

Macbeth / Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco

Véronique Lochert

Volume 38, Number 2-3, Winter 2007

Le comique de répétition

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/016344ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/016344ar>

[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

Lochert, V. (2007). Macbeth / Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco. *Études littéraires*, 38(2-3), 59–70. <https://doi.org/10.7202/016344ar>

Article abstract

Rewriting Shakespeare's *Macbeth*, in which repetitions are used to express fate, Ionesco makes an immoderate use of repetition in his *Macbett*; at the same time he creates comic and disturbing effects and modifies all the parameters of the drama. The redundancy of characters, who lose their individuality, is echoed by the repetition of structures which express the endless return of tyranny in History, as well as by the repetition of stereotypes which reveal the vacuity of political discourse. The derisive and pessimistic comic tonality of *Macbett* thus brings out the ambivalence of repetition, which above all exalts the power of theatre and proves itself to be one of its most efficient tricks.



Macbeth / Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco

VÉRONIQUE LOCHERT

« Il faut que ce soit parfait, sans longueurs inutiles, sans répétitions, puisqu'on m'accuse toujours de tourner en rond dans mes pièces¹ », s'excuse ironiquement Ionesco face aux Bartholomeus qui attendent sa nouvelle pièce, dans *L'impromptu de l'Alma*. L'emploi immodéré de la répétition qui caractérise le théâtre de Ionesco atteint peut-être son paroxysme dans *Macbett*. Offrant un panorama de tous les types de répétition, pratiqués à toutes les échelles, *Macbett* est aussi une réécriture parodique du *Macbeth* de Shakespeare, plaçant ainsi une nouvelle répétition au fondement même du processus créateur. Ce « mélodrame, plus ou moins comique, et à surprises² », invite à interroger la couleur générique de la répétition, qui est l'un des procédés permettant à Ionesco de transformer la sombre tragédie de Macbeth en une farce grotesque. La parodie quitte l'univers de la tragédie, où les répétitions sont au service de la manifestation du destin, pour celui d'une comédie ubuesque, où les répétitions révèlent la puissance dévastatrice de l'appétit de pouvoir partagé par tous les hommes. Le comique dérisoire et pessimiste de *Macbett* souligne ainsi l'ambivalence de la répétition, qui produit des effets à la fois euphoriques et dysphoriques.

Une parodie sérieuse

Macbett est la seule pièce où Ionesco se livre à un exercice de réécriture méthodique d'une pièce antérieure. Selon ses propres termes, la pièce « parodie Shakespeare et introduit des éléments comiques³ ». Le comique est donc dissocié de la répétition

1 Eugène Ionesco, *L'impromptu de l'Alma*, dans *Théâtre complet*, 1991, p. 431.

2 Eugène Ionesco, « Ionesco : "Les paranoïaques de la politique" », entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*, janvier 1972, p. 23.

3 Entretien de 1987, cité dans la notice de *Macbett*, dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1799 (nous soulignons). En 1972, Ionesco décrit ainsi le processus de la réécriture : « J'ai lu et relu *Macbeth* dans la traduction de Sylvain Dhomme. En prenant des notes, que j'ai revues, ce qui m'a convaincu que décidément je ne pourrais rien en faire. Donc, je les ai jetées. Et c'est alors seulement que j'ai écrit ma pièce, en vingt-cinq jours. [...] il faut que tout ce qu'on a lu vous pénètre pour que tout ce qui est entré dans l'inconscient ressorte librement » (Eugène Ionesco, « Ionesco : "Les paranoïaques de la politique", *art. cit.* », p. 23).

produite par la réécriture : il s'agit ici, comme le montre Gérard Genette⁴, d'une parodie sérieuse, qui ne se moque pas de la tragédie de Shakespeare, mais en radicalise le pessimisme en écartant la possibilité d'une restauration providentielle de l'ordre. Ionesco s'inscrit dans la continuité du grand dramaturge élisabéthain, même s'il ne partage pas sa vision du monde. Alors que la parodie produit habituellement un effet comique, qui est de l'ordre de la transgression⁵, la répétition de *Macbeth* par *Macbett* ne rend pas comiques une œuvre et un sujet qui sont porteurs d'une interrogation essentielle : c'est l'ajout d'éléments comiques, parmi lesquels figure la répétition, qui fait passer de la tragédie à la comédie.

Le changement de tonalité auquel procède la réécriture convoque un autre intertexte, qui a amorcé la perversion grotesque de la tragédie politique. Il s'agit d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry, qui s'inspire déjà de *Macbeth* pour mettre en scène l'éternelle tragédie de l'abus de pouvoir sur le mode du « comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse de morts⁶ ». Stimulé par cette première transposition générique, Ionesco réécrit *Macbeth* en lui faisant subir les transformations nécessaires à l'expression de ses propres conceptions de l'histoire et du pouvoir⁷. La transposition de la tragédie shakespearienne dans l'univers dramatique « absurde » de Ionesco génère un comique proche du travestissement burlesque. Les transformations les plus irrévérencieuses affectent les scènes les plus célèbres de *Macbeth* : la tirade épique du messager annonçant la victoire de Macbeth à Duncan tourne au plaidoyer antimilitariste ; les sorcières font du striptease et s'envolent sur un balai à moteur ; le meurtre de Duncan, commis par trois complices, est montré sur scène ; les spectres représentant la dynastie fondée par Banco prennent le visage des Pieds Nickelés ; la scène du banquet voit le retour du spectre de Banco, mais aussi de celui de Duncan, visibles de tous les convives et ne suscitant que sarcasmes de la part de Macbett ; la réalisation des prophéties des sorcières donne lieu à une explication acrobatique présentant Macol comme « l'enfant de Banco et d'une gazelle qu'une sorcière avait métamorphosée en femme⁸ » ; la mort de Macbett, enfin, n'est guère héroïque, puisque Macol « tue Macbett d'un coup d'épée dans le dos⁹ » au moment où il se retourne et aperçoit la forêt en s'exclamant « Merde ! ». Certaines de ces modifications ne visent qu'à moderniser des éléments qui perdent leur fonction dramatique pour produire un comique de foire. Mais d'autres sont plus significatives, car elles sapent les manifestations du surnaturel au profit d'un matérialisme et d'un

4 « *Macbett* est un *Macbeth* (encore plus) excessif, un *Macbeth* hyperbolique, un hyper-*Macbeth* » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1982, p. 504).

5 Les différentes formules de la parodie « produisent dans tous les cas un effet de comique, généralement aux dépens du texte ou du style "parodié" » (*ibid.*, p. 39).

6 Alfred Jarry, « Questions de théâtre », dans *Tout Ubu*, 1968, p. 153. Ionesco reconnaît sa dette à son égard : « Disons que mon *Macbett*, entre Shakespeare et Jarry, est assez proche d'*Ubu Roi* » (Eugène Ionesco, « Ionesco : "Les paranoïaques de la politique", *art. cit.* », p. 23).

7 Pour une analyse complète des transformations effectuées, voir Pierre B. Gobin, « Macbête à la foire : de quelques traitements de Shakespeare en français », 1986, et Rosette C. Lamont, « From *Macbeth* to *Macbett* », 1972.

8 Eugène Ionesco, *Macbett*, Paris, Gallimard (Folio), 1972, p. 142.

9 *Ibid.*, p. 143.

opportunisme généralisés. Si les grandes scènes sont un passage obligé de la réécriture, des passages moins connus ouvrent en revanche un espace de liberté plus propice au développement d'une nouvelle interprétation des faits. Ionesco prend ainsi plaisir à amplifier certains détails : une didascalie ou quelques vers de Shakespeare fournissent le prétexte d'une scène entière¹⁰. La longue scène des guérisons, au cours de laquelle défilent plusieurs malades, naît de quelques vers de Malcolm évoquant le don royal de guérison des écrouelles (acte IV, scène 3) : elle permet à Ionesco de mettre en scène la question du droit divin et d'introduire de manière surprenante la scène de l'assassinat du roi. Quant à la répétition fidèle de certains éléments de la pièce de Shakespeare, elle est soit clin d'œil au public – lorsque Lady Duncan se lave les mains, pendant qu'on prépare le thé, « d'une façon très appuyée, comme pour enlever une tache par exemple, mais elle doit faire cela d'une façon un peu mécanique, un peu distraite¹¹ » – soit mystification. C'est au moment où Ionesco affiche la plus grande fidélité en reprenant littéralement une tirade de Malcolm, comme le souligne une note, qu'il en pervertit le plus profondément le sens : alors que Malcolm ne tenait un discours tyrannique que pour mettre à l'épreuve la fidélité de Macduff, Macol est sincère et la pièce se clôt sur ces propos effrayants, annonçant le cycle sans fin de la tyrannie¹².

En créant un décalage entre les attentes des spectateurs et le traitement des scènes reprises, la répétition parodique établit une relation de connivence entre le public et l'auteur, favorable au déclenchement du rire. Au niveau de la réécriture, le comique de la répétition repose principalement sur ces écarts inattendus, associant le plaisir de la reconnaissance et celui de la surprise : la pièce de Shakespeare constitue l'horizon d'attente sur le fond duquel se détachent de manière significative les modifications effectuées par Ionesco.

Tragique et comique de répétition

La répétition telle que la pratique Ionesco n'est ni purement tragique, comme chez Shakespeare, ni purement comique, comme chez Feydeau. Certes, Ionesco n'hésite pas à présenter Shakespeare comme « l'ancêtre de ce théâtre qu'on dit de l'absurde¹³ ». Outre la dimension universelle de sa peinture des ravages de la tyrannie, Ionesco est sans doute attiré par le mélange des genres qui caractérise l'écriture dramatique de Shakespeare par opposition à la tradition classique. Shakespeare est en effet présenté dès le XIX^e siècle comme celui qui a su « montrer dans la tragédie même le côté ridicule de la vie¹⁴ ». À

10 La didascalie précédant la scène du dîner de Duncan au château de Macbeth (« Enter a Sewer, and divers Servants with dishes and service », William Shakespeare, *Macbeth*, 1977, p. 70) suggère à Ionesco la scène où les serviteurs évoquent les plats défilant aux noces de Macbett (voir Eugène Ionesco, *Macbett*, op. cit., p. 115-118).

11 *Ibid.*, p. 51.

12 La modification du dénouement a peut-être été inspirée à Ionesco par la représentation polonaise de *Richard III* décrite par Jan Kott : « Henry VII parlera de paix, de miséricorde, de justice. Mais soudain il aura le rire dément de Richard ; pendant l'éclair d'une seconde la même grimace lui tordra la face » (*Shakespeare notre contemporain*, 1992, p. 53).

13 Eugène Ionesco, « Ionesco : "Les paranoïaques de la politique" », art. cit., p. 23

14 M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*, cité dans Michel Corvin, *Lire la comédie*, 1994, p. 193.

part une ou deux scènes de *comic relief*, l'histoire de Macbeth se développe cependant dans une atmosphère profondément tragique, à laquelle contribuent les répétitions. La répétition selon Ionesco se distingue également de la répétition vaudevillesque, au mécanisme purement ludique. Ionesco affiche à maintes reprises son mépris pour la dramaturgie de Feydeau, exprimant ainsi son refus d'une certaine forme de répétition comique¹⁵, bien qu'il reconnaisse entre eux une similarité dans le rythme et le mouvement dramatiques¹⁶. Si les répétitions expriment le tragique du destin dans *Macbeth*, elles mêlent dans *Macbeth* le comique de la ressemblance au tragique de l'histoire.

Dans la pièce de Shakespeare, les répétitions, peu nombreuses, mettent en relief ce qui sort de l'ordre naturel et pèse comme un destin sur la liberté humaine. Le destin lui-même prend en effet la forme d'une répétition : les prophéties des sorcières sont vérifiées, les actes des hommes ne font que répéter les projets des dieux. La destinée de Macbeth apparaît *a posteriori* comme la répétition de celle de Macdonald, évoquée à l'ouverture de la pièce : le récit de la vie de ce traître constitue un avertissement indirect que Macbeth n'entend pas¹⁷. La répétition exprime également l'enchaînement tragique des événements, dont l'homme perd la maîtrise. **Macbeth est pris dans un engrenage sanglant** : « It will have blood : they say blood will have blood¹⁸ ». **Par ailleurs**, la répétition caractérise le discours des sorcières et souligne ainsi la part du surnaturel dans la tragédie. Leur célèbre formule « Fair is foul and foul is fair » exprime sur le mode de la répétition le désordre et la confusion qui règnent dans le monde¹⁹. Enfin, la répétition souligne un autre fait contre-nature : la folie de Lady Macbeth, provoquée par son crime monstrueux et ainsi interprétée par le médecin : « unnatural deeds do breed unnatural troubles²⁰ ». Sa démence transparait à travers les mots qu'elle ressasse (« To bed, to bed, to bed »), mais surtout à travers le geste compulsif de se laver les mains, qui traduit visuellement l'obsession de la faute. Chez Ionesco, la répétition change profondément de signification, mais n'en demeure pas moins inquiétante. Contaminant tous les paramètres de l'action dramatique, elle se charge d'une forte valeur critique et se met au service de la dénonciation de « la folie du pouvoir²¹ ».

15 Voir par exemple Eugène Ionesco, « L'auteur et ses problèmes », dans *Notes et contre-notes*, 1991, p. 21.

16 « Dans la comédie, le mouvement a l'air d'échapper à l'auteur. Il ne mène plus la machinerie, il est mené par elle. Peut-être que c'est là que réside la différence. Le comique et le tragique » (Eugène Ionesco, « Notes sur le théâtre », dans *ibid.*, p. 305).

17 Comme Macbeth, Macdonald est un traître auquel la fortune a longtemps souri, mais qui est finalement châtié par un justicier (Macbeth lui-même) qui lui tranche la tête (voir William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.* acte I, sc. 2).

18 *Ibid.*, acte III, sc. 4, p. 148. À la fin de la pièce, la répétition exprime la lassitude existentielle de Macbeth : « To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, / Creeps in this petty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time » (*ibid.*, acte V, sc. 5, p. 228).

19 On retrouve le caractère répétitif de leurs chansons (« Double, double toil and trouble ; / Fire burn and cauldron bubble », *ibid.*, acte IV, sc. 1, p. 158-160) dans les litanies latines des sorcières de Ionesco (*Macbeth*, *op. cit.*, p. 80-82).

20 William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, acte V, sc 1, p. 212.

21 « J'ai eu envie d'écrire une pièce sur la folie du pouvoir » (Eugène Ionesco, « Tous dans le même sac ! », *Le Monde*, 3 février 1972 ; repris dans *Antidotes*, 1977, p. 138).

C'est au niveau du système des personnages, réordonné selon le schéma de la répétition, que Ionesco effectue les modifications les plus profondes par rapport à son modèle. Il supprime les principaux personnages incarnant le bien dans *Macbeth* : Macduff, le justicier, et Fléance, représentant l'espoir d'une dynastie meilleure. Le rôle du roi Duncan, qui cesse de représenter le parfait souverain dont le meurtre est à la fois un régicide, un parricide et un sacrilège, est considérablement allongé et amplifié pour révéler son tempérament autoritaire, lâche et corrompu, partagé par son fils Macol. Ionesco ajoute à ces personnages ceux des traîtres Glamiss et Candor, seulement évoqués par Shakespeare, qui enrichissent la série des couples de traîtres et de tyrans. Alors que Macbeth et Banquo sont nettement différenciés dans la pièce de Shakespeare, pour opposer la loyauté au crime, Macbett et Banco forment chez Ionesco un étrange personnage à deux têtes. Les didascalies soulignent leur caractère interchangeable en les mettant en scène sur le mode de l'alternance ou de la simultanéité²². L'identité des personnages est gravement menacée par la ressemblance : Macbett s'efforce de ressembler à Duncan et à Lady Duncan²³ ; Macbett et Banco se ressemblent si bien que Lady Duncan ne parvient pas à les distinguer²⁴ ; Lady Duncan et sa suivante se confondent avec les deux sorcières, elles-mêmes qualifiées de « vieilles jumelles²⁵ ». Lady Macbeth est en effet remplacée par Lady Duncan, dont les entreprises donnent à l'action une allure vaudevillesque, puisque le régicide est motivé par l'adultère. Dans le texte écrit, Ionesco entretient la confusion grâce au flottement des dénominations désignant Lady Duncan : au cours de « la scène de transformation », « *la première sorcière devient Lady Duncan* » ; en épousant Macbett, « LA VEUVE DE DUNCAN » devient « LADY MACBETT », nommée ensuite « LADY MACBETT OU PREMIÈRE SORCIÈRE²⁶ », alors que, dans la liste initiale, Lady Duncan, Lady Macbett et la Première sorcière sont présentées comme trois personnages différents. Le vertige suscité par de tels dédoublements produit différents effets. La répétition en miroir des personnages possède d'abord un caractère indéniablement comique²⁷. Chez

22 « *Macbett et Banco en même temps, l'un sortant son épée, l'autre brandissant sa hache* » (Eugène Ionesco, *Macbett*, op. cit., p. 49-50) ; « DEUXIÈME SORCIÈRE : Quand Macbett et Banco ne sont pas ensemble, ils sont toujours l'un à la suite de l'autre. Ou bien ils se cherchent » (*ibid.*, p. 61).

23 « Je tâche de ressembler à ce modèle » (*ibid.*, p. 21). À la fin de la pièce, Macbett prend son propre portrait pour celui du défunt Duncan : « DEUXIÈME CONVIVE : Ce n'est pas celui de Duncan qu'on a mis à la place du vôtre, c'est le vôtre qu'on a mis à la place du portrait de Duncan ! / MACBETT : Il lui ressemble, pourtant » (*ibid.*, p. 128).

24 « *Macbett et Banco se ressemblent. Même costume, même barbe* » (*ibid.*, p. 30) ; « LADY DUNCAN : Le souvenir que je gardais de votre image était différent. Vous ne vous ressembliez pas tellement. / MACBETT : Quand je suis fatigué, mes traits changent et, en effet, je ne ressemble plus à moi-même. On me prend pour mon propre sosie. Quelquefois pour celui de Banco » (*ibid.*, p. 42).

25 *Ibid.*, p. 59.

26 Les didascalies sont encore plus explicites : « *Par la gauche apparaît la veuve de Duncan qui sera Lady Macbett* » (*ibid.*, p. 114) ; « *Voici Lady Macbett. Lady Duncan apparaît* », « *Lady Macbett, ou plutôt Lady Duncan, est un peu différente de celle qu'on avait vue tout à l'heure, c'est-à-dire qu'elle ne porte pas de couronne* » (*ibid.*, p. 137).

27 Bergson, citant Pascal, a souligné le caractère risible de la ressemblance : « Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance » (*Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1995, p. 26).

les personnages féminins, la ressemblance produit une hésitation entre l'humain et le surnaturel, qui ramène la transcendance suggérée par Shakespeare à de vulgaires intrigues de palais. Les personnages masculins perdent toute individualité pour n'être plus que l'incarnation d'un vice, la soif du pouvoir. Cette réduction les rend comiques, comme le confirme la déformation de leurs noms, qui s'éloignent des noms propres désignant les héros tragiques pour se charger de sens à la manière de ceux des personnages de comédie (Macbett, Candor, Banco). Chez Ionesco, l'ambition cesse d'être un vice tragique, « où l'âme s'installe profondément avec tout ce qu'elle porte en elle de puissance fécondante²⁸ », pour devenir un vice comique, qui impose sa raideur du dehors à toute une galerie de personnages. La figure du héros s'efface ainsi derrière les mille visages d'une humanité uniformément médiocre. Mais en poussant la répétition à l'extrême, Ionesco dépasse le type comique pour représenter une pulsion universelle de l'homme, la *libido dominandi*, et la leçon est éminemment pessimiste : l'homme, prêt à tous les crimes pour régner, est « dans tous les temps, différent dans ses accidents, identique dans son essence²⁹ ».

Les répétitions structurelles prolongent celles des personnages et prennent une connotation idéologique. Annulant toute progression, la répétition manifeste l'éternel retour des massacres et des tyrannies dans l'Histoire et efface tout espoir d'une restauration de l'ordre. L'influence exercée par l'essai de Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, dont Ionesco fait le point de départ de sa réflexion sur le pouvoir³⁰, est manifeste : le critique polonais, qui relit Shakespeare à la lumière des violences du XX^e siècle, y trouve « l'image même de l'histoire » : « Chacun des chapitres successifs, chacun des grands actes shakespeariens n'est qu'une répétition³¹ ». Reflétant le fonctionnement du « grand Mécanisme » décrit par Jan Kott, l'enchaînement des scènes de *Macbett* est régi par la seule règle de la répétition et de la variation, qui produit des doublons et des séries. Les doublons soulignent l'identité de tous les prétendants au pouvoir : la répétition des scènes impliquant Macbett et Banco, lors de la bataille et de la rencontre des sorcières, suggère l'équivalence des deux personnages. Les séries mettent en scène la répétition hyperbolique de la violence, à la manière d'*Ubu roi*, et confèrent à l'action une dimension collective, le meurtre prenant les proportions d'un massacre :

Tandis que par l'éclairage, on voit apparaître une guillotine, puis toute une série de très nombreuses guillotines³².

28 *Ibid.*, p. 11.

29 Eugène Ionesco, « Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres », dans *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 123. Cette conception trouve chez Jan Kott un écho qui n'a pu manquer de retenir l'attention de Ionesco : « Les visages des souverains et des usurpateurs s'estompent peu à peu. Même les prénoms sont identiques. Il y a toujours un Richard, un Édouard, un Henry » (*Shakespeare notre contemporain*, *op. cit.*, p. 16).

30 « C'est Jan Kott qui m'a mis sur la voie avec son livre *Shakespeare notre contemporain* » (Eugène Ionesco, « Ionesco : "Les paranoïaques de la politique", *art. cit.* », p. 23).

31 Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, *op. cit.*, p. 17.

32 Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 51.

L'horreur est renforcée par le décompte des morts effectué par Lady Duncan, qui atteint le chiffre de vingt mille en buvant son thé et en faisant du pied à Macbett. Cette scène annonce le tableau final, qui est un retour à la violence : « *Guillotines nombreuses dans le fond, comme au premier tableau*³³ ». Une autre série est constituée par les guérisons effectuées par Duncan, dont la rapidité dénonce l'in vraisemblance. Là encore, la répétition est mise en scène avec précision pour suggérer un emballement absurde :

*Ceci, de plus en vite : on voit un quatrième, un cinquième, un sixième... un dixième, un onzième malade entrer par la droite, sortir par la gauche, sortir par le fond à droite, venir par le fond à droite, sortir par la gauche après s'être fait toucher par le sceptre de Duncan. Chaque arrivée de chaque malade est précédée par l'annonce : « Au suivant ! » dite par l'officier*³⁴.

Dédoubléments et séries produisent ainsi un effet de généralisation et de relativisation qui remet en cause toute idée de progrès. De même qu'aucun individu ne se détache sur le fond de la corruption commune, aucun événement n'est capable d'infléchir le cours de « l'Histoire universelle et éternelle³⁵ ». Grâce à la déstructuration de l'action dramatique par les répétitions, Ionesco quitte le champ de l'histoire pour celui d'« une vérité universelle, impitoyable³⁶ », dont le contenu tient en peu de mots : « Tous les gouvernants sont à mettre dans le même sac³⁷ ».

La répétition contribue enfin à la dislocation du langage qui est à l'œuvre dans tout le théâtre de Ionesco et prend une tonalité particulière dans une pièce politique. La langue du pouvoir est en effet la langue de bois, chargée de répétitions honteuses. La répétition quasi littérale de syllabes, de mots, de tirades entières souligne à tous les niveaux l'égale implication des personnages dans le crime. Elle concerne tantôt des formules banales (« ça alors, quelle catastrophe³⁸ ») qui mettent en relief la vacuité du discours, tantôt des expressions que les répétitions chargent progressivement de sens. Lors du meurtre de Duncan, la répétition du mot « Assassin ! » à 19 reprises rappelle avec force que tous ont trempé leurs mains dans le sang. Le sérieux de l'accusation est compensé par le rire provoqué par la répétition sonore interne au mot et par une variante inattendue : « Assassine ! » De même, la répétition intégrale, par Banco, de la longue tirade de Macbett sur le champ de bataille constitue une véritable provocation à l'égard du public : l'ennui est là aussi déjoué par la surprise que suscite une répétition aussi audacieuse, au sein de laquelle l'auteur a introduit d'infimes variantes pour tester la vigilance de son spectateur ou de son lecteur³⁹.

33 *Ibid.*, p. 147.

34 *Ibid.*, p. 110.

35 *Ibid.*, p. 46.

36 Eugène Ionesco, « Expérience du théâtre », dans *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 66.

37 Eugène Ionesco, « Tous dans le même sac !, *loc. cit.* », p. 139. Le pessimisme politique de Ionesco débouche sur une forme de conservatisme, puisque la révolte contre la tyrannie est vaine.

38 Eugène Ionesco, *Macbett, op. cit.*, p. 57.

39 La variante « Il n'y a plus d'eau » / « Il n'y a plus d'eau, même polluée » introduit un renchérissement comique, tandis que les variantes « J'espère ne pas avoir tué par erreur des

La répétition permet en outre de mettre à distance le contenu du discours : partagé entre l'horreur du sujet et le rire suscité par la répétition, le public supporte le récit du massacre, mais son malaise l'invite à la réflexion. La « raideur du langage », commentée par Bergson, se manifeste également dans les phrases stéréotypées. Les citations approximatives empruntées à de nombreux intertextes et les formules toutes faites constituent autant de bribes d'un discours collectif et anonyme, qui se répète d'un personnage à l'autre. Là encore, c'est le décalage qui souligne la répétition et la rend comique, en dénonçant l'automatisme d'un discours qui ne justifie rien : « L'État, c'est lui⁴⁰ », « La guerre n'est pas un métier de tout repos. À la guerre comme à la guerre. Les risques du métier... il faut les courir⁴¹ », « La raison du vainqueur est toujours la meilleure. Vae victis⁴² ! », « Aide-toi, l'enfer t'aidera⁴³ ». La langue de bois empêche le développement d'un discours individuel, qui exprimerait les hésitations et les tourments de la conscience, comme dans la tragédie. « Les systèmes de pensée, de tous les côtés, [ne sont] plus que des alibis⁴⁴ » : le traître est « poussé uniquement par des sentiments honorables⁴⁵ » et les crimes sont commis dans l'espoir de « sauver le pays », de « construire une société meilleure, un monde heureux et nouveau⁴⁶ », ou avec l'excuse de n'avoir fait « qu'obéir aux ordres de [son] souverain⁴⁷ ». L'insistance de la répétition vide de signification des paroles qui n'expriment plus que la violence. La valeur pragmatique des répliques tend à l'emporter sur leur contenu, comme c'est le cas lorsque Glamiss et Candor s'excitent mutuellement à la révolte ou que Duncan et sa femme s'affrontent à coups de proverbes déformés : « *Le texte sert d'appui à la progression de leur colère*⁴⁸ », « *La scène précédente entre les deux doit être jouée comme s'il s'agissait d'une querelle violente*⁴⁹ ». Le langage politique, dont les mensonges et les conventions dissimulent mal les rapports de force suscités par la quête du pouvoir, laisse alors transparaître sa nature théâtrale. Aux automatismes criminels du discours institutionnel, aux mécanismes usés de la pensée discursive et démonstrative, Ionesco oppose « l'évidence vivante » du langage théâtral⁵⁰.

amis » / « J'espère ne pas avoir tué des amis, par erreur » et « Après, j'irai le relayer » / « Après j'irai le relayer ou l'aider » suggèrent discrètement que Banco vaut un peu mieux que Macbett (*ibid.*, p. 28-32).

40 *Ibid.*, p. 10. Au lieu de : « L'État, c'est moi » (Louis XIV).

41 *Ibid.*, p. 43.

42 *Ibid.*, p. 48. Au lieu de « La raison du plus fort est toujours la meilleure » (La Fontaine, *Le Loup et l'Agneau*).

43 *Ibid.*, p. 84. Au lieu de « Aide-toi, le ciel t'aidera ». Les nombreuses citations décalées, ainsi que les allusions ironiques à Brecht (le limonadier) ou à Sartre (le chasseur de papillon), sont des répétitions tronquées qui stimulent la réflexion à la manière d'une énigme.

44 Eugène Ionesco, « Ai-je fait de l'anti-théâtre ? », dans *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 328.

45 Eugène Ionesco, *Macbett, op. cit.*, p. 22.

46 *Ibid.*, p. 85.

47 *Ibid.*, p. 77.

48 *Ibid.*, p. 10.

49 *Ibid.*, p. 95.

50 Eugène Ionesco, « Expérience du théâtre, *loc. cit.* », p. 67.

La répétition, une « grosse ficelle du théâtre »

Si la répétition est associée à la tonalité comique, c'est peut-être surtout parce qu'elle produit un puissant effet de métathéâtralité. Soulignant l'artifice du discours, elle met aussi en évidence son propre artifice. Le recul produit par la conscience du jeu théâtral, qui annule toute compassion, constitue un ressort comique efficace. Dans *Macbett*, la répétition crée un effet de théâtre dans le théâtre, mettant à distance la comédie sociale et politique qui se joue inlassablement sur la scène du monde. La seule chose qui résiste à l'effet destructeur des répétitions, c'est le théâtre, qui est lui-même répétition, puisqu'il « est une histoire qui se vit, recommençant à chaque représentation⁵¹ » : les acteurs répètent avant la représentation et répètent chaque soir le même spectacle devant un public différent. Pour Ionesco, le théâtre est d'autant plus efficace qu'il s'affiche comme tel : il importe donc d'en exhiber les ficelles⁵².

La répétition permet d'attirer l'attention du public sur la forme théâtrale. Dans *Macbett*, les conventions du théâtre font l'objet d'une mise en relief appuyée à travers la parodie des codes de représentation du théâtre élisabéthain. En effet, si le théâtre est répétition, « une parodie du théâtre est encore plus théâtre que du théâtre direct, puisqu'elle ne fait que grossir et ressortir caricaturalement ses lignes caractéristiques⁵³ ». Le théâtre élisabéthain développe des procédés symboliques pour suggérer beaucoup à partir de moyens scéniques rudimentaires : il représente ainsi, pour les dramaturges modernes, l'essence du théâtre et son imitation permet de souligner l'efficacité des ficelles théâtrales⁵⁴. Ionesco lui emprunte ainsi le procédé du décor verbal : il suffit aux objets d'être nommés pour exister (« *Il va décrocher le portrait, qui peut être invisible ou un simple cadre*⁵⁵ »), il suffit d'un trône pour représenter le pouvoir (« *L'Officier, portant une sorte de fauteuil ou trône ambulante*⁵⁶ »). Ionesco imite également les codes permettant de donner à voir une bataille à moindres frais, grâce à quelques cris et gestes répétés :

51 *Ibid.*, p. 63.

52 « Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon » (*ibid.*, p. 59).

53 Eugène Ionesco, « À propos de *La Cantatrice chauve* », dans *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 253.

54 Dans son désir de créer un théâtre abstrait permettant de produire « quelque chose d'aussi éternellement tragique que Ben Jonson, Marlowe, Shakespeare » (Alfred Jarry, « Douze arguments sur le théâtre », dans *Tout Ubu*, *op. cit.*, p. 147), Jarry s'inspire également des procédés scéniques du théâtre élisabéthain, souhaitant par exemple « une tête de cheval en carton qu'il se pendrait au cou, comme dans l'ancien théâtre anglais, pour les deux seules scènes équestres » (« Lettre à Lugné-Poe », dans *Tout Ubu*, *op. cit.*, p. 132).

55 Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 128.

56 *Ibid.*, p. 33.

*En même temps que les bruits, vers la fin, un soldat entrant par la droite et sortant par la gauche traverse le plateau sabre au clair, en mimant des duels : moulinets, coups de pointe, parades, corps à corps, attaques à la face, esquives, gardes diverses. Assez vite*⁵⁷.

*On entend, venant du front, de la coulisse gauche et de la coulisse droite, les cris : « Victoire, victoire, victoire !... » (on entendra ce mot répété, modulé, orchestré, jusqu'à la fin de la scène qui suit)*⁵⁸.

Le caractère artificiel de l'entrée en scène du roi est souligné par les « fanfares⁵⁹ » et par la répétition de l'annonce « L'archiduc ! » à seize reprises. Les répétitions verbales et gestuelles contribuent en effet à la parodie des conventions du langage dramatique shakespearien, telle l'annonce des entrées en scène :

L'ORDONNANCE, *mettant sa main au front, en visière.*

Qu'est-ce que ce cheval qui galope ? Il a l'air d'approcher. Mais oui, il vient vers nous, à toute allure.

BANCO, *entrant par la gauche, met sa main en visière.*

Que veut ce cavalier qui approche si vite sur ce magnifique étalon ? ça doit être un messenger⁶⁰.

Derrière les masques peu convaincants des personnages apparaissent alors les visages des comédiens, qui répètent les mêmes gestes en passant d'un rôle à l'autre. Une seule actrice joue Lady Duncan, Lady Macbett et la première sorcière, dont on ne sait si elles sont trois personnages différents ou une seule femme sous divers déguisements⁶¹. Le retour des mêmes comédiens permet de démultiplier les scènes d'exécution (« *Les uns après les autres – en fait les mêmes comédiens*⁶² ») et de guerre : « *Les deux soldats sortent par la droite. Deux autres entrent par la droite. Ils peuvent être les mêmes, mais celui qui portait l'autre est porté à son tour*⁶³ ». Une telle exhibition des conventions scéniques établit une plaisante complicité entre les spectateurs et les acteurs. Ainsi, lorsque Macbett décide de se cacher pour écouter le monologue de Banco et qu'il « fait le geste de tirer des rideaux invisibles⁶⁴ », le public sait qu'il est dissimulé et accepte la convention selon laquelle Banco ne peut le voir⁶⁵. La connivence entre le public

57 *Ibid.*, p. 23.

58 *Ibid.*, p. 39.

59 La pièce décline plusieurs variantes du *Flourish* élisabéthain (voir *ibid.*, p. 33, 43, 44 et 91). Ionesco imite aussi la forme processionnelle des entrées en scène et la tempête de la scène des sorcières : « *Thunder and lightning* » / « *Bruit du vent et de la tempête* » (*ibid.*, p. 57).

60 *Ibid.*, p. 39.

61 Dans le film réalisé pour la télévision par Jacques Trébouta, Pierre Vaneck joue à la fois Macbett et Banco, grâce aux effets spéciaux employés dans les scènes où les deux personnages sont présents.

62 *Ibid.*, p. 52

63 *Ibid.*, p. 25.

64 *Ibid.*, p. 118.

65 Les didascalies soulignent de nombreux autres procédés de mise en relief de la théâtralité (voir *ibid.*, p. 9, 23, 29-30, 32, 126 et 143). La fin de la pièce prend l'allure d'une opérette grandiloquente : « *Chanté, opéra* », « *chanté ou parlé, wagnérien* » (*ibid.*, p. 138 et 142).

et l'auteur culmine lors de l'apparition des descendants de Banco, parmi lesquels se glisse la figure de Ionesco lui-même : « Banco VI (*tête de l'auteur de cette pièce, riant, la bouche grande ouverte*)⁶⁶ ». Ionesco retrouve donc Shakespeare à travers l'exaltation de la théâtralité, seule vérité dans un monde chaotique. *Macbeth* propose précisément une des formulations les plus célèbres du *theatrum mundi* baroque : « Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more⁶⁷ ». Dans *Macbett*, la mise à distance créée par la répétition diffère cependant à la fois du *theatrum mundi* shakespearien et de la distanciation brechtienne, même si elle utilise souvent les mêmes procédés. Il ne s'agit pas de formuler une vérité ou d'appeler le public à réagir, mais d'exploiter l'énergie du théâtre, qui réside dans un jeu conscient avec ses ficelles. Ionesco reconnaît en effet que « ce qui [l]'intéresse surtout, dans le théâtre, c'est la forme théâtrale », et il ne se fait pas d'illusion sur le contenu idéologique de *Macbett* : « Ce ne seront pas des idées qui la maintiendront, ce sera sa construction particulière⁶⁸ ». Délivrant un « message » rudimentaire, la pièce demande à être portée par le jeu d'acteurs enthousiastes, capables de susciter le rire du public en prenant appui sur la puissance théâtrale des répétitions.

La répétition possède, dans *Macbett*, plusieurs traits d'un procédé comique : elle entraîne la mécanisation des personnages, souligne l'artificialité des situations et met l'action à distance en exhibant sa nature théâtrale. Elle est cependant au service d'une vision du monde bien plus pessimiste que celle de Shakespeare, puisqu'elle affirme l'éternel retour de la violence et de la tyrannie. L'ambivalence de la répétition est particulièrement adaptée à la « farce sinistre⁶⁹ » que constitue *Macbett*. Poussé à l'extrême, le comique de répétition devient en effet « un comique dur, sans finesse, excessif⁷⁰ » et suggère la répétition du pire qui caractérise l'univers de Ionesco comme celui de Beckett. Cet aspect « désespérant⁷¹ » du comique est cependant contrebalancé par le caractère à la fois cocasse et virtuose des répétitions, qui désamorcent l'ennui en multipliant les surprises et détruisent le sens pour mettre en valeur le théâtre.

66 *Ibid.*, p. 142. Il prend dans ce défilé la place de Banquo, ainsi décrit dans *Macbeth* : « For the blood-boltered Banquo smiles upon me, / And points at them for his » (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, acte IV, sc. 1, p. 170).

67 *Ibid.*, acte V, sc. 5, p. 228.

68 Eugène Ionesco, « Tous dans le même sac !, *loc. cit.* », p. 140.

69 Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 128.

70 Eugène Ionesco, « Expérience du théâtre, *loc. cit.* », p. 59.

71 « Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique » (*ibid.*, p. 60-61).

Références

- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1995 [1900].
- CORVIN, Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GOBIN, Pierre B., « Macbête à la foire : de quelques traitements de Shakespeare en français », *Études littéraires*, vol. XIX, n° 1 (1986), p. 67-79.
- IONESCO, Eugène, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977.
- — —, « Ionesco : “Les paranoïaques de la politique” », entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*, 50^e année, n° 2313 (24 au 30 janvier 1972), propos recueillis par Claude Cezan, p. 23.
- — —, *Macbett*, Paris, Gallimard (Folio), 1972.
- — —, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1991 [1966].
- — —, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991 (éd. d’Emmanuel Jacquart).
- JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, Paris, Le Livre de Poche, 1968.
- KOTT, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, 1992 [1962] (trad. d’Anna Posner).
- LAMONT, Rosette C., « From Macbeth to Macbett », *Modern Drama*, vol. XV, n° 3 (1972), p. 231-253.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Paris, Aubier Montaigne, 1977 [1606].