

La hantise du double dans *Macbett* de Ionesco

Drd. Dana Monah*

Abstract: *This article sets out to examine the use that Ionesco makes of the motif of the double in his rewriting of Shakespeare's Macbeth. The analysis of Ionesco's characters as degraded, grotesque doubles of their Shakespearean counterparts and of the text of Macbeth as a false reduplication of Macbeth will highlight the way in which the Romanian-French playwright manipulates the Shakespearean intertext in order to express his own, bleak but clownish, vision on history.*

Key-words: *double, rewriting, identity, Ionesco, Shakespeare*

Macbett, c'est la seule pièce où Ionesco réécrit l'œuvre d'un autre auteur, et ce n'est peut-être pas par hasard s'il choisit justement la tragédie écossaise, la plus noire du dramaturge élisabéthain. *Macbeth* propose une vision particulièrement pessimiste sur la vie, car l'ambition mène au meurtre, qui fait sombrer les protagonistes dans la folie et le désespoir. « Life's but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage/ And then in heard no more. It is a tale told by an idiot/ Full of sound and fury, signifying nothing » (V. 5) – la célèbre tirade de Macbeth résume, d'après les commentateurs, le manque de sens de la condition humaine. D'ailleurs, Ionesco lui-même considère le dramaturge anglais comme « l'ancêtre du théâtre de l'absurde. Il a tout dit, depuis longtemps » [2]. *Macbett*, que Ionesco a écrit après avoir lu l'ouvrage de Jan Kott *Shakespeare Our Contemporary*, serait donc la tentative de l'un des représentants les plus marquants du théâtre de l'absurde d'amplifier sur scène la vision du monde comme absurde, qu'il a devinée chez Shakespeare.

La pièce que propose Ionesco n'est pas une simple parodie de la tragédie shakespearienne, mais, comme le constate Gérard Genette, « *Macbett* est une réflexion sérieuse de *Macbeth* – à condition, bien sûr, de faire part de la bouffonnerie inhérente au sérieux de Ionesco: disons autrement que *Macbett* est une transposition ionescquise de *Macbeth*, ni plus ni moins « sérieuse » que *Les Chaises* ou *Rhinocéros* » [3]. *Macbett*, c'est *Macbeth* notre contemporain, ou bien *Macbeth* vu à travers *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, l'autre « source » de Ionesco.

Le motif du double, utilisé de manière obsessionnelle par Ionesco, tant au niveau du traitement des personnages qu'à celui de la relation entre le texte-source et le texte dérivé, permet au dramaturge français de traduire, à travers le canevas shakespearien, sa propre vision du monde: un monde où « les meilleurs sont pires que les mauvais » [4], où le tragique, coloré de dérisoire, se mue en grotesque.

« On me prend pour mon propre sosie... » - hantises et dédoublements

Ionesco conserve, en grandes lignes, le système des personnages de Shakespeare, dont il condense l'inventaire (treize rôles contre une quarantaine chez le dramaturge anglais) et auquel ajoute quelques figures secondaires, comme les barons Glamiss et Candor (des figures mentionnées par Shakespeare, mais qui ne figurent pas dans la liste des personnages) ou bien le chasseur des papillons.

Macbett, Duncan, Macol ou Candor, ce sont les versions ionesciennes des personnages shakespeariens *Macbeth*, Duncan, Malcolm et Cawdor. Le dramaturge écrit leurs noms tel qu'un français les aurait prononcé, à la fois pour montrer qu'on a affaire à une adaptation francophone de la tragédie du Grand Will, et pour mettre en exergue le processus de réécriture, qui opère des transformations sur l'identité des personnages, tout en gardant un noyau qui opère des transformations sur l'identité des personnages, tout en gardant un noyau, une série de propriétés essentielles, qui garantissent le contrat d'intertextualité.

*Universitatea « Al. I. Cuza », Iași, România/ Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, France

Les personnages de Ionesco sont des versions, des avatars de leurs contreparties shakespeariennes, que le dramaturge dénonce, dès par leurs noms, comme des simplifications, des dégradations.

Macbett est toujours le chevalier qui, influencé par les annonces des sorcières et par l'ambition d'une femme volontaire, assassine son souverain, Duncan. Et pourtant, il a beaucoup perdu de la complexité du héros shakespearien: il ne se pose aucun problème moral, passe en revue avec satisfaction les soldats qu'il a tués à la guerre et n'éprouve aucune culpabilité pour avoir assassiné Duncan. Dans cet immense carnaval sanglant qu'est « la pièce écossaise » revisitée par Ionesco, tout le monde prend part avec frénésie aux jeux de massacre, et tout ce qui compte, c'est de gagner: « la raison du vainqueur est toujours la meilleure » (p. 140), philosophe Candor, le vaincu. L'apostrophe de Banco le revenant, qui fait remarquer à Macbett que « ce ne sont là que des restes, quelques déchets de ton ancienne personnalité (...) des résidus, un automate » (p. 193) revêt donc une dimension fortement ironique: en effet, Macbett est un déchet, un fantoche de son ancêtre shakespearien, un être de second degré. De même, la remarque de Lady Duncan, qui déclare à Macbett que « le souvenir que j'avais de votre image était différent. Vous ne vous ressemblez pas tellement » (p. 137) gagne d'être lue comme un clin d'œil intertextuel: Lady Duncan croit rencontrer le Macbeth shakespearien, elle ne rencontre que sa pâle copie, ce Macbett qui a hérité les traits de Macbeth sans en hériter l'âme.

Macbett, c'est bel et bien la sosie de Macbeth (« on me prend pour mon propre sosie »), car il lui ressemble au niveau extérieur, mais une copie vidée de toute intériorité. D'ailleurs, Macbett n'est pas seulement un double de Macbeth, mais aussi de Banco (Lady Duncan ne réussit pas à les différencier et Macbett reconnaît qu'il lui arrive souvent d'être pris pour le sosie de son ami). La ressemblance des deux guerriers va tellement loin, qu'ils prononcent exactement le même discours et ont des gestes identiques, comme des réflexions dans un miroir. Ce qui est plus angoissant, c'est que Macbett et Banco reprennent, plus tard (p. 53-54), avec précision, la conversation des révoltés, Glamiss et Candor en début de la pièce. A leur tour, Glamiss et Candor répétaient, avec entêtement, l'un des paroles de l'autre, comme s'ils souffraient de écholalie. Macbett est donc le même que Banco, qui est le même que Candor, que rien ne différencie de Glamiss, ou plutôt, tous les personnages, ce sont les copies vides, creuses, se reproduisant à l'infini. « Every figure carries the personalities of others as potentials within them », écrit Christopher Innes [5] mais ces autres potentiels ne sont, en fait, que des reproductions mécaniques du même.

Duncan est un quelque sorte un double inversé du roi écossais de Shakespeare: lâche et cynique, l'archiduc a un fort côté ubuesque: il n'a pas le courage de prendre part à la bataille, mais la suit de loin, avec son binocle. D'ailleurs, tel Père Ubu, ce Duncan n'hésite pas à prendre ses précautions – si Macbett et Banco perdent la bataille, l'archiduc s'enfuira, sur son cheval, au Canada ou aux Etats-Unis, et emportera avec lui « la cassette de pièces d'or », qui n'est pas sans rappeler « la cassette à phynances » de Père Ubu.

Lady Duncan est, au moins à une première approche, un personnage inventé par Ionesco – la femme de l'archiduc deviendra Lady Macbett ... en épousant ce dernier. La métamorphose est rendue possible, « catalysée » par la première sorcière, car chez Ionesco Lady Duncan est aussi l'une des sorcières qui envoûtent Macbett et Banco. Lors de la scène du banquet Lady Duncan déclare ne pas être devenue Lady Macbett, mais être restée fidèle à son mari: « vous avez assisté au mariage de Macbett avec la sorcière qui a pris les traits de mon visage, les formes de mon corps et le son de ma voix » (p. 158).

Et pourtant, Lady Duncan la vertueuse n'hésitait pas, dans la scène de la guillotine, à faire des avances à Macbett (p. 145) et retrouvait des gestes de la Lady Macbeth shakespearienne. Ainsi, pendant l'exécution des prisonniers, elle se lave les mains « d'une façon très appuyée, comme pour enlever une tâche, par exemple, mais elle doit faire cela d'une façon un peu mécanique, un peu distraite » (p. 141). Lady Duncan renverse ici le geste de Lady Macbeth, qui, rongée par la culpabilité, imitait le geste de se laver les mains, pour

enlever une tâche de sang imaginaire et qui déclarait que « all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand » (V. 1. 43-4). Au contraire, le personnage de Ionesco valorise la tâche de sang en tant que signe qui l'unit à Macbett: « une tâche de sang indélébile marquera cette lame pour que tu te souviennes de ton succès et pour que cela t'encourage dans l'accomplissement d'autres exploits plus grands encore, que nous réaliserons, dans une même gloire (p. 164-5). L'archiduchesse, qui est d'ailleurs celle qui incite Macbett à tuer Duncan, et qui n'hésite pas à participer au meurtre, joue donc, avant même de devenir la femme de Macbett, le rôle que Lady Macbeth jouait auprès de son mari. Si l'héroïne de Shakespeare ne pouvait pas tuer Duncan à cause de sa ressemblance physique avec son propre père (« Had he not resembled/ my father as he slept/ I had done it » (II. 2. 12-13), Lady Duncan, constate, après l'assassinat de son mari, que « mort, il ressemble à mon père. Je n'aimais pas mon père » (p. 180). Cette Lady Duncan, qui accomplit, sans l'ombre d'un remords, ce que Lady Macbeth ne pouvait pas faire, et qui valorise précisément les signes que la reine du dramaturge anglais abhorrait, invite le lecteur à lire, derrière le personnage inventé par Ionesco, un avatar, une contrepartie du personnage shakespearien.

Il est intéressant qu'après être devenue Lady Macbett, la veuve de Duncan oublie précisément son côté « Lady Macbeth » - redevenue sorcière, elle quitte la scène, à califourchon sur une valise volante, et ne revient pas pour soutenir son mari lors de l'apparition des spectres, mais juste après, pour lui expliquer qu'en fait la Lady qu'il a épousé est la sorcière; Lady Duncan, restée fidèle à son mari, aurait été enfermée dans la cave par la méchante sorcière. Pourtant, le personnage fait son annonce ... en chantant, ce qui ne peut que confondre davantage le spectateur sur son identité. De plus, les déclarations de Lady Duncan sont en quelque sorte infirmées par les didascalies initiales, qui mentionnent trois personnages distincts: Lady Duncan, Lady Macbett et la première sorcière. On aurait alors plutôt affaire à un personnage condensé, à identité très mobile, qui cumule des caractéristiques des trois « volets » dont il est composé.

Un texte au second degré

Si les personnages se donnent comme des doubles dégradés de leurs contreparties shakespeariennes, le texte de Ionesco s'avère, lui aussi, comme un (faux) double de celui du dramaturge anglais, un texte qui se crée par un double mouvement, de similarité (allant jusqu'à l'identification totale) avec le texte-source et de différenciation de celui-ci. Renate Lachmann considère que « l'intertextualité métaphorique » a un caractère de simulacre, que l'on peut saisir dans le double statut du texte intertextuel: « being itself and other at once. Through the play of restructuring and dissimulating, it denies the presence of other texts, that it nevertheless indicates at the same time » [6]. Le texte de Ionesco met en place justement ce processus de dissimulation, cette stratégie de faire dire autre chose au texte de l'autre, et de rendre présent, en creux, le sens d'origine.

Macbett est structuré comme une alternance de scènes réécrites étroitement, où les personnages sont placés dans les mêmes situations que chez Shakespeare, (Duncan se renseignant sur la marche de la guerre - I. 2, l'annonce faite à Macbett et à Banco par les sorcières - I.3, ou bien la scène du banquet - III. 4) et des scènes qui s'échappent du canevas shakespearien, et où Ionesco crée d'autres (bouts d'histoire) avec les personnages qu'il a empruntés à Shakespeare.

Des déplacements et des substitutions permettent au texte de Ionesco de se démarquer de la tragédie shakespearienne dans les scènes reprises en détail. Parfois, une simple substitution de mots suffit pour déplacer la conversation dans un registre différent, pour indiquer que les personnages sont autres que ceux que l'on connaît depuis Shakespeare, et que l'on aura affaire à un *Macbeth* à l'envers. Ainsi, la célèbre phrase qui ouvre la tragédie, après le prologue des sorcières (« What bloody man is that? ») est « traduite » par Ionesco comme « Qu'est-ce que cet ivrogne? » - il faut que l'officier lui attire l'attention que ce n'est pas un

ivrogne: « ça m'a l'air d'un soldat blessé » (p. 132). Et si le capitaine de Shakespeare était fier de donner des nouvelles sur l'évolution de la guerre, le soldat de Ionesco ne comprend rien à ce qui se passe, et ne voit aucun intérêt à apprendre quels sont les vainqueurs: « Qu'est-ce ça peut faire? ». Placer d'autres réponses dans des situations dramatiques reprises à pièce-source permet à Ionesco de dénoncer sa pièce comme un faux double de la tragédie shakespearienne, et en même temps de construire son propos: c'est précisément par ces substitutions, par ces intrusions de l'autre au cœur du même (de mots ou de discours plus complexes) que se constitue la pièce dérivée.

Le second groupe de scènes peut être envisagé comme semblable à ce que Umberto Eco appelle les scénarios alternatifs construits par le lecteur lorsqu'il rencontre des disjonctions de probabilité, mais ce sont, en général, des disjonctions de probabilité créées par Ionesco lui-même, qui renverse les sens des scènes réécrites étroitement. Si Lady Duncan se rend sur le champ de bataille pour obtenir des informations sur la marche de la guerre, c'est parce que le soldat n'a pu fournir aucune information valable. Il est intéressant que même les scènes « inventées » ou qui rappellent vaguement des scènes shakespeariennes (comme l'assassinat de Duncan) comprennent des références précises à des motifs ou des répliques-clé de *Macbeth*. Il en est ainsi du geste de Lady Duncan de se laver les mains, ou de son observation que Duncan mort ressemble à son père, des « rappels » shakespeariens insérés dans des scènes qui évoquent vaguement des situations du texte-source, des intrusions, cette fois-ci, du même au cœur du différent.

« Tout texte est (un) double, car il se prétend imitation ou fiction, tentative de recréation d'une réalité, première ou dernière » écrit Vladimír Troubetzkoy [7]. Mais, explique l'auteur, le texte n'est jamais un pur double de la réalité, parce qu'il est « par définition second, symbolique, médiat et non immédiat », et ce qui compte, c'est la différence. C'est justement comme un double imparfait de *Macbeth* que se donne *Macbett*, un double qui se construit par un jeu de ressemblances et de différences.

La soif du pouvoir mène au pire

La réécriture de *Macbeth* par Ionesco n'est pas innocente, ne relève pas d'un simple jeu gratuit avec des formes et le contenu de l'hypotexte, mais d'un projet politique bien précis. Ionesco a réécrit la tragédie shakespearienne après avoir lu *Shakespeare Our Contemporary* de Jan Kott, on pourrait dire qu'il a réécrit *Macbett* à la lumière de Kott: « Selon Kott, ce que voulait montrer Shakespeare c'est que le pouvoir absolu corrompt absolument, que tout pouvoir est criminel. En parlant de Macbeth dans cette perspective, Kott pense à Staline (...) à je me suis donc inspiré de son livre et, si j'ai fait cette pièce, c'est pour montrer une fois de plus que tout homme politique est un paranoïaque et que toute politique mène au crime » [8]. Kott envisageait l'histoire comme un Grand Mécanisme, comme une succession de meurtres auxquels l'individu ne peut pas échapper, idée que Ionesco a exploitée dans la construction de sa pièce, qui met en exergue la caractéristique répétitive du meurtre et de l'histoire. Il est d'ailleurs intéressant qu'afin de montrer la similarité de conception du monde entre Shakespeare et les auteurs contemporains, Kott citait la pièce de Ionesco *Tueur sans gages* [9].

Le canevas shakespearien devient donc pour Ionesco un philtre par lequel il choisit de regarder le monde actuel, l'instrument d'une mise à distance (l'action n'est pas transposée au XXe siècle, mais on nous offre un XVe siècle « interrompu » par de légers anachronismes, un XVe siècle de pacotille, carnavalisé) et d'une mise en relation du monde shakespearien et de l'univers contemporain à Ionesco.

Macbett n'est pas seulement une méditation sur la folie du pouvoir, mais aussi sur la façon dont cette folie est transmise par la tragédie shakespearienne. Chez Shakespeare, une fois la soif du pouvoir assouvie, le héros se retrouve dans le vide, sa vie devient un cauchemar auquel il n'arrive pas à échapper. Macbeth est un héros tragique, qui essaie de surpasser une limite. Dans le monde que propose Ionesco le tragique n'est plus possible, les personnages se

sentent trop bien dans leur enfer carnavalesque pour essayer d'y échapper. Il n'y a pas de restauration du pouvoir légitime, au contraire, le tyran est remplacé par un despote aussi mauvais, sinon pire que lui. Macol, qui est le fils que Banco et d'une gazelle, prononce, après avoir tué Macbett, le discours (en traduction française) par lequel Malcolm voulait tester la fidélité de Macduff chez Shakespeare (IV. 3). Pourtant, si chez Malcolm ce discours, extrêmement sanguinaire, était un masque, un test, Macol ne plaisante pas : « il y a dans ma nature composée des plus mauvais instincts, une avarice si insatiable, que, pendant mon règne, je trancherai les têtes de tous les nobles pour avoir leurs tête (...) mais j'abonde en penchants criminels que je satisferai par tous les moyens (...) » (p. 203-204). Matei Calinescu [10] rappelle que ce passage, qui est le seul où le texte de Ionesco se superpose littéralement sur celui de Shakespeare, représente un cas parfait de ce type de réécriture que voulait atteindre Pierre Ménard, le héros de Borges: réécrire *Don Quichotte* de manière absolument identique, mais y arriver à travers sa propre expérience culturelle. Tout comme le fragment du discours sur les armes et les lettres de Don Quichotte, le discours de Malcolm, copié par Ionesco, mais placé dans la bouche de Macol, acquiert un sens tout à fait différent lorsqu'il est placé dans un autre contexte. La pseudo-menace de Malcolm, placée à la fin de la pièce de Ionesco, à l'endroit où aurait dû figurer le discours qui confirmait la restauration du pouvoir légitime, ne peut que consolider la vision pessimiste de l'histoire du dramaturge français. « Oh! Monde insensé, ou les meilleurs sont pires que les mauvais » (p. 200) s'était exclamé Macbett, juste avant d'être tué – ironiquement, ses paroles ont un caractère prophétique.

« *Macbett*-ul lui Ionesco adaugă bitextualității lui *Ubu* o a treia dimensiune, care dă parodiei o nouă arie de gravitas, transformând-o dintr-un instrument inițial de provocare a răsului și într-unul de provocare la reflecție: asupra istoriei, asupra răului în istorie (ca trădare, ca violență ucigașă, ca sete de putere sau neînfrant libido dominandi) și, finalmente, asupra literaturii „de gradul doi” și a posibilităților pe care le oferă manipulările textuale» [11], observe, à juste titre, Matei Calinescu. Comme tout adaptateur, Ionesco utilise dans *Macbett* le jeu du même et du différent pour faire dire autre chose à l'intertexte shakespearien, et pour se dire à travers le texte de l'autre.

Cet article est réalisé dans le cadre du Projet Idei, 2008, no. 842, « Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne », financé par CNCSIS/UEFISCSU.

Notes

- [1] Bonnefoy, C., Eugène Ionesco: *Entre la vie et le rêve. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Belfond, Paris, 1966, p. 49.
 [2] Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 409.
 [3] Ionesco, E., *Macbett*, in *Théâtre V*, Gallimard, Paris, 1974, p. 200. Toutes les références entre parenthèses renvoient à cet ouvrage.
 [4] Innes, C., *Avant-garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London, 1993, p. 196.
 [5] Lachmann, R., *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, translated by Roy Sellars, University of Minnesota Press, 1977, p. 17.
 [6] Troubetzkoy, W., « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevsky », in Conio, Gérard, *Figures du double dans les littératures européennes*, L'âge d'homme, 2001, p. 46.
 [7] Bonnefoy, C., *Op. Cit.*, p. 161.
 [8] Kott, J., *Shakespeare Our Contemporary*, translated by Boleslaw Taborsky, Methuen and co., London, revised edition, 1967, p. 115.
 [9] Calinescu, M., « Eugène Ionesco. Patru piese ale perioadei mijlocii. *Macbett* », in *Apostrof*, no. 11-12, 2005. <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7311>
 [10] *Ibidem*.

Bibliographie

- Bonnefoy, C., *Eugène Ionesco: Entre la vie et le rêve. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Belfond, Paris, 1966.
 Calinescu, M., « Eugène Ionesco. Patru piese ale perioadei mijlocii. *Macbett* », in *Apostrof*, no. 11-12, 2005. <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7311>

- Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- Kott, J., *Shakespeare Our Contemporary*, translated by Boleslaw Taborsky, Methuen and co., London, revised edition, 1967.
- Ionesco, E., *Macbett*, in *Théâtre V*, Gallimard, Paris, 1974.
- Innes, C., *Avant-garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London, 1993.
- Lachmann, R., *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, translated by Roy Sellars, University of Minnesota Press, 1977.
- Lochert, V., « Macbeth/ Macbett: répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », in *Études littéraires*, vol. 38, no. 2-3, 2007, p. 59-70.
- Shakespeare, W. *Macbeth*, Cambridge University Press, updated edition, 2008.
- Vernois, P., *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, Paris, 1991.
- Troubetzkoy, W., « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevsky », in Conio, Gérard, *Figures du double dans les littératures européennes*, L'âge d'homme, 2001.