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.