

Machbête à la foire : de quelques traitements de Shakespeare en français

Pierre B. Gobin

Volume 19, Number 1, Spring–Summer 1986

La parodie : théorie et lecture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500741ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500741ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gobin, P. (1986). Machbête à la foire : de quelques traitements de Shakespeare en français. *Études littéraires*, 19(1), 67–79. <https://doi.org/10.7202/500741ar>

MACBÊTE À LA FOIRE : DE QUELQUES TRAITEMENTS DE SHAKESPEARE EN FRANÇAIS

pierre b. gobin

Abstract: *This article studies the relationship between the parodying text (hypertexte) and the parodied text (hypotexte). Modern parodies of Shakespeare's Macbeth are examined: Jarry's Ubu Roi, Ionesco's Mac-Bett, Gatti's V comme Vietnam. Each of these plays parodies Shakespeare in its own subversive and specific way. Our article studies each case separately and then proposes some common features in the ways that these plays parody the original.*

Un des problèmes les plus épineux que mes collègues de Groupar et moi avons rencontré est celui de l'identification du parodié par ceux qui reçoivent le parodiant. On pourrait sans doute l'évacuer (ou le mettre entre parenthèses) en posant que le nouveau texte, comme les affreux Eugènes du *Potomak* de Cocteau, ne saurait « digérer » le texte « dévoré » — les braves Mortimers — et que la présence du vieux reste décevable ainsi qu'un corps étranger, à moins bien sûr qu'une révulsion n'amène le cannibale à vomir son semblable englouti. Seulement toutes ces métaphores, si elles renvoient à la *présence* de l'Autre dans le même en lui conservant son caractère d'autre, ne sauraient rendre compte de son *inclusion*. Sans entrer dans le domaine mystérieux de la transubstantiation

et donner dans le symbolisme après la métaphorisation, on pourrait certes admettre que la présence «réelle» de l'Autre — ou parodié — est restituée dans le «même» parodiant par l'action propre qui tend à l'éliminer, et qu'en somme le processus rhétorique fonctionne de manière réversible : la parodie instaure en attaquant, constitue en abolissant. Mais au delà du *principe* fondamental de *reconstruction/déconstruction* de l'Autre, les *modalités* de fonctionnement de la lecture violente, ou de la consommation abusive (mais figurée) de l'Autre par le Même demeurent bien mal connues. Dès lors, toute parodie est à la fois hommage et outrage, ce qui justifie la classification de Linda Hutcheon, mais lui ôte paradoxalement sa portée opératoire. Nous ne savons toujours pas *comment* s'exerce l'inclusion/conservation et la rhétorique comme la sémiotique ne se sont guère attachées à élucider cette question. Seul l'exercice même de la parodie pourrait à la rigueur nous aider à en saisir le «faire», à en «prendre le tour», à travers une pratique de caractère artisanal. Mais, retournement supplémentaire, si nous examinons la perception que peut prendre le *destinataire* du parodiant des traits du parodié ?

On pourrait sans doute aborder cette question, qui relève des recherches d'ensemble sur la *réception*, à partir de *parodies* si puissantes qu'elles ont comme occulté le parodié retravaillé par elles : on ne perçoit plus guère les romans de chevalerie que par l'appareil et la préparation dont les pare et les accomode Cervantes. Mais cette reconstitution, en dépit des indices que nous offre *le chef-d'œuvre parodiant*, en dépit aussi de sa «vertu théorique» (puisqu'elle permettrait de liquider efficacement les thèses d'une parodie en tant que genre mineur, du parodiant limité à une réécriture formelle), risquerait d'être arbitraire et/ou imaginaire (tout un chacun n'a-t-il pas son petit Pierre Ménard intime ?). Il me semble méthodologiquement plus commode et plus prudent d'examiner un cas où le *parodié* se porte fort bien et où l'on peut sans cesse opérer une comparaison de ses traits «nus» à ceux que nous offrent le ou les parodiants : ainsi de la Joconde dont le sourire «énigmatique» continue à susciter des réflexions qui se veulent non parodiques, à côté du même portrait affublé d'une moustache et d'un titre-sigle désinvolte par Marcel Duchamp, marchand du sel bien peu attique en ce

cas. L.H.O.O.Q. peut à son tour faire rêver les sémioticiens et les alchimistes (HO² serait-il une anti-flotte impossible ?) si l'on ne prononce pas les lettres «à la française», et si l'on n'accompagne pas le visuel d'une «mise en texte».

Mais de tels exemples sont trop «ponctuels» pour être pleinement révélateurs. Ils ont en outre l'inconvénient de ne prendre leur effet qu'à la lumière d'une glose extra-parodique et, faute de recherches sur la parodie comme métalangage, on ne saurait les analyser sérieusement. Les cas où nous disposons de *textes parodiants* d'une certaine ampleur pouvant être examinés parallèlement à *un* texte *parodié avoué* me semblent susceptibles d'une étude plus fructueuse. Les classiques littéraires travestis, maganés ou traduits s'imposent dès lors à l'attention.

Comme le *Macbeth* de Shakespeare, cas privilégié, a suscité non pas une mais de multiples parodies, il m'a semblé offrir la possibilité d'observer une diversité de *traitements*. Il s'agit en somme d'expériences, à côté desquelles le parodié demeure comme un témoin. Toutefois son statut se trouve subtilement modifié, ce qui n'est pas sans intérêt pour l'analyse idéologique ou, si l'on préfère, pour l'archéologie du savoir, de même que pour des recherches plus traditionnelles de littérature et de théâtrologie comparées.

Pour alléger mon corpus, je me suis borné à l'examen de quatre pièces modernes, relevant toutes du domaine «français» — au sens large, puisque Garneau déclare expressément faire une *traduction en québécois* —. C'est dire que je ne discuterai pas d'un texte comme *MacBird*, pourtant fort remarquable puisque Barbara Garson y présente un parallèle entre les événements qui entourent l'assassinat de Kennedy avec la prise de pouvoir par le vice-président Johnson conseillé par son épouse «Lady Bird» et la pièce de Shakespeare, tragédie du meurtre, de l'usurpation, du pouvoir. L'activiste américaine nous offre d'ailleurs une *satire* (multiplication des clés contemporaines, «personnalités» qui vont au bord de la diffamation), un *pamphlet programmatique* (les sorcières sont des voix de la contre-culture et des minorités et «raisonnent» la pièce) et un *collage* très habile de fragments shakespeariens empruntés certes le plus souvent à *Macbeth*, mais aussi à *Julius Caesar*, à *Hamlet* (on les «signale», on refuse de les intégrer, on les théâtralise), et même — j'en passe à coup sûr

— à *Coriolanus*, à *Othello* et à *King Lear*, fragments parfois transportés textuellement, (citation) parfois « maganés » quelque peu, modulés (jeu de signifiants et « mots d'esprit ») parfois insérés dans un tissu textuel radicalement différent (enchâssement et travail intertextuel). Mais le matériau shakespearien est mis à contribution, plutôt que reconstruit (dans le « même » de Barbara Garson) en tant qu'autre : on pourrait donc considérer qu'il n'y a pas proprement parodie dans ce cas, mais habile exploitation d'un sujet, comme dans le cas parallèle de *Hamlet prince du Québec*, de Gurik, encore que des entreprises analogues, telles que celles des Italiens et des spectacles de la Foire au XVIII^e siècle construisant leur canevas sur une intrigue empruntée aux genres nobles aient été tenues pour directement, ouvertement, « canoniquement » parodiques, si l'on me permet cet oxymore.

Aucun autre texte n'a je crois été autant parodié au XX^e siècle que *Macbeth*. Voilà bien de quoi confirmer le jugement de Jan Kott, qui veut que Shakespeare soit « notre contemporain » (reprenant un vieux *dictum* « romanticiste »). À moins que la fascination que semble exercer ce texte ne soit due au désir artaudien d'en finir avec les chefs-d'œuvre, de régler son compte avec celui dont l'ombrage étouffe les pousses nouvelles, dont l'ombre hante les cauchemars des « fils » québécois tels que Germain (*Les Jeunes, s'toute des fous!*), et qui a supplanté en domaine français même le Racine qui obombrait Stendhal. Mais alors pourquoi cette tragédie en particulier, et non des drames du père, *Hamlet*, si voisin d'*Œdipe*, si cher aux poètes de la fin du XIX^e siècle, de Mallarmé à Maeterlinck et St. Georges de Bouhélière, ou bien *King Lear*, ou encore des utopies ambiguës comme *La Tempête* — en dépit de la réécriture que Césaire nous en a donnée naguère pour un théâtre nègre ? Serait-ce, ainsi que le suggèrent les critiques du groupe de *Circé*, et notamment Cellier, qu'il y a des matériaux mythiques qui se prêtent mieux à la remise en œuvre à telle ou telle époque historique — en témoigneraient la vogue de Prométhée et de Faust dans la première moitié du XIX^e siècle, ou, plus près de nous, « l'Œdipémie » dont parle Gide ? Serait-ce que notre époque déchirée par les conflits de légitimité (que l'on pense aux affrontements entre « pays réel » et « pays légal » que connaissent ou qu'ont connus tant de nations, et notamment la France de l'Affaire Dreyfus, puis celle de la Seconde Guerre mondiale, ou le

Québec qui rêve d'être « libre dans un Canada fort » ; que l'on se souvienne des rancœurs des vieilles disciplines supplantées par des critiques aux dents longues, et des querelles entre « usurpateurs » et « prétendants ») se plaît à moduler l'histoire du meurtrier d'un souverain ? Serait-ce enfin qu'une parodie *échappée*, celle de Jarry, aurait à son tour fait école, au point que le 'pataphysicien Ionesco pourra déclarer tranquillement aux *Nouvelles Littéraires* lors de la production de sa pièce : « disons que mon *Macbett*, entre Shakespeare et Jarry, est assez proche d'*Ubu Roi* » ? Il est vrai qu'un récent traducteur d'*Ubu* dédie son travail à Jan Kott et à un autre Polonais « who are Poles apart »¹, et qu'il faut passer devant Elseneur pour venir par mer de Pologne (« c'est-à-dire nulle part ») vers la France (ou l'Angleterre), en cinglant sur la mer du Nord (ou l'Océan Germanique, cher aux contemporains de Schlegel) : le retour d'*Ubu* vers l'*Ur-Ubu* shakespearien implique alors paradoxalement un déchirement polarisé, et une reconstruction costumée, avant d'en venir à un *aggiornamento*. Cela serait confirmé au besoin par l'abandon de la fiction shakespearienne pour l'imaginaire rabelaisien dans les autres textes du corpus ubuesque, ce qu'a mis en évidence Barrault dans son montage *Jarry sur la Butte*, amorcé on le sait par un *Rabelais*. Je ne saurais ici que poser ces questions ; en revanche, il me semble nécessaire de m'arrêter un instant au processus de diffusion d'un « parodiable », sur la « foire d'empoigne » qui incite les dramaturges à s'en saisir, sur le passage à la mascarade, aux marionnettes, au guignol, qui semble une des modalités de la réanimation du parodié. Ce processus, analogue à celui que l'on peut déceler au XVIII^e siècle dans la constitution des parades « littéraires », ou « de société », l'inclusion de la foire dans le spectacle privé (fermeture scénique de cette « ouverture postulée dans le référentiel »²) m'a dicté mon titre : Mac l'Écossais s'est arlequinisé, a dépassé les zanni et rejoint les janots ; il s'identifie à la limite au Gros Jean de la tradition française, celui que Beaumarchais couple avec Zizabelle, dans *Jean Bête à la foire*, le héros-dindon. Le titre même de Ionesco montre à quel point il est sensible à ce glissement que confirme, à l'intérieur de la pièce la substitution des Pieds-Nickelés aux figures des descendants de Banquo : et dans leur défilé, après Banco (sic) — Filochard, Banco — Ribouldingue, Banco — Croquignol, on voit paraître sous le nom de Banco VI la tête de l'auteur de cette pièce riant

la bouche grande ouverte ; Banco six ! Banco aussi ! Banco ! Coco Ionesco, par le psittacisme et la répétition a mérité de gagner le cocotier ! Notre vert immortel, souverain de la postérité, s'attribue le gros lot dans cette loterie foraine. Le pauvre Mac Bett (*bête*) qui n'a pu (ou su) régner que l'espace d'une génération fait alors figure de dupe. Dupe des séductions du pouvoir dont l'instrument fut une femme protéiforme, une femme unique (malgré la suivante qui le flanque et la double) : l'amazone Lady Duncan, la sorcière repoussante, l'effeuilleuse qui livre son corps en spectacle, l'épouse qui accompagne l'usurpateur sur le trône, ne sont que les avatars de cette Ève qui pique sa curiosité, l'entraîne au crime, et « l'abandonne à son malheur ». Dupe des ruses de l'histoire puisqu'après avoir brisé la révolte d'un Candor (sic) qui proclame avant son exécution qu'il « ne peut y avoir d'autre raison que la raison historique »³, trucidé un Duncan trouillard et arbitraire, liquidé son propre double Banco (dont ses répliques étaient l'écho), il est lui-même abattu par un Macol (Malcolm) sadique qui ne fera que poursuivre et amplifier ses atrocités (« Oui, maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concorde »⁴). Pauvre Mac Bête ! Pauvre Bitos ! Comment peut-on oser se prendre pour un héros et tenter d'infléchir l'histoire ! Comment peut-on faire confiance aux femmes, croire en la vertu de l'action ? Ces conclusions désabusées n'ont hélas rien de neuf. Ionesco ne fait qu'y reprendre la vieille « controverse londonienne » avec Tynan, caricaturer le matérialisme historique, ressortir des griefs éculés contre Brecht et Sartre. Mais son idéologie « d'un haut niveau poujadiste », comme disait Sandier dans son compte rendu de la *Quinzaine littéraire*, intervient pour modifier la structure de la pièce. Ainsi les déclarations atroces de Macol (« je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concorde »), si elles sont textuellement reprises de Shakespeare, ce que souligne Ionesco, figurent tout à la fin de *Macbett*, alors que dans la tragédie elizabethaine elles précédaient la confrontation entre l'usurpateur et le prétendant : Malcolm, héritier de Duncan, mettait à l'épreuve Macduff venu lui offrir son épée en soulignant sa monstruosité *virtuelle*. En *actualisant* l'hypothétique, en transposant la péripétie en épiloque, Ionesco sabote la tragédie. La circularité négative (plus ça change, plus c'est la même chose, ou « à tyran, tyran et demi ») au niveau structural remplace une progression

dialectique (l'espoir renaît après la catastrophe cathartique). La relation de la cité avec le théâtre est fondamentalement ébranlée. À l'admiration et à la terreur que suscitait la carrière du héros tragique ont fait place un étonnement cynique de l'auteur (et du public invité à devenir son complice) devant les heurs et malheurs du fantoche absurde et à une angoisse désabusée devant un destin ironique mais circulaire. Voilà-t-il pas un bel exemple de « solution imaginaire » ? Ou faut-il supposer que l'idéologie réactionnaire et l'habileté subversive de notre vivant Eugène lui permettent d'associer respect et mépris de façon à digérer (éliminer ?) le parodiant *Ubu* comme le parodié *Macbeth*, ces Mortimers impuissants : à l'activateur-parade, style Beaumarchais, se combinerait l'activateur-pièce grinçante, style Anouilh.

Pourtant la jobardisation et la « qualunquisation » du héros ne sont le fait que de deux des textes que nous considérons, ceux qui se réclament de la « pataphysique ». La *traduction* de *Macbeth* en québécois que nous offre Garneau est fidèle tant au schéma shakespearien qu'à l'écriture tragique. La rupture de ton due à l'usage d'une parlure résolument populaire dont les effets phonétiques sont rendus, aussi bien que les formes lexicales et les tournures syntactiques, n'exclut pas un respect rigoureux des séquences événementielles, des cheminements du discours, des retours mêmes de la pensée :

**On vit sa vie comme un fou d'gesteux qui
s'dandine pis qui s'énarve**

**Eune tite heure d'avant l'monde pis qu'y
fenit par s'la farmer,**

**Parc'la vie, c'est rien qu'eune p'tite histoere
contée par un pauv'simp'e,**

**Pleine de bruits, pleine de furie, eune p'tite histoere
Qui veut rien dire⁵.**

À part l'implication phatique du « pauv » qui qualifie le simple du texte initial, la réduction « populiste » de la « tite » histoere, le renforcement du comédien en « un fou d'gesteux » — toutes modifications qui vont dans le sens du texte, et n'en altèrent que la tonalité, la traduction est exacte. Elle est l'œuvre d'un poète qui substitue des rythmes familiers de sa langue vernaculaire à ceux que le poète étranger établissait en son langage : la reprise de « pleine », qui soutient le parallèle rhétorique, la substitution de « on vit sa vie », si concret et si quotidien, à la

méditation ontologique sur l'être (life is but...), autant de trouvailles créatrices. L'appareil historique, la couleur locale sont « patriés » : la lande des sorcières est un « brûlé », les envahisseurs norvégiens deviennent des « étrangers », les titres féodaux, les hiérarchies barbares deviennent des rapports humains contemporains (« le roi » remplacé dans les tirades par « son père », les barons et généraux constitués en « chefs »).

Y a-t-il encore parodie dès lors, puisque le modèle est respecté, l'Autre familiarisé en vertu de conventions actuelles (analogues somme toute aux *bienséances* que respectaient les belles infidèles du XVIII^e siècle, à cela près que la récréation québécoise n'adapte pas pour exclure l'insolite, mais pour l'annexer au même) ? Ne s'agirait-il pas d'une entreprise parallèle à celle de Cocteau « retendant » les classiques, et répliquant à Gide que « la patine », bien loin d'être la « récompense des chefs-d'œuvre » n'était que « le déguisement des croûtes », c'est-à-dire d'un effort pour jeter un regard neuf sur un texte usé, de faire vraiment du Shakespeare *hic et nunc* ? Les réflexions de Linda Hutcheon m'ont incité à inclure ce texte dans mon corpus. S'agit-il d'un *cas-limite*, qui dès lors pourrait servir de butée théorique ? En effet le travail du nouveau texte s'exerce ici sur un énoncé (*et/ou* un message ?), mais aussi sur un métalangage : nous voyons se constituer un ensemble de codes radicalement neuf (codes tant au sens de Jakobson qu'à celui de Barthes). Plutôt qu'un « Modell » du parodié (texte de départ, original de Shakespeare) qui apparaîtrait à travers le parodiant comme l'Autre dans le même, c'est un modèle du métalangage du texte d'arrivée constitué à partir des traductions de Shakespeare, passées ou présentes, et des *possibilités* de traductions littérales ou transposées, historiques ou poétiques, modèle qui s'oppose à une réalisation actuelle (le Même — français « noble », « archaïque », historique ou costumé — dans/par le même français québécois concret, vernaculaire). Nous aurions peut-être alors l'ébauche d'une parodie fonctionnant sur les niveaux (tétraglossiques selon Gobard, *l'Aliénation linguistique*⁶) métalinguistiques plutôt que sur les énoncés eux-mêmes.

L'intrigue de *V comme Vietnam* de Gatti ne doit que peu de chose à *Macbeth* : son titre seul, qui met en évidence le lieu, le sujet, et par le symbole, la portée idéologique de l'action

oppose par exemple ce texte à celui de Barbara Garson qui pourtant traite des mêmes événements, sans que le lieu scénique s'éloigne du territoire des États-Unis. Mais, en dépit de la relativisation des coordonnées dramatiques (qui est propre à Gatti et constitue en quelque sorte sa signature, quels que soient les matériaux, les supports référentiels, les émetteurs/récepteurs manifestes qu'il fait entrer dans sa construction), en dépit aussi du caractère *épique*, au sens brechtien, qui postule collectivisation et distanciation des sujets, et *transitif* des personnages, Gatti dans *V comme Vietnam* fait intervenir la figure de Macbeth, et cela de deux façons au moins. D'abord par l'éclatement ou le clivage du représentant du pouvoir. On n'a pas ici d'équivalent de Duncan le roi assassiné (la multiplicité des lieux et leur substitution à travers un *Kriegspiel* qui est pièce dans la pièce, et transporte le Vietnam figuré en Californie pour de grandes, petites, habiles et subtiles manœuvres qui «s'enseignent soi-même», interdit que l'on décide de la *légitimité* d'un pouvoir ailleurs que dans la nation d'où il est issu); mais le potentat qui gouverne les États-Unis, et peut de prime abord être identifié à Johnson, est travaillé par une agitation schizophrénique, et produit ses propres multiples sous forme de guignols, les *Mégashériffs* qui engagent avec lui un dialogue farfelu, équivalent absurde des interrogations de Macbeth aux Sorcières, des confrontations avec son double Banquo, avec les fantômes, avec sa conscience. Aucun personnage n'est l'homologue de Lady Macbeth; mais la démence déchirante de cette usurpatrice est programmée dans l'ensemble du texte. En second lieu, Gatti introduit des références spécifiques à la pièce *Macbeth*. Vers la fin de *V comme Vietnam* après que le plan proposé par le tout-puissant ordinateur («la Châtaigne», hérissée de piquants, et distributrice de «marrons») a échoué lamentablement, que le *Kriegspiel* organisé aux États-Unis même y a suscité des Vietnamiens idéologiques (convertis par le jeu, ils sont prêts au martyre), l'Histoire intervient sous la forme d'un tribunal constitué par des figures d'histoires shakespeariennes, qui flanquent le président contemporain plus inconsistant qu'elles :

Les cinq Mégasheriffs entrent, l'un en tenue de personnage texan, les autres en tenue de personnages shakespeariens : Macbeth, Le roi Lear, Richard III, Henri V. Ils s'installent sur les morceaux et forment ainsi une espèce de cour trônant sur les ruines⁷.

Or, si les autres héros costumés proposent comme clés des événements contemporains (clés indispensables pour passer à « l'hyperhistoire ») des métaphores empruntées au monde « actuel » (histoires de fous, anecdotes-exempla renvoyant à l'incendie de villes américaines, Chicago et Atlanta, évocation du colonel Doolittle et de sa force d'intervention aérienne), et qui leur sont par conséquent étrangères, le seul Macbeth développe son personnage shakespearien, en exploite le mythe, en dégage la portée transhistorique, mais, en même temps en établit l'application directe à l'événement qui forme l'action manifeste de la pièce. Autant dire qu'il nous en donne le mythe constituant et la structure mère.

C'est comme l'histoire de Bill Shakespeare. —

Regardez, la forêt se met en marche.

La prophétie se réalise⁸,

déclare-t-il, et en effet les maquisards vietnamiens *couverts de branchages* se préparent à monter à l'assaut : (V comme victoire), V comme Vietnam. La parole attribuée à Macbeth, témoin transhistorique, se trouve alors restituée à l'Histoire. Le personnage de Quadrature, agent de Mégasheriff et maître de la Châtaigne (qui fut sans doute une charge de MacNamara) se démasque ; l'acteur prend la parole en tant qu'homme, nous sortons du théâtre ; mais il reprend les propos de Macbeth en les transformant en vœu et en appel :

La forêt est en marche. — Que la prophétie se réalise⁹.

On pourrait objecter que dans ce dernier cas, l'introduction « sérieuse » du sujet-héros du parodié vient contrecarrer la subversion parodique qui s'exerçait sur la « personne » éclatée de l'anti-héros du parodiant (mégasheriffs démultipliés). Il me semble cependant qu'il s'agit là de l'amorce d'un nouveau mouvement en retour, avec reconstitution du *Modell* de l'Autre dans le même et étape nouvelle dans la parodie, mise en cause du même parodiant, par le démasquage qui replace dans le référentiel : le texte de Gatti relève donc bien de notre corpus parodiant.

Le cas d'*Ubu Roi*, qui a déjà fait couler beaucoup d'encre, et qui est relativement bien étudié (que ce soit sémiotiquement par Arrivé, ou à partir de la contamination du sujet écrivain par Caradec et d'autres) ne m'arrêtera que brièvement. Je crois utile toutefois d'insister sur le fait que la pièce est

parodie multiple, qui s'en prend d'abord semble-t-il à un personnage réel, le père Hébert, Heb, Ub, Ubu (et ici, Chassé n'a pas tort de refuser à Jarry la « paternité » de cette constitution collective, canularique et potachique d'un Modell se détachant de l'individu), qui ensuite fronde les bienséances des discours « vrais » ou « dans le vrai », pour reprendre la formule de Foucault, de la fin du XIX^e siècle (et ici la 'pataphysique « science des solutions imaginaires » s'en prend à la « science » certes, mais aussi à « l'imaginaire » et « pile sur les pieds » des *français fictifs* : ce faisant, Jarry ouvre les voies à toute une école, à Queneau, à Vian, au meilleur Ionesco), qui en outre prend en écharpe toute tragédie sur le pouvoir — et du coup un aspect majeur de presque toute tragédie : la question de la légitimité est déjà posée dans *Œdipus Rex* avant de l'être dans *Macbeth* — ; c'est seulement alors, sur ces assises parodiantes multiples que la pièce traite Shakespeare. Elle le fait avec une désinvolture qui, portée par l'élan de ses autres entreprises iconoclastiques (férocité ludique de collégiens chahuteurs, débordage scatologique affirmé dès le premier *mot* — premier dans la série textuelle, premier dans l'importance qu'il s'arrogé, Janus et Jupiter comme dirait Dumézil, ouvrant et foudroyant toute la pièce —, et, bien sûr mise en cause dans l'énonciation de la légitimité de l'énoncé des conditions idéologiques du pouvoir) est évidemment plus grande que celle de tout autre texte parodiant considéré. Mais cette désinvolture même se reprend par le discours d'accompagnement de la fiction dramatique, discours intra-scénique (« *Mère Ubu* : — ... Ah ! quelle secousse ! *Cotice*. — Ce n'est rien, nous venons de doubler la pointe d'Elseneur »¹⁰). Jarry nous mène en bateau sur la folle nef pantagruélique qui emporte ses fantoches de « nulle part » (la Pologne) vers « ici » (la France) à travers un espace shakespearien ambigu), discours extra-scénique de l'exergue (« Adonc le père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragédies par escript »¹¹) où l'étymologie fantaisiste rétablit la ressemblance entre le piriforme Ubu à l'énorme gidouille et un roi bien connu, qu'on se souvienne des caricatures de Philippon, et transforme Shakespeare, auteur des tragédies parodiées en *Hosche-Poire*, *personnage* de la contre-tragédie parodiante (contre-tragédie puisque Ubu survivra pour connaître d'autres avatars qui ne sont que parodiquement

expiatoires, situation parallèle et inverse de celle d'Œdipe à Colonne).

Reprise et corrigée par des discours qui l'encadrent, l'action dramatique poursuit cependant sa carrière iconoclaste. Là où Ionesco étoffera (Glamis et Cawdor ne sont pas *dans* la tragédie de départ) où Garneau situera, où Gatti articulera, Jarry tranche. Il taille dans le texte shakespearien. Plus de sorcières, plus de montée de la forêt de Burnham vers le château. Il fait ablation de tout ce qui fait problème. Ou plutôt il introduit la solution terroriste dans le système du pouvoir, il *met à la question* plutôt que de soumettre des questions. Et il nous situe du côté du tyran, qui a le dernier mot. Ses adversaires dépêchés à la trappe, ou tailladés comme andouilles, ses sujets taillés à merci et décervelés à plaisir, vidés de cervelle, réduits au statut de cervelas, ses suppôts les palotins sacrifiés, tiercés en pal, mis en quartiers, blasonnés pour tout dire, Ubu échappe comme un malin génie protéiforme à la logique et à l'économie du texte tragique. Son increvable faculté de « refaire surface », l'aplomb avec lequel il affiche ce qu'il est « honnête » de cacher, l'apparentent à Guignol, cet insoumis qui bafoue l'ordre et les pouvoirs et s'acquiert du coup notre complicité. Ce que nous investissons dans ce monstre et cette marionnette (comme dit Béhar) n'a rien de commun avec la pitié, l'identification symbolique, que susciterait un héros, non plus qu'avec la terreur ou l'admiration devant le châtiment exemplaire de l'usurpateur dont Macbeth offre le modèle. Pourtant nous ne sommes pas en présence d'une carnavalisation libératrice au sens bakhtinien, d'une inversion de Mardi-Gras. Ubu demeure une figure du pouvoir totalitaire. Il inquiète par ce qu'il a d'ordinaire et d'apparemment « résistible », mais aussi et surtout parce qu'il nous amuse ou nous désarme. Serait-ce alors une mystification imputable au processus parodique ?

Ce trop bref examen de quatre textes parodiant le même parodié amène je l'espère à percevoir certaines limites du champ à considérer. Ainsi *la traduction*, si, en même temps que passage d'une langue à une autre, il y a changement de registre, *le discours d'accompagnement d'un texte*, qu'il se situe à l'intérieur ou en exergue, *le collage* faisant intervenir dans un texte un personnage extrait d'un texte antérieur, et le

situant dans un contexte incongru ou paradoxal, *les procédures de mise en scène* et, inversement *de mise en texte*, c'est-à-dire les passages de l'écrit au spectacle (et vice versa), tous ces phénomènes à mon sens relèvent de la parodie, et j'ai tenté d'en montrer des exemples. Mais peut-être me suis-je livré à une extension abusive de notre domaine (mettant ainsi en cause l'efficacité de notre investigation). Il me semble cependant utile d'appliquer nos efforts non seulement au message, mais aussi aux autres éléments de la communication. Je crois qu'*Ubu* en brouillant la notion d'émetteur (*Ubu* ultérieurement deviendra Shakespeare), *Macbett* en court-circuitant le phatique, *V comme Vietnam* en restituant le référentiel à travers même le poétique, rappellent la nécessité de ce travail. Et tous les textes considérés mettent en évidence l'importance de l'étude des codes, et de recherches sur les destinataires.

Université Queen's

Notes

- ¹ Alfred Jarry, *Ubu Rex* (trad. David Copelin), New York, Pulp Press, 1977, p. 5.
- ² Linda Hutcheon, « Ironie, parodie, satire », *Poétique*, 46, 1981, pp. 13-28.
- ³ Eugène Ionesco, *Macbett* (Théâtre V), Paris, Gallimard, 1972, p. 142.
- ⁴ *Ibid.*, p. 204.
- ⁵ William Shakespeare, *Macbeth* (traduit en québécois par Michel Garneau) Montréal, VLB Éditeur, 1978, p. 141.
- ⁶ Henri Gobard, *L'aliénation linguistique : analyse tetraglossique*, Paris, Flammarion, 1976.
- ⁷ Armand Gatti, *V comme Vietnam*, Paris, Seuil, 1967, p. 119.
- ⁸ *Ibid.*, p. 121.
- ⁹ *Ibid.*, p. 126.
- ¹⁰ Alfred Jarry, *Ubu roi* (Œuvres complètes 4), Lausanne, Éditions du Grand-Chêne, 1900, p. 92.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 29.