qui fait les passages musicaux, elle interprète Lady Macbeth, les trois sorcières et des voix que j'ai compilées à partir du texte pour faire avancer l'action, qui s'appellent les chœurs. Ce choix-là n'était pas facile…

Christine Kiehl : En même temps les contraintes économiques n'empêchent pas que deux comédiens puissent interpréter tous les personnages.

Sylvain Mengès : Tout à fait, mais la difficulté est que si on part d'un autre postulat, d'un autre niveau de réalité, celui de ne pas se concentrer sur les yeux, si vous multipliez les voix, vous risquez de vous y perdre – et moi-même, je joue le rôle de Macduff à la fin, avec un solo de guitare et un batteur. Car mon idée est que toutes les personnes de l'équipe, techniciens et techniciennes comprises – le Collectif de l'Âtre comprend ving-six artistes, et deux personnes à la direction, Ilène Grange et moi-même, metteuse et metteur en scène – tout le monde doit participer, tout le monde doit faire une apparition à un moment donné, il n'y a personne dans l'ombre, tout est montré, tout est à vue, tout est disponible. Puisque ça fait véritablement partie de cette question : qu'est-ce que je peux voir ou ne pas voir, mais là d'un point de vue beaucoup plus métaphorique par rapport au théâtre. J'ai essayé de respecter le texte de *Macbeth* au maximum, j'ai gardé les passages poétiques, du moins les monologues de Macbeth, je me suis concentré aussi sur les sorcières et sur la relation entre Macbeth et Lady Macbeth. Dans de nombreuses mises en scènes, que j'ai vues, je suis souvent attristé de voir que Lady Macbeth serait la seule instigatrice de tout cela, qu'elle irait plus loin que seulement influencer Macbeth. Mais je

crois surtout que c'est un couple, et j'ai voulu le remettre au centre de cette mise en scène avec un Macbeth qui doute, puis Lady Macbeth qui lui redonne l'élan pour le faire, mais au final, ça se fait à deux, sur la scène de meurtre. La culpabilité de Lady Macbeth vient plus tard, la paranoïa de Macbeth vient aussi plus tard – mais j'entends beaucoup de choses sur le sexisme de Shakespeare, et je n'avais pas envie de mettre ce côté en avant, de faire de Lady Macbeth une démone.

Michèle Vignaux : C'est effectivement Macbeth qui le premier, dans sa lettre, s'adresse à Lady Macbeth en disant « my dearest partner of greatness », ce qui est souvent occulté.

Sylvain Mengès : Oui, tout à fait. Et aussi le point d'origine des Macbeth m'a aussi intrigué : ils partent d'où, sont-ils nobles ou non ? Où sont-ils, au départ ? Quel pouvoir ont-ils ? Un peu plus tard, il y a toute la question de la descendance de Macbeth lorsque Lady Macbeth fait référence à cet enfant qui a tiré son lait. Où est cet enfant ? Qui est-il ? D'où vient-il ?

Michèle Vignaux : Effectivement il disparaît chez Shakespeare. Historiquement, c'était l'enfant d'un premier mariage.

Sylvain Mengès : C'est cela qui est intéressant : quand on creuse dans l'histoire, on déterre des choses qui ont disparu et qui pour moi, ont leur sens dans la lecture et l'adaptation que j'en ai faite : c'est un enfant qui a été perdu, il est mort – et ensuite ? Comment se fait-il qu'ils n'aient pas d'autre enfant ? Pourquoi ? Cela a une véritable importance, parce qu'en fait Macbeth n'aurait fait tout cela que pour la lignée de Banquo…

Michèle Vignaux : Cela peut être dû aussi à l'âge de Lady Macbeth, ça dépend de l'âge qu'on choisit de lui donner.

Sylvain Mengès : Exactement – sauf que ce sont des renseignements que l'on n'a pas dans le texte et en tant que metteur en scène j'essaie de me baser sur ce qui est écrit, et quand ces éléments manquent, des choix doivent être faits, et j'ai fait le choix de faire avancer Macbeth et lady Macbeth en couple, ensemble.

Christine Kiehl : Pour revenir aux questions d'adaptation et de sélection du texte, comment passe-t-on de 2h30 à 1h15 sans sacrifier l'action de la pièce ?

Sylvain Mengès : On prend une hache et on taille dans le texte – j'ai sélectionné les passages qui me paraissaient les plus importants pour avoir un fil rouge. Ce qui fait qu'il y a des vides. Concernant les sorcières, dans la version scénique j'ai dû ramener Hécate à un autre endroit bien avant ce qui est dans le texte (mais dans la version radiophonique je l'ai laissée à sa place), pour voir comment cela va affecter l'ascension de Macbeth.

Michèle Vignaux : À ce propos, pourriez-vous parler de la façon dont vous avez remanié le texte, et l'ordre des scènes ?

Sylvain Mengès : On a un texte qui se tient, qui est très logique : Duncan entre un peu plus tôt parce qu'il fallait que je fasse entrer le personnage de Macbeth, et il fallait que les voix se fassent entendre assez rapidement, tout en gardant une cohérence. J'ai peu touché à ces passages, j'ai juste répété plusieurs fois que Duncan était le roi parce qu'une heure quinze, cela va très vite et ces personnages ne restent pas très longtemps ; de même, au lieu de faire apparaître le fantôme de Banquo, j'ai préféré faire apparaître le fantôme de Duncan, ce qui a aussi du sens, même si ce n'est pas le sens initial. Je voulais garder ces balises pour ne pas perdre le spectateur, tout en essayant de restituer l'énergie qu'il y a dans ce texte. J'ai dû faire des choix dramaturgiques.

La lettre, par exemple, j'ai décidé de la garder en anglais, j'ai dû adapter deux ou trois choses parce qu'elle est chantée, donc j'ai pris le corps principal de la lettre, j'ai écrit une chanson avec le batteur et la chanteuse (il y a quatre chansons). Ce choix-là s'inscrit dans la dynamique rythmique du spectacle. La lettre arrive après les retrouvailles de Macbeth et Lady Macbeth ; elle agit comme une respiration musicale pour le public. Dans la version radiophonique, je l'ai rétablie à sa place. Les choix que j'ai dû faire dépendent aussi du média que j'ai choisi pour mettre en scène. Dans la version radiophonique, ces choix vont être beaucoup plus linéaires, et vont suivre le déroulé de l'histoire.

Michèle Vignaux : Pourtant, n'y a-t-il pas le même problème de reconnaissance des voix dans la version radiophonique ?

Sylvain Mengès : Pas forcément, puisque je peux travailler la voix avec du sound design, je peux travailler à d'autres endroits qui me permettent de pouvoir repérer des voix différentes, et le travail du comédien n'est pas sur l'instant. Dans le spectacle vivant, le spectateur reçoit les voix de plein fouet ; en studio, on peut prendre le temps de faire de vraies coupures de voix, on peut travailler sur les fréquences qu'on va utiliser, qu'on va garder et l'on peut plus facilement, faire plus de voix avec un seul comédien. Dans la version scénique, on peut avoir deux ou trois voix, mais en studio, on peut arriver à quatre ou cinq voix, mais au-delà, on est dans le livre audio.

Christine Kiehl : Pour revenir à la musique et aux chansons, permettent-elles, telles un chœur, de faire avancer l'action, ou s'agit-il de moments illustratifs. Est-ce qu'on peut parler d'un Macbeth rock ?

Sylvain Mengès : Oui – par contre, un des retours que j'ai eus du public, quelqu'un m'a dit, mais ça, ce n'est pas *Macbeth*, il a été frustré

de ne pas retrouver le texte exact. Si, c'est *Macbeth*, dans les chansons, j'ai gardé au maximum le texte, ou des passages du texte, je voulais que les mots de Shakespeare soient là, sauf pour la première chanson, c'est moi qui l'ai écrite parce qu'il fallait entrer dans l'action, et je n'avais pas de matière pour travailler dessus. Quant à la seconde chanson (la lettre), je l'introduis avec des mots à moi, mais ensuite ce sont les mots de Macbeth qui dit avoir rencontré les sorcières, et ensuite, la réponse de Lady Macbeth. La troisième chanson commence sur « If it were done… » (acte I, scène 7) et cite ensuite tous les personnages de la pièce. On devait parler de ces personnages car ils devaient avoir leur place, et cette chanson intitulée « If it were done » est une évocation du mal, ce sont les sorcières qui se moquent de Macbeth, qui se prennent pour Macbeth, et disent : « What have I done? » « qu'est-ce que j'ai fait ? qu'est-ce que j'ai fait ? » – tout en anglais. Là, il y a quelque chose de très récurrent, avec le batteur qui tape sur un fût en ferraille, qui fait des sons très ronds, ma musicienne électronique qui met un son très puissant derrière, qui va permettre de donner quelque chose d'un peu punk, comme si on était dans une usine, et la dernière chanson est le discours de Malcolm « venez, je vais me faire couronner… », et il est important de citer ces mots parce que je vois une boucle : on a tué le tyran, mais Malcolm est-il beaucoup mieux ? Quelle est la boucle suivante ? Le jeu de pouvoir, au final, change de mains, il va peut-être être moins sanglant, mais il y a toujours cette pression possible et donc là il y a une guitare saturée, avec le batteur qui se déchaîne sur ses fûts, et la voix de la chanteuse, Carmel Petit, chanteuse lyrique. Donc quatre chansons qui permettent de faire avancer l'action – si vous comprenez l'anglais – mais qui sont aussi une respiration dans l'action, et même si l'on ne comprend pas le texte des chansons, on apprécie ces pauses, les émotions qu'elles distillent grâce à la voix magnifique de la chanteuse lyrique.

Christine Kiehl : Pour revenir à la question de ce spectateur que vous mentionnez et qui dit ne pas reconnaître *Macbeth*, est-ce qu'il ne reconnaît pas le *texte* – la traduction ? La réécriture dans la traduction ?

Sylvain Mengès : j'ai coupé le texte, et donc pour certains puristes, cela fait mal au cœur – y compris pour moi.

Christine Kiehl : Il existe beaucoup de mises en scène contemporaines de *Hamlet*, abrégées, en une heure, par exemple, dans *Hamlet 60* de Philippe Mangenot (Théâtre de la Renaissance, Oullins, décembre 2015).

Sylvain Mengès : Tout à fait, mais avec des choix et un travail différents. Philippe Mangenot a un attachement fort au texte, ce qui n'était pas mon objectif. Mon objectif avant tout était de donner envie de découvrir l'univers de *Macbeth* : en 1h15, on ne voit pas l'intégralité de *Macbeth*, je n'ai pas cette prétention. Une autre personne m'a dit, à la sortie du spectacle : je sais qu'il n'y a pas tout, mais j'ai envie de le relire – pour moi, c'est partie gagnée. Avant le spectacle, il y a un sas d'accueil juste après la billetterie : j'ai décidé de l'habiller, de proposer une immersion pour permettre d'entrer dans l'univers de la pièce.

Michèle Vignaux : Juste une question à propos des tonneaux : il y a trois fûts sur scène, qui sont mentionnés dans l'audio-description au début de la pièce, et je n'ai pas très bien vu ce qu'on en fait ensuite dans la pièce.

Sylvain Mengès : Il y a plusieurs niveaux de réalité sur le plateau : si vous ne voyez pas, vous ne savez pas ce qui est sur scène. Ces trois fûts doivent amener un côté beaucoup plus chantier, qui sera accentué au théâtre des Marronniers. Je veux proposer, visuellement, scénographiquement, quelque chose qui soit de l'ordre du chantier, qui ne soit pas fini, qui soit en construction car pour moi, *Macbeth* est quelque chose qui se répète, qui est intemporel. Quand vous fermez les yeux ou que vous mettez votre masque de nuit, vous n'avez pas accès à cela – ce que vous entendez est une ambiance beaucoup plus médiévale. Ce qui donne deux spectacles en un, un spectacle qui peut paraître plus

contemporain avec ces questions : que font ces fûts sur scène ? à quoi servent-ils ? pourquoi y a-t-il un échafaudage ? Que vient-il faire ici ? Pourquoi y a-t-il des parpaings par terre ?

Christine Kiehl : On parlait d'immersion : immersion dans une ambiance à la fois médiévale et intemporelle, voire contemporaine avec ce côté rock, immersion dans ces questions de pouvoir, d'usurpation, et donc de violence. Où se situe la violence au niveau du spectacle – et là j'inclue les deux dimensions, le voir et l'entendre, puisqu'il y a le public malvoyant mais aussi la possibilité de décider de tout voir ?

Sylvain Mengès : Je ne souhaite pas mettre des scènes de bataille, de violence… la violence, le gore – j'avais vu un *Macbeth* où Macbeth était dans une grande baignoire, toute rouge de sang… c'était très dur à voir mais très beau. La violence, pour moi, est dans le rythme du spectacle ; en 1h15 on traverse tout cela, donc l'idée est d'en prendre plein la vue, parce qu'on peut voir avec les oreilles. Dans la version physique, le passage du meurtre de Duncan est fait de façon très rapide – j'ai enlevé toute la grande scène, mais je l'ai remise dans la version radiophonique – et donc on le voit monter sur un échafaudage, et on voit juste à un moment apparaître sa tête et à partir de là au moment du meurtre de Duncan, il a un flot de paroles que j'ai écrit de toutes pièces et qui résume à peu près deux actes. Donc, il dit son monologue, et là il y a violence, parce qu'il dit « je tue, j'extermine, amis, ennemis, etc. » – je vulgarise, je ne suis pas précis par rapport à ce qui se passe, mais quand je parlais de côté punk, c'est « on lance ! » le fameux morceau de Nirvana : on branche, on balance le son, là il y a violence. Quand il redescend de son échafaudage, aidé par le batteur qui envoie une espèce de rif un peu saccadé et assez violent et puis Hécate entre, avec un gong, complètement délurée, exubérante et là il y a violence dans le rythme, plus que dans le voir, le sens surgit dans cette rythmique.

Christine Kiehl : En termes critiques, est-ce qu'on peut parler de théâtre « in your ear », comme on parle de théâtre « in your face » des années 1990 ?

Sylvain Mengès : Exactement. Mon point de départ était de changer la focale pour ne pas être dans les repères de la vue qu'on utilise à 80 ou 90%, quels sont les autres sens ? J'ai choisi d'en mettre « plein les oreilles » et dans les grandes salles il y a un dispositif en multidiffusion, ce qui veut dire que le son peut arriver de partout, il peut être très frontal. Par exemple quand Macbeth arrive dans la grotte, Julien Michel va se cacher sous les gradins et il fait la voix de Macbeth, qui arrive d'en-dessous, ce qui produit un effet assez étrange, d'autant que sa voix a un certain grain, qui vous fait vibrer – vous avez un petit massage en prime. Ça vient de n'importe où. Il fait également le spectre en même temps, c'est-à-dire qu'on se dit « comment fait-il ? ». On l'entend, physiquement présent, mais il a un micro, ce qui veut dire qu'à chaque fois qu'il parle avec le spectre, on entend le spectre arriver à un autre endroit, et on entend le public derrière. Tout est fait en direct. L'idée est d'être dans cet endroit, et d'avoir cette chose qui nous emplisse et qui vient vibrer à un autre endroit.

Christine Kiehl : Donc, c'est moins une agression qu'une immersion.

Sylvain Mengès : C'est ça, mais effectivement, le « plein les oreilles » oui, « plug and play » il y a aussi la guitare saturée à la fin, qui accompagne toujours une présence à un moment ou un autre. Et ça donne une ambiance qui peut être horrifique, mais on le vit de l'intérieur, c'est très prenant. Il y a un côté pré-gore dans *Macbeth*, jusqu'où va-t-il ? où est la limite ? Ça va très loin. La scène dans la grotte – et là je fais référence à l'opéra, qui est magique là-dessus : ils font sortir de la fumée de partout, c'est magnifique. Il y a toute cette question du folklore horrifique, intrigant, mystérieux, donc c'est plutôt sympathique quand-même.

Merci Sylvain. Rendez-vous le 11 novembre pour voir la pièce au Théâtre des Marronniers.



Répétition de ***Macbeth, voir avec les oreilles*** **au Théâtre des Marronniers** (novembre 2021)



Répétition de ***Macbeth, voir avec les oreilles*** **au Théâtre des Marronniers** (novembre 2021)

Traduire Timberlake Wertenbaker : d'*Our Country's Good* à *Pour le bien de la nation*

Éléonore Herscovici-Missistrano

Abstract: This research was an attempt at analysing and producing a new French translation of Timberlake Wertenbaker's beloved play *Our Country's Good.* Set in late 18th century Australia, the play explores various themes, such as intertextuality, racism, and the relationship between physical and verbal oppression. Wertenbaker's play was both inspired and created by and for the prison stage, and at its core lies a juxtaposition of voices and time frames, which makes the production of a French translation incredibly complex, between providing as faithful a translation as possible and producing a version of the text that would be pertinent and accessible for the stage, both in and out of prison. Elaborating this new translation and comparing it with Isabelle Famchon's *Dans l'intérêt du pays*, the only pre-existing French translation, was also a way of respecting and engaging with the intertextual nature of the original play, for all translations are rewritings.

Résumé : Ce mémoire de recherche porte sur la pièce *Our Country's Good*, de Timberlake Wertenbaker. Il est divisé en trois chapitres : le premier est composé d'une analyse détaillée de la pièce, le second est une traduction française complète de l'œuvre, et le troisième et dernier chapitre se compose d'une analyse traductologique de cette version. L'œuvre de Wertenbaker a été à la fois inspirée et créée par et pour la scène carcérale et est constituée d'une juxtaposition de voix et d'époques, ce qui rend le travail du traducteur d'autant plus complexe, entre la perspective de conservation de l'œuvre originale et de sa réadaptation pour la scène civile et carcérale française ; la prise en compte de la première traduction française de la pièce, *Dans l'intérêt du pays*, par Isabelle Famchon aux éditions Circé, permettant également de se placer dans la continuité de l'œuvre originale de par la nature intertextuelle inhérente à toute traduction.

Keywords: Wertenbaker – Australia – metatheatre – intertextuality – rehabilitation – translation – prison – postmodern – heterochronia

Mots-clefs : Wertenbaker – Australie – méta-théâtre – intertextualité – réhabilitation – traduction – prison – postmoderne – hétérochronie

Ce travail est le fruit de deux années de recherche au sein de Sorbonne Université, sous la direction bienveillante et stimulante de Madame le Professeur Élisabeth Angel-Perez. Je lui adresse toute ma gratitude. Ce mémoire s'inscrit dans une démarche de recherche et de professionnalisation en tant que traductrice littéraire, mais aussi en tant que réflexion autour du pouvoir du langage théâtral, particulièrement dans le cadre de la scène carcérale qui sert à la fois d'inspiration et de mise en scène à la pièce de Timberlake Wertenbaker.

Timberlake Wertenbaker est l'une des dramaturges de langue anglaise les plus prolifiques de la deuxième moitié du XXe siècle et du début du XXIe ; *Our Country's Good* (1988) est sa pièce la plus populaire et la plus connue, récompensée par le prix Laurence Olivier de la meilleure pièce de l'année 1988, et le prix de la meilleure pièce étrangère du cercle des critiques dramatiques de New-York en 1991. La pièce fut traduite en français pour la première fois par Isabelle Famchon à l'occasion du VIIe Festival de l'Union des Théâtres de l'Europe au Théâtre National de Strasbourg en novembre 1999 ; cette traduction est la seule à avoir été publiée à ce jour (aux Éditions Circé).

Our Country's Good est une réécriture théâtrale d'un roman de Thomas Keneally, intitulé *The Playmaker*, et de récits et documents historiques relatant l'arrivée de la Première Flotte Pénitentiaire en Australie, en 1787. La trame narrative de la pièce découle en grande partie du roman de Thomas Keneally ; cependant, la réécriture qu'a effectuée Timberlake Wertenbaker se concentre essentiellement sur le projet théâtral et la nature méta-théâtrale du texte, plutôt que sur les problématiques coloniales soulevées dans The Playmaker. Elle décrit

l'arrivée des premiers bagnards en Australie, et la fondation de la colonie pénitentiaire de la baie de Sidney à la fin du XVIIIe siècle, sous le regard d'un personnage aborigène. Le personnage principal, Ralph Clark, est un lieutenant qui décide de monter *The Recruiting Officer*, une pièce de George Farquhar, avec une troupe composée exclusivement de bagnards, et qui ce faisant crée un clivage au sein de la classe dirigeante de la colonie. Deux factions principales s'y opposent : la première est dirigée par le Gouverneur Arthur Philip, un humaniste qui défend la possibilité d'une rédemption des prisonniers, et plus spécifiquement d'une rédemption par le théâtre ; la seconde est dirigée par le commandant Ross, un militaire cruel qui voue une haine viscérale aux prisonniers, qu'il considère comme des bêtes, et aux arts, à cause de leur nature qu'il juge subversive. La première répétition est un désastre : un prisonnier s'échappe et le commandant Ross sabote définitivement l'entreprise théâtrale en mettant aux fers trois membres de la troupe, dont Liz Morden, l'une des actrices principales, en attendant la pendaison. Ralph est sur le point d'abandonner mais le gouverneur arrive à le persuader de continuer en lui faisant comprendre l'importance d'un tel projet pour le bien de la colonie. Ralph et les prisonniers continuent à travailler lors d'une répétition interrompue par le commandant Ross. Liz, qui refusait de se défendre lors de son procès, accepte de plaider son innocence pour le bien de la pièce et échappe à la pendaison. La pièce s'achève le soir de la première, les acteurs se préparent en coulisse tandis que l'Aborigène meurt dans l'indifférence.

Our Country's Good est une pièce profondément inter-textuelle, et la focalisation sur son aspect méta-théâtral a fait son succès au Royaume-Uni et aux États-Unis. Cependant, elle demeure inconnue du grand public français, ce qui a motivé cette recherche. La retraduction de cette pièce s'inscrit dans la démarche de juxtaposition de voix qui est à la genèse de la pièce : la voix de Timberlake Wertenbaker se mêle à celle de George Farquhar, Thomas Keneally ou encore de Ralph Clark. À cette juxtaposition de voix s'ajoute celle d'Isabelle Famchon, et avec elle, une nouvelle dimension inter-textuelle, dans la mesure où elle constitue, comme toute traduction, une réécriture. Le processus de

retraduction de la pièce se place donc dans la continuité de l'œuvre de Wertenbaker, ainsi que dans une perspective de conservation et de réadaptation de l'œuvre, tant pour la scène française civile que pour la scène carcérale. *Our Country's Good* a été écrite à la fin des années 80, et est aussi bien une réponse à l'œuvre de Farquhar qu'à la communication et la politique répressive du gouvernement Thatcher. « *There was a lot of talk when I was writing about "born" criminals, just as there had been in the eighteenth century […] I'm not sure if that wasn't also the beginning of the idea that you were genetically criminal. I just found that so distasteful and so familiar* »[1] (« Quand j'écrivais [la pièce], il y avait un discours tournant autour des criminels « nés », comme il y en avait au dix-huitième siècle […] Je ne suis pas sûre mais c'était peut-être aussi le moment où on a commencé à parler d'une prédisposition génétique au crime. Ça me paraissait tellement répugnant et en même temps tellement familier »), expliquait Wertenbaker en interview à propos de son processus créatif.

Our Country's Good a été écrite via l'utilisation du « *Joint Stock Workshop Process* », développé par Joint Stock, une troupe créée en 1974 par Max Stafford-Clark et Bill Gaskill. Cette méthode s'appuie sur une émulation entre la dramaturge, le metteur en scène et les acteurs. La pièce devait se jouer en parallèle d'une production de l'*Officier Recruteur*, et lorsque Stafford-Clark lui proposa de faire partie du projet, Wertenbaker accepta immédiatement. La nature collaborative de la pièce a permis à la dramaturge et à la troupe d'étudier les sources littéraires et historiques de la pièce (*The Playmaker*, *L'Officier Recruteur* et le journal de Ralph Clark) et de faire un parallèle entre l'Australie du dix-huitième siècle et les politiques répressives menées par le gouvernement Thatcher. Une autre grande inspiration de Wertenbaker fut une troupe de théâtre féministe, *Clean Break* (qui se traduirait comme un « Un nouveau départ »), composée exclusivement d'ex-détenues. Elle a également visité avec la troupe de la Royal Court Company plusieurs prisons proposant des ateliers théâtre aux détenus, et a correspondu par lettres avec nombre d'entre eux.

Je m'étais fixé comme objectif de produire une traduction littéraire qui puisse être lue sans être jouée et rester intéressante, mais qui puisse également être jouée aussi bien par des comédiens professionnels que par des détenus la découvrant par le biais d'ateliers dans les prisons. Étant dans l'impossibilité de visiter ces ateliers moi-même, j'ai d'abord consulté des documentaires récents sur la vie dans le milieu carcéral et la place des ateliers théâtraux en son sein, puis j'ai participé à l'élaboration du court métrage *Plein Air*, réalisé par Jéremie Danon, qui met en scène des personnes sorties du milieu carcéral et aujourd'hui en réinsertion. En fournissant au réalisateur des images de jeu vidéo basées sur le discours des personnes interviewées, j'ai pu participer à leur fournir un espace autre, où la parole de ceux que la société préférerait ne pas avoir à entendre peut être relayée, et donc me trouver dans une démarche similaire à celle de Timberlake Wertenbaker lorsqu'elle a écrit *Our Country's Good.* Leurs témoignages, recueillis sur fond vert, n'avaient pas été préparés à l'avance, et témoignent d'un rapport à la langue nuancé et complexe. Le niveau de langue adopté par les personnes en réinsertion interviewées était relativement haut, ponctué d'expressions argotiques récentes ; les interviews comprennent des récits sur la vie en prison, mais aussi sur leurs histoires personnelles, compliquées et souvent douloureuses, sous la forme de monologues de quatre ou cinq minutes. Cette manière de décrire leur vie, au croisement du théâtre et du jeu vidéo a permis de mettre en exergue le fait que la traduction de cette pièce, qui a pour vocation d'être lue et jouée sous forme de spectacle vivant, se doit d'être vivante ; ainsi, le meilleur moyen de s'assurer de l'authenticité du langage transcrit, est de s'inspirer directement de celui qui est employé par ceux qui ont connu le système carcéral. De plus, la pièce originale date d'il y a plus de trente ans, et la traduction d'Isabelle Famchon de plus de vingt ans. Durant ce laps de temps, la langue et la culture ont évolué de concert sur des sujets qui sont toujours au cœur de l'actualité comme les violences sexuelles, les tensions raciales, les violences homophobes… Au vu des statistiques sur les violences sexuelles dans les prisons, et dans la mesure où l'œuvre a été écrite pour y être jouée, la traduction devait

à la fois être fidèle à l'original et éviter certains écueils sur les violences sexuelles, la sexualité féminine et l'homosexualité masculine.

Le plus grand défi traductologique de cette œuvre a été la traduction du prologue déclamé par un des prisonniers dans la dernière scène, et qui confère également son titre à l'œuvre ; en effet, la langue française a une rythmique bien différente de la langue anglaise, particulièrement lorsqu'il s'agit de traduire de la poétique ou de la versification. En voici la version originale :

> « *From distant climes o'er wide-spread seas we come*
> *Though not with much éclat or beat of drum,*
> *True patriots all: for be it understood*
> *We left our country for our country's good;*
> *No private views disgraced our generous zeal,*
> *What urg'd our travels was our country's weal,*
> *And none will doubt but that our emigration*
> *Has prov'd most useful to the British nation.* »[2]

Voici la version traduite par Isabelle Famchon :

> « De distants climats sur les mers immenses nous venons,
> Quoique sans grand renfort de fifre ou de tambour
> Tous vrais patriotes ; et qu'il soit bien compris
> Que nous avons laissé notre pays dans l'intérêt du pays.
> Nulle visée privée de laquelle entacher notre zèle
> Ce qui nous entraîna au voyage fut l'intérêt commun
> Et nul ne doutera que notre émigration
> Se soit montrée utile à la britannique nation. »[3]

Et enfin voici la version proposée dans ce mémoire :

> « Venus d'autres cieux par-delà les océans,
> Bien qu'arrivés sans éclat ni raffinement,
> Tous vrais patriotes : rappelons sans concession,
> Notre aliénation pour le bien de la nation ;
> Nul profit n'a terni notre ardeur généreuse,
> Notre départ rendait notre nation heureuse,
> Et que nul ne doute du fait que notre exil,
> À la nation Britannique, ait été utile. »

Afin de conclure cet article, j'aimerais proposer une micro-lecture croisée de ces trois prologues, extraite de mon mémoire, et qui permet d'analyser le processus qui a permis l'élaboration de cette traduction. Le prologue original est écrit suivant un schéma de rimes suivies, et en pentamètre iambique, tandis que la traduction d'Isabelle Famchon suit une versification plus libre, avec des absences de rythmes et des irrégularités dans le nombre de pieds (entre le décasyllabe et le verset de quinze syllabes) ce qui lui permet de traduire quasiment littéralement le texte original ; néanmoins, la musicalité de la version originale en pâtit. « *We left our country for our country's good* » ne trouve pas sa correspondance exacte dans « Que nous avons laissé notre pays dans l'intérêt du pays ». En effet, on passe d'un vers anglais de dix syllabes en pentamètre iambique à un vers français beaucoup plus long (dix-sept syllabes), avec une répétition du mot « pays » moins efficace, mais qui demeure très fidèle à l'original au niveau sémantique et qui évite le problème de l'archaïsme dans une pièce à cheval entre deux époques. Cette réplique donnant son titre à la pièce, l'enjeu de sa traduction n'en est donc que plus crucial. J'ai choisi de traduire ce prologue en vers, et spécifiquement en alexandrins, bien qu'il évoque une esthétique extrêmement classique et présente une structure moins naturelle que le pentamètre iambique (le rythme binaire de ce dernier étant plus naturel que le rythme ternaire de l'alexandrin). Ce choix de l'alexandrin dans une pièce postmoderne peut paraître incongru mais l'intertextualité et l'hétérochronie de la pièce peuvent justifier ce choix ; de plus, la quasi-totalité de la pièce se présente sous forme de dialogue entre deux ou plusieurs personnages, et ce prologue est plus structuré car il est censé être un passage écrit ; de plus, l'alexandrin est un équivalent culturel du pentamètre iambique, particulièrement dans la mesure où l'action se déroule au XVIIIe siècle. La traduction proposée pour « *True patriots all : and be it understood/ We left our country for our country's good* » est : « Tous vrais patriotes : rappelons sans concession, / Notre aliénation pour le bien de la nation » et varie de l'originale ; pour conserver la versification de l'alexandrin en douze pieds, la répétition de « *country* » ne pouvait pas être conservée

en français. En traduisant, « *country* » par « nation », (qui était déjà utilisé en anglais dans la dernière ligne du prologue « *to the British nation* ») au lieu de « pays », il était plus facile d'élaborer un jeu de répétition avec -ion, qui est un suffixe extrêmement courant en français, qu'avec -ays. De plus, le terme « aliénation » correspondait à la fois très bien au statut des forçats, dans la mesure où ils ont été privés de leur liberté, mais aussi par le fait qu'en les déportant, leur pays d'origine les a rendus « autres » ; enfin, cela renvoie également à la définition philosophique du terme, selon laquelle un individu perdrait sa liberté, son authenticité et la maîtrise de son existence au profit d'un autre individu ou d'un groupe[4] (ce qui est également le cas ici, les forçats étant totalement aliénés au profit de la nation britannique qui les utilise pour fonder une colonie en Australie). Le mot « aliénation » permet également de restituer la répétition du mot « nation », et de donner un rythme similaire à la phrase anglaise qui répète le mot « *country* » ; « pour le bien de la nation » reste suffisamment proche de la phrase d'origine « *for our country's good* » pour pouvoir être reprise dans le titre sans changer totalement ce dernier. Enfin, le fait de respecter le rythme original du prologue ainsi que les rimes et la versification permet d'obtenir un effet de fragmentation entre la forme du prologue qui reste très littéraire, et le langage qui y est utilisé tout en demeurant soutenu mais également très contemporain.

Le but de cette recherche n'était pas de fournir une critique du travail d'Isabelle Famchon, mais plutôt d'identifier les problématiques et les enjeux d'une traduction française de la pièce ; le fait de se baser à la fois sur le texte original et sur la traduction d'Isabelle Famchon permettait de réactualiser un texte qui est par nature à la croisée des chemins stylistiques, entre le postmoderne et le classique, mais également au niveau temporel, de par sa nature hétérochronique d'une part, et d'autre part par rapport au temps qui s'est écoulé entre la première production et la traduction d'Isabelle Famchon, et l'élaboration de cette nouvelle traduction française. La traduction, et *a fortiori* la retraduction, de *Our Country's Good* se placent donc dans la continuité de l'œuvre de Timberlake Wertenbaker dans la mesure où

la pièce originale est intégralement dédiée à la réappropriation du langage à l'échelle à la fois communautaire et individuelle ; en effet, *Our Country's Good* voit ses personnages se réapproprier leur propre voix, leur propre culture, voire leur propre identité au travers du langage. Le travail de réinterprétation et de retranscription se fait déjà au travers de la narration dans la pièce originale, et de la réécriture des textes de Keneally et de Farquhar. Néanmoins, la portée de *Our Country's Good* dépasse le cadre limité par la langue ou la culture britannique, dans la mesure où la pièce est une expression forte de la foi que l'on peut avoir en l'humanité, à la fois celle qui nous définit et celle que l'on peut témoigner aux autres. L'évolution des protagonistes n'est pas le résultat d'une intervention divine, elle n'est ni soudaine ni absolue ; au contraire, la pièce met en lumière la nature profondément humaine de cette évolution, qui n'est rendue possible qu'au travers d'actes de compassion et de foi en l'autre.

OUVRAGES CITÉS

Source primaire :

WERTENBAKER, Timberlake. *Plays One.* « Our Country's Good», 1988, London: Methuen Drama, Student Edition, 1991. Print.

Œuvres littéraires :

ARISTOTLE, *The Poetics of Aristotle,* Translated by S.H. Butcher, Third Edition, London: MacMillan Edition, 1902. Print.

BRENTON, Howard & Howard, Tony, *A Short, Sharp, Sock,* London: Eyre Methuen, 1980. Print.

CHURCHILL, Caryl, *Top Girls,* 1982, London: Methuen Drama, 2018. Print.

FARQUHAR, George. *The Recruiting Officer*, 1706, Manchester: Manchester University Press, 1986. Print.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phenomenology of Spirit,* Translated by A.V. Miller, 1807, Oxford: Oxford University Press, 1979. Print.

HUGHES, Robert. *The Fatal Shore,* New York: Alfred A. Knopf, 1986. Print.
KENEALLY, Thomas. *The Playmaker*, London: Sceptre, 1987. Print.
PLATON, *Ménon,* Monique Canto-Sperber, Paris : Poche, 1999. Print.
SHAKESPEARE, William. *The Tempest,* 1623, Oxford: Oxford University Press, Oxford World's Classics, 2008. Print.
WERTENBAKER, Timberlake. *Plays One*. « Love of the Nightingale », London: Faber and Faber, 1996. Print.
WERTENBAKER, Timberlake, *Dans l'intérêt du pays,* traduit par Isabelle Famchon, Courtry : Circé, 1999. Print.

Œuvres cinématographiques et documentaires :

BEAUCHÉ, Guy, *Le grand jour de la prison à l'Odéon,* 2020. LCP. 69 minutes.
DANON, Jérémie (réalisateur). *Plein air.* 2020. Beaux-Arts de Paris, Wake Up Café. 26 minutes.
GRAND, Philippe, *Coup de théâtre en prison*, 1989. RTSR. 57 minutes.
FIÉVÉ, Ulysse, *L'Iliade*, Imperatorem Productions, 2017. 55 minutes.
VIDAL, Fanny, *Après les murs*, XDCAM, 2020. 52 minutes.

Dictionnaires, documents historiques et religieux :

MERRIAM-WEBSTER Online Dictionary, Web, 05/06/2019. https://www.merriam-webster.com/dictionary/
THE New Oxford Annotated Bible. Edited by Michael D. Coogan, Oxford: Oxford University Press, 2007. Print.
BLOCH, Oscar et VON WARTBURG, Walter, *Dictionnaire étymologique de la langue française,* Paris : Quadrige, 2008.
CLARK, Ralph. The *Journal and Letters of Lieutenant Ralph Clark,* 1787-1792, Sidney: University of Sidney Library, 1981. Print.
COLLINS, David. *An Account of the New English Colonies in New South Wales From its First Settlement, in January 1788, to August 1801,* 1798, Sideney: University of Sidney Library, 2003. Print.

GROSE, Francis, *1811 Dictionary of the Vulgar Tongue,* 1811, Stroud: Amberley Publishing Limited, 2004.
PARSONS, Vivienne, « Robert Sideway », *Australian Biography Dictionary*, Volume 2, Online Edition, 1967. Web 31/08/20. http://adb.anu.edu.au/biography/sidaway-robert-2660
VIDOCQ, Eugène-François, *Dictionnaire argot-français,* Éditions du Boucher, 2012, Web 17/09/20 http://www.leboucher.com

Théorie critique spécifique au théâtre de Timberlake Wertenbaker :

BUSH, Sophie. *The Theatre of Timberlake Wertenbaker*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013. Print.
KOMPORÁLY, Jozefina, "Maternal Longing as Addiction: Feminism Revisited in Timberlake Wertenbaker's *The Break of Day*", *Journal of Gender Studies*, (2004): London: Routledge, pp.129-138 Print.
STEPHENSON, Heidi & LANGRIDGE, Natasha, *Rage and Reason, Women Playwrights on Playwriting,* London: Bloomsbury, 1997. Print.
SULLIVAN, Esther Beth. "Hailing Ideology, Acting in the Horizon, and Reading between Plays by Timberlake Wertenbaker." *Theatre Journal*, vol. 45, no. 2, Los Angeles : (1993) pp. 139–154. Print.

Théorie critique française :

BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : Seuil, 1998. Print.
DERRIDA, Jacques, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation,* Paris : Éditions de Minuit, 1966. Print.
FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1984*,» Des espaces autres « (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, (octobre 1984), Paris : Gallimard, pp. 46-49. Print.
FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir, Naissance de la Prison,* Paris : Gallimard, 1975. Print.
LACAN, Jacques, *L'Angoisse,* Transcription par Patrick Valas, 1962-1963. http://www.valas.fr/IMG/pdf/S10_L_ANGOISSE.pdf
VILLON, François, *Le Jargon et Jobelin de François Villon : suivi du jargon au théâtre (ed :1888)*, Paris : Hachette Livre BNF, Gallica, 2013.

Théorie critique autre :

AUSTIN, J.L, *How to do things with words,* Oxford: Oxford Clarendon Press, 1962, pp. 1-26. Print.
BAKHTIN, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics,* Minneapolis: University of Minnesota Press. pp. 122–23, 130. 1984. Print.
BENTHAM, Jeremy, *Panoptique,* 1791, Traduit par Christian Laval, Paris : Poche, 2002, p.22.Print.
BRECHT, Bertold. *Petit organon pour le théâtre,* traduit par Jean Tailleur, 1948, Paris : L'Arche 1978, Print.
BRECHT, Bertold. « *L'Art du comédien* », *Écrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, Pléiade, 2000, Print.
BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. Abingdon: Routledge, 2008. Print.
BUSE, Peter, *Drama and Theory: Critical Approaches to Modern British Drama,* Manchester: Manchester University Press, 2001. Print.
FELDMAN, Alexander. *Dramas of the Past on the Twentieth Century Stage: In History's Wings.* London: Routledge, pp. 152-174. 2012. Print.
HORNBY, Richard. "Broadway Economics." *The Hudson Review*, vol. 44, no. 3, (1991): pp. 453–460.
KAKHAR, Sudhir, *The Colors of Violence: Cultural Identities, Religion and Conflict,* Chicago: Chicago University Press, p. 150. 1996. Print.
MURRAY, Timothy. "The Theatricality of the Van-Guard: Ideology and Contemporary American Theatre." *Performing Arts Journal, vol. 8, no. 3* (1984): pp. 93–99. Print.
REYNOLDS, Peter, *Novel Images: Literature in Performance,* London: Routledge, pp.74-90.2003. Print.

Traductologie :

DERRIDA, Jacques. *Psyché : inventions de l'autre, volume 2*, « Des tours de Babel », Paris : Galilée, 2003. Print.
BERMAN, Antoine : - *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil, 1989. Print.
—. *Pour une critique des traductions : John Donne,* Paris : Gallimard, 1999. Print.

FRANCISQUE, Michel, *Études de philologie comparée sur l'argot et sur les idiomes analogues parlés en Europe et en Asie,* Firmin Didot frères fils & cie, 1856. Google Books, https://books.google.fr/books?id=n28RAAAAIAAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s
MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, 1999, Lagrasse : Verdier poche, 2009, Print.
STEINER, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation,* Oxford : Oxford Paperbacks, 1998. Print.
VATAIN, Julie, *Traduire la lettre vive, Duos anglais sur la scène française*, « Dramaturgie n°31 », Bruxelles : P.I.E Peter Lang, 2012. Print.

Recherche historique et médicale ;

ALLEN, Harry. "The Past in the Present?: Archaeological Narratives and Aboriginal History." *Long History, Deep Time: Deepening Histories of Place,* ANU Press, 2015, pp. 171–202. Print.
FREUD, Sigmund : - "La Féminité", *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. 1932. Paris: Gallimard, 1936. Print.
—. « Psychanalyse et médecine », *Ma vie et la psychanalyse,*1968, Paris : Gallimard, pp.193-194. Print.
HARRIS, J. 2003, "Hiding the Bodies: the myth of the humane colonisation of Australia", *Journal of Aboriginal History,* Vol. 27: pp. 79-104. Print.
HERMAN, Judith & Schatzow, Emily, "Psychoanalytic Psychology" *Recovery and Verification of Memories of Childhood Sexual Trauma*, 1987, pp. 1-14. Print.

Ressources en ligne:

BILINGTON, Michael, "Margaret Thatcher casts a long shadow over theatre and the arts", *The Guardian,* 2013. https://www.theguardian.com/stage/2013/apr/08/margaret-thatcher-long-shadow-theatre on 01/08/2019
BIMBERG, Christiane, "Reply to Verna A. Foster", *Connotations, Vol 8.2,* 1998-1999. https://www.connotations.de/article/christiane-bimberg-reply-to-verna-a-foster/ on 01/08/2019

CARLSON, Susan. Issues of Identity, Nationality, and Performance: the Reception of Two Plays by Timberlake Wertenbaker. *New Theatre Quarterly*, 9, (1993): pp 267-289. https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/issues-of-identity-nationality-and-performance-the-reception-of-two-plays-by-timberlake-wertenbaker/129E5DB903A1AD3175641B51E26009D4 on 21/07/2019

CHATTOPADHYAY, Arka, "Reading Beckett, Lacan and the Voice: Ventriloquism of the Literary Object", *Voices in Beckett and Lacan: The Unstoppable Murmur,* 2016. https://www.academia.edu/30509761/Reading_Beckett_Lacan_and_the_Voice_Ventriloquism_of_the_Literary_Object on 05/08/2019.

COPPER, Brian, Photographs of *Our Country's Good* (1988 premiere at the Royal Court Theatre), 1988. https://www.bl.uk/collection-items/photographs-of-our-countrys-good-1988-premiere-at-the-royal-court-theatre on 01/08/2019

CROW, Brian. "African Metatheater: Criticizing Society, Celebrating the Stage." *Research in African Literatures*, vol. 33, no. 1, (2002): pp. 133–143. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3820933 on 06/03/2019

—. "Directing *Our Country's Good:* An Interview with Max Stafford Clark", BBC, 7/09/2017. https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/directing-our-countrys-good-an-interview-with-max-stafford-clark on 06/06/2019

FREEMAN, Sara. "Tragedy After Darwin: Timberlake Wertenbaker Remakes 'Modern' Tragedy." *Comparative Drama*, vol. 44, no. 2, (2010): pp. 201–227. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23038112 on 21/01/2019

FOSTER, Verna, "Convicts, Characters, and Conventions of Acting in Timberlake Wertenbaker's *Our Country's Good", Connotations, vol 7.3,* (1997-1998 https://www.connotations.de/article/verna-foster-convicts-characters-and-conventions-of-acting-in-timberlake-wertenbakers-our-countrys-good/ on 01/08/2019

FOSTER, Verna,"The Uses of History in Contemporary Feminist Drama: A Response to Christiane Bimberg", *Connotations, vol 8.2,* (1998-1999). https://www.connotations.de/article/verna-a-foster-

the-uses-of-history-in-contemporary-feminist-drama-a-response-to-christiane-bimberg/ on 01/08/2019
HALL, Peter "THEATER, Taking Stock of Creativity During the Thatcher Years", *The New-York Times, (*1991). https://www.nytimes.com/1991/01/20/theater/theater-taking-stock-of-creativity-during-the-thatcher-years.html
HARRIS, Velda, "Our Country's Good", *British Theatre Company, (*2019). https://www.britishtheatreguide.info/reviews/our-country-s-g-crucible-15902 on 03/08/2019. https://www.nytimes.com/1991/01/20/theater/theater-taking-stock-of-creativity-during-the-thatcher-years.html on 01/08/2019
MACKEON, Maeve, "Max Stafford-Clark, Education Resource Pack", Out of Joint, 2008. http://www.outofjoint.co.uk/wp-content/uploads/2010/09/Max-Stafford-Clark-Workpack.pdf on 2/08/19
PATRICK, Tiffany, *Creating the role of Dabby Bryant in Timberlake Wertenbaker's Our Country's Good,* University of New Orleans Theses and Dissertations, (2006). https://scholarworks.uno.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1349&context=td on 20/08/2019
PERGNIER, Maurice. *Enseignement De La Traduction Et Traduction Dans L'enseignement*. Edited by Jean DELISLE and Hannelore LEE-JAHNKE, University of Ottawa Press, 1998. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt1cn6shv. Accessed 19/09/20.
RUBY, Christian, "An archipelago of audiences", Translation: Eleonore Herscovici, *The European Spectator,* (2012). https://european-spectator.blogspot.com/2012/06/archipelago-of-audiences.html on 25/05/2019.
RICKFORD, John, *African American Vernacular English in California*, Newgen, 2015. http://www.johnrickford.com/portals/45/documents/papers/Rickford%202015b%20AAVE%20in%20California-Over%20Four%20Decades%20of%20Vibrant%20Variationist%20Research.pdf on 26/09/20
SAKELLARIDOU, Elizabeth, "Les ondes narratives dans le théâtre de Timberlake Wertenbaker", Traduction : Julie Vatain, *Sillage Critique,* Open Editions Journals, (2008). http://journals.openedition.org/sillagescritiques/999 on 05/05/2019

SHIH, Yi-chin. “Travel and Empire in Wertenbaker’s Our Country’s Good.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture 14.5* (2012). https://docs.lib.purdue.edu/clcweb on 29/06/2019
SPENCER, Charles, “Can Theatre Save Souls?”, *The Telegraph*, (1988). https://www.telegraph.co.uk/culture/4715753/Can-theatre-save-souls.html on 02/08/2019
SEEBURGER, Frank, P.h.D, *Trauma and Philosophy,* “Trauma and Group Identity”, (2009). https://traumaandphilosophy.wordpress.com/tag/founding-traumas/ on 05/08/2019.
TAYLOR, Val. “Mothers of Invention: Female Characters in ‘Our Country’s Good’ and ‘The Playmaker.’” *Critical Survey*, vol. 3, no. 3, (1991): pp. 331–338. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41556525 on 02/08/2019.
TURNER, David H. “Transcending War: Reflections on Australian Aboriginal Culture.” *Anthropology Today*, vol. 3, no. 2, (1987): pp. 14–16. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3033110 on 30/07/2019
—. History of the Clean Break Company. http://www.unfinishedhistories.com/history/companies/clean-break/ on 14/04/2019
—. « Les conditions de détention dans les établissements pénitentiaires en France (tome 1, rapport) » https://www.senat.fr/rap/l99-449/l99-44919.html on 05/11/20

---

1 Stephenson, Heidi & Langridge, Natasha, *Rage and Reason, Women Playwrights on Playrwighting,* London: Bloomsbury, 1997. Print.

2 Wertenbaker, Timberlake. *Plays One.* « Our Country’s Good », 1988, London: Methuen Drama, Student Edition, 1991. Print

3 Wertenbaker, Timberlake, *Dans l’intérêt du pays,* traduit par Isabelle Famchon, Courtry : Circé, 1999. Print. p.115.

4 *Dictionnaire des Philosophes et de la Philosophie,* Encyclopædia Universalis, 2012.