

## **Un exemple d'adaptation au théâtre : *Macbeth, Ubu, Macbett***

par Françoise Spiess

*Macbett* ressemble à *Macbeth*, ressemble à *Ubu*, et cependant n'est ni *Macbeth* ni *Ubu*.

Quelles sont donc les ressemblances et les dissemblances entre ces trois textes ? En quoi l'écriture de *Macbett* propose-t-elle un langage nouveau ? Comment y est traitée la question du mal ? Autant d'interrogations auxquelles nous allons tenter de répondre.

### **Adaptation, ressemblances, dissemblances, emprunts : de *Macbeth* à *Macbett* en passant par *Ubu***

Au commencement étaient les *Chroniques* de Raphael Holinshed publiées pour la première fois en 1577, elles-mêmes dérivées de vieilles chroniques écossaises. C'est là qu'on trouve l'histoire de Macbeth. Mais pour que le régicide soit plus terrifiant, Shakespeare mêle à cette histoire les histoires d'autres tyrans, trouvées aussi dans les *Chroniques*. Ainsi le meurtre de Duncan est en fait celui du roi Duffe tué par Donwald et sa femme. Pour faire apparaître Macbeth comme un monstre, Shakespeare transforme Duncan en roi vénérable et vertueux, il innocente Banquo parce qu'il est l'ancêtre du roi Jacques qui règne alors et a donné aux acteurs de la compagnie dont il fait partie le titre de Comédiens du roi ! Il invente des épisodes, entre autres la scène du banquet (reprise par Ionesco) et le somnambulisme de Lady Macbeth. Il supprime les dix ans de règne éclairé sous Macbeth, resserrant ainsi l'action dramatique et noircissant Macbeth, puisque le meurtre est accompli le soir même de l'arrivée de Duncan au château de Macbeth et non après des mois d'atermoiements comme dans les *Chroniques*. Quant à l'assassinat de Banquo, il suit ainsi de près celui de Duncan. Shakespeare impute donc au couple infernal la responsabilité entière des actions les plus noires.

Ionesco reprend le même fil de l'intrigue, des pans entiers de discours sont les mêmes. Ainsi le discours final de Macol dans *Macbett* est-il le même que celui de Malcolm à l'acte IV scène 3 de *Macbeth* :

« C'est de moi que je parle, en qui je sais  
Toutes les variétés du vice si bien greffées  
Que, lorsqu'elles éclorent, le noir Macbeth  
Paraîtra pur comme neige, et le pauvre royaume  
Le tiendra pour un agneau, comparé

À mes forfaits sans bornes<sup>1</sup>. »

Mais, chez Shakespeare, ce discours n'est là que pour éprouver la fidélité de Macduff, alors que le discours de Macol, lui, clôt la pièce de Ionesco, car pour lui l'histoire se répète, et devient même de plus en plus sombre. Dans un cas, celui de Shakespeare, la pièce va se terminer sur la possibilité d'un avenir meilleur ; chez Ionesco, elle se termine sur la certitude que la tyrannie va continuer.

Jusque-là, Ionesco, familier de la réécriture, n'avait retravaillé que ses propres textes : il s'agissait alors de réécriture pour le théâtre de textes de nouvelles, pour beaucoup tirées d'un recueil de 1962 *La Photo du colonel*. Ainsi sont nés *Victime du devoir*, *Amédée*, *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*. Après les premières pièces qui mettaient à mal toute logique à commencer par celle de l'intrigue – le scandale de *La Cantatrice chauve* tient en partie à l'absence d'histoire à laquelle les spectateurs puissent se raccrocher –, l'adaptation d'une nouvelle pour la scène remet la logique narrative au premier plan, le travail de réécriture implique alors une amplification de la nouvelle, la grande importance des didascalies permettant de contrôler les possibilités de la représentation. Mais s'emparer de Shakespeare, d'une pièce du répertoire, constitue une autre démarche. Ionesco a toujours été attiré par Shakespeare. Ainsi, il confie à Claude Bonnefoy : « N'a-t-il [Shakespeare] pas dit : “Le monde est une histoire de fous racontée par un idiot”, n'a-t-il pas dit que tout n'est que “bruit et fureur” ? C'est l'ancêtre du théâtre de l'absurde<sup>2</sup>. » Il cite aussi très précisément *Macbeth*, acte V scène 5 :

« La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur,  
Qui se pavane et se démène son heure durant sur la scène,  
Et puis qu'on n'entend plus. C'est un récit  
Conté par un idiot, plein de bruit et de fureur,  
Et qui ne signifie rien<sup>3</sup>. »

Quand Ionesco s'empare de *Macbeth* il reprend donc le texte de Shakespeare mais, bien sûr, en fait une œuvre singulière : il l'adapte à son temps, elle répond à ses préoccupations formelles d'alors. La structure dramatique est certes mise à mal, le texte n'est plus découpé en actes ni en scène (seuls des astérisques apparaissent à cinq reprises, sans qu'ils signalent d'ailleurs un changement plus flagrant qu'à d'autres moments du texte), mais l'histoire est la même, les héros portent à une ou quelques lettres près le même nom que dans la pièce de

---

1. Trad. de Jean-Michel Déprats, in Shakespeare, *Tragédies, II (Œuvres complètes, II)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 447.

2. *Entre la vie et le rêve. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1996.

3. Trad. de Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, p. 485.

Shakespeare. Ainsi Macbeth est devenu Macbett – évoquant peut-être davantage la bête qui sommeille en lui et va se réveiller, monstrueuse, ou plus simplement la déplorable façon dont les Français prononcent le *th* –, Banquo est devenu d'une manière plus expéditive et comme au casino – Banco, il a joué... et perdu ! –, Duncan n'a plus rien d'un roi vertueux (il rejoint en cela certains rois des *Chroniques*), c'est un tyran sanguinaire et un lâche qui envoie sa femme à sa place sur le champ de bataille. Le personnage de Macduff est carrément supprimé, sans doute parce qu'il est un libérateur : dans *Macbeth*, il combat aux côtés de Macbeth, puis rejoint Malcolm lorsque Macbeth devient un tyran, pour faire triompher l'ordre et la justice. Pour Ionesco, une telle vision d'une histoire en progrès est bannie, et Macduff disparaît donc ! Le nombre total des personnages est d'ailleurs resserré : des trente-trois personnages shakespeariens, augmentés d'une foule de seigneurs, gentilshommes, officiers, soldats, meurtriers, serviteurs, messagers et autres apparitions, on passe à treize personnages chez Ionesco (et même en réalité dix, puisque Lady Duncan, Lady Macbett et la première sorcière n'en font qu'un, de même que la suivante et la deuxième sorcière). En revanche, Cawdor et Glamis deviennent des personnages à part entière : Cawdor s'est simplement francisé en Candor, proche ironiquement de la candeur dont il fait preuve puisque, malgré ses trahisons, il trouve plus traître que lui, et Glamis se retrouve avec un « s » supplémentaire qui le rend glissant et perfide comme le serpent qu'il est : Glamiss ! De même, Malcolm se transforme en Macol, moins noble et plus poisseux : c'est de lui que naîtront des malheurs plus grands encore, alors qu'il était porteur d'espoir dans la pièce de Shakespeare.

Les sorcières, trois comme les trois Parthes qui président au destin des hommes chez Shakespeare, ne sont plus que deux, qui se transforment en Lady Duncan, Lady Macbett et la suivante ; elles sont bien sûr toujours aussi maléfiques et leurs prédictions sont conservées. Déjà, dans Shakespeare, ces figures surnaturelles semblaient n'être que l'émanation du désir de meurtre et de pouvoir du personnage de Macbeth. Shakespeare ne s'intéresse à elles que pour mieux regarder les faces les plus sombres de l'âme humaine. C'est sans doute ce qui intéresse également Ionesco dans ces figures sataniques qui deviennent chez lui clairement forces du mal et dévoilent à Macbett et à Banco leur avenir pour faire naître en eux des sentiments les plus bas : désir du pouvoir, envie, jalousie. « Et maintenant, je brûle d'envie et de jalousie. Elles ont levé le couvercle de la boîte aux ambitions. Me voici emporté, mené par une force dont je ne suis pas maître, assoiffé, avide, insatiable<sup>4</sup> », s'écrie Banco après les avoir entendues. La métamorphose qui touche ces deux sorcières transformées en jeunes et

---

4. *Macbett*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques », n° 250, 2013, p. 88.

belles femmes, sensuelles et séduisantes qui vont attiser le désir de Macbett, n'appartient qu'à Ionesco qui, depuis *Rhinocéros*, sait quel intérêt dramaturgique et scénique il peut trouver dans ces transformations. Et Lady Duncan en bikini vaincra les dernières hésitations de Macbett. Les sorcières interpellent Macbett – « Salut Macbett, baron de Candor !<sup>5</sup> » – presque dans les mêmes termes que dans *Macbeth* – « Salut, Macbeth ! Salut à toi, thane de Cawdor !<sup>6</sup> ». Le discours qui suit est semblable dans les deux pièces avant d'être repris mot pour mot par Banco dans un jeu de parallélisme dont nous parlerons. Lady Macbett est sans remords chez Ionesco, mais la célèbre scène où Lady Macbeth est hantée par le sang qu'elle a versé et se lave frénétiquement les mains pour enlever une souillure sanglante invisible est reprise avec humour dans une didascalie de *Macbett* : « Lady Duncan [...] se lavera les mains d'une façon très appuyée, comme pour enlever une tache, par exemple<sup>7</sup> », sorte de clin d'œil à son prédécesseur mais qui n'entre pas par ailleurs dans son propos !

Si les personnages principaux sont nommés, les autres ne sont définis que par leur raison sociale : la suivante, la servante, le moine, l'évêque, la première sorcière, la deuxième sorcière, soldats, limonadier, hommes du peuple, chasseur de papillons, etc.

Le décor est encore plus imprécis que dans Shakespeare : un champ, un champ de bataille, une salle du palais. La référence à l'Écosse disparaît. L'époque n'est pas reconnaissable : est-on dans un Moyen Âge signalé par la présence d'une épée, par l'utilisation de termes comme « dame » ou « seigneur », ou encore par des scènes comme celles où le roi, investi d'un pouvoir divin, guérit les malades qui se présentent devant lui ? De nombreux anachronismes brouillent cette perception historique, tels ces guillotines ou ces pistolets. Se côtoient donc deux mondes : celui du Moyen Âge qui emprunte à Shakespeare et à travers lui aux *Chroniques*, mais d'un Moyen Âge version burlesque, et celui des siècles suivants, macabres et sanglants, et tout particulièrement le XX<sup>e</sup> siècle. Ces anachronismes réveillent le spectateur et lui indiquent que l'histoire se répète. Les metteurs en scène qui monteront ce texte s'empareront des anachronismes du texte, entre autres pour leurs choix de scénographie. Ainsi, dans un entretien accordé à Graciela Cerasi au moment de sa mise en scène de *Macbett* en 1992, Jorge Lavelli explique : « L'anachronisme doit exister, il est dans la volonté de l'auteur. Dans le dispositif scénique, une porte baroque coexiste avec une porte de parking, comme aujourd'hui dans nos villes. Les personnages doivent être perçus comme étant plus

---

5. *Ibid.*, p. 43.

6. Trad. de Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, acte I, scène 3, p. 315.

7. *Macbett*, *op. cit.*, p. 38.

proches de notre époque que de celle de Shakespeare<sup>8</sup>. » Et tout est fait, en effet, pour que la pièce s'inscrive dans le monde du XX<sup>e</sup> siècle.

Pour s'éloigner de toute psychologie, Ionesco se joue de tous les parallélismes possibles. Les personnages sont interchangeable, ce ne sont pas des êtres singuliers. Ainsi, lorsque Lady Duncan s'étonne de ne pas reconnaître Macbett et le prend pour Banco, Macbett lui répond, de façon jubilatoire pour nous : « 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<sup>9</sup>. » Telles des marionnettes, Glamiss et Candor, d'une part, Banco et Macbett de l'autre, font des gestes semblables, réagissent de façon identique aux mêmes situations, utilisent le même langage. Ainsi dès le début de la pièce :

« GLAMISS, *se tournant vers Candor* : Bonjour, baron Candor.  
CANDOR, *se tournant vers Glamiss* : Bonjour, baron Glamiss.  
GLAMISS : Écoutez-moi, Candor.  
CANDOR : Écoutez-moi, Glamiss.  
GLAMISS : Cela ne peut plus durer.  
CANDOR : Cela ne peut plus durer<sup>10</sup>. »

Les deux barons apparaissent bien comme deux pantins, deux Dupont et Dupond. Quand un rentre par la droite, l'autre entre par la gauche. De la même façon, Banco et Macbett, on l'a vu, sont interchangeable. Décidément le tyran n'est en rien un être exceptionnel pour Ionesco ; simplement, à un moment donné de l'histoire il a la possibilité d'imposer un pouvoir dictatorial.

Le parallélisme entre Banco et Macbett est frappant dans leur allure et leur costume, mais aussi dans leur propos. C'est de la même manière, avec les mêmes mots qu'ils questionnent les sorcières ou qu'ils s'adressent à Candor et à Glamiss. Ils prononcent des monologues identiques, ils sont annoncés par des didascalies semblables. Un exemple : « Macbett entre par le fond. Il est las ; il s'assoit sur une borne. Il tient son épée nue à la main. Il regarde son épée<sup>11</sup> », puis un peu plus loin : « Macbett sort par le fond. Macbett et Banco se ressemblent. Même costume, même barbe. Banco entre par la droite. Il est las ; il s'assoit sur une borne. Il tient son épée nue à la main. Il regarde son épée<sup>12</sup>. »

Mais il n'y a pas que Shakespeare. Dans *Entre la vie et le rêve*, Ionesco déclare : « Chez Shakespeare, dans l'ensemble de son théâtre, il y a beaucoup de bouffonnerie. Mais il a pris le

---

8. Dossier d'accompagnement à sa mise en scène pour le programme du spectacle, 1992.

9. *Macbett*, *op. cit.*, p. 88.

10. *Ibid.*, p. 9.

11. *Ibid.*, p. 20.

12. *Ibid.*, p. 23.

personnage de Macbeth très au sérieux. Or, à y bien y regarder, c'est aussi un personnage dérisoire. Tel que je l'ai traité, Macbett est inspiré autant que par le héros shakespearien par le Père Ubu. Ma pièce c'est un mélange de Shakespeare et de Jarry. Ubu est une œuvre sensationnelle où l'on ne parle pas de tyrannie, où l'on montre la tyrannie sous la forme de ce bonhomme odieux, archétype de la goinfrerie matérielle, politique, morale qu'est le Père Ubu<sup>13</sup>. » Le « Merde » retentissant, dernier mot de *Macbett* fait écho au célèbre « Merdre » initial de *Ubu*. La grande scène macabre au cours de laquelle Ubu fait massacrer tous les nobles pour prendre leurs biens se retrouve chez Ionesco quand les cent trente-sept mille soldats de Candor se font couper la tête sous le regard satisfait de Lady Macbett, qui s'exclame en comptant les têtes qui tombent : « Cent dix-sept... cent dix-huit, quel spectacle émouvant !<sup>14</sup> »

Les personnages de Jarry sont bêtes, grossiers, avares, lâches, coléreux, sanguinaires. Ce sont des marionnettes qui concentrent en elles les aspects les plus ignobles de l'être humain. Les personnages de Ionesco sont moins caricaturaux, mais ce sont également des pantins dénués d'états d'âme, ou si peu ! Le fait qu'ils apparaissent par couple et qu'ils soient interchangeables au sein du couple – Banco et Macbett, Candor et Glamiss –, avec les mêmes gestes, les mêmes mots, les mêmes costumes, font d'eux des êtres sans aucune profondeur psychologique, des archétypes plus que des personnages. Ils ouvrent ainsi la voie à tout un pan du théâtre d'aujourd'hui.

Mais pourquoi ce détour par *Ubu* pour adapter *Macbeth* ? Sans doute parce que la farce apparaît bien comme la solution pour dire le chaos du monde.

### ***Macbett*, un langage dramatique nouveau**

Le refus des conventions de la représentation issues du passé, l'exploration des zones d'ombre de l'homme, la mise en question du langage, tout cela s'est imposé dans le paysage théâtral français à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. L'absurde dont a été qualifié à tort le théâtre de Ionesco – qui lui préfère le terme d'« avant-garde » – trouve ses origines du côté de Jarry et des surréalistes. Plus aucune cohérence de l'intrigue, ni de logique du dialogue, pas de psychologie, des situations burlesques, la destruction du langage à l'œuvre, le rejet de toute confiance accordée à la communication, le refus de discuter des idées, d'imposer des idéologies, des antihéros plutôt que des personnages, des archétypes égarés dans un monde incompréhensible : tout concourt à mettre en scène la déraison du monde. « Une pièce de

---

13. *Op. cit.*

14. *Macbett*, *op. cit.*, p. 40.

théâtre est une construction constituée d'une série d'états de conscience ou de situations qui s'intensifient, se densifient, puis se nouent, soit pour se dénouer, soit pour finir dans un inextricable insoutenable », écrit Ionesco dans *Notes et contre-notes*<sup>15</sup>. Dans un entretien avec Édith Mora paru dans *Les Nouvelles littéraires* en 1960 et repris dans le même ouvrage, le dramaturge précise : « Ce qui m'intéresse surtout dans le théâtre, c'est la forme théâtrale<sup>16</sup>. » De fait, après les grands bouleversements de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'homme ne peut plus se reconnaître que dans des formes artistiques éclatées. Ionesco parle alors plutôt que d'un genre quelconque, de « farce tragique » (sous-titre des *Chaises*). Dans ce type de théâtre où l'intrigue disparaît plus ou moins au profit de la gestuelle, du son, la didascalie prend tout naturellement une importance capitale. Contrairement à *Macbeth*, et même à *Ubu*, *Macbett* est ponctuée de longues didascalies, pouvant laisser parfois à penser que le texte est secondaire. Au début de la pièce, une didascalie ne précise-t-elle pas à propos de Glamiss et Candor : « Le texte sert d'appui à la progression de leur colère<sup>17</sup>. »

La didascalie possède de multiples fonctions : on passe ainsi, grâce à une longue didascalie extrêmement précise, sans transition, de la conversation entre Candor et Glamiss, à la scène de guerre : « Scène vide quelques minutes. On doit jouer beaucoup sur la lumière qui vient du fond et les bruits qui – mais à la fin seulement – seront transformés en une musique concrète. [...] On doit voir des petites flammes. [...] On entend des cris, des râles [...]. Il faut que le décor, les lumières, les bruits jouent longtemps. [...] Le rôle du décorateur-éclaireur et celui du bruiteur sont ici très importants. [...] Un soldat entrant [...] mimant des duels : moulinets, coups de pointe, parades, corps à corps, attaques à la face, esquives, gardes diverses. Assez vite. [...] Une femme échevelée, criant, traverse en courant le plateau de gauche à droite<sup>18</sup>. »

Bruit et gestuelle font donc partie de la représentation. En homme de théâtre accompli Ionesco crée des tensions et impose des images frappantes, comme celle par exemple de la transformation des sorcières en jeunes femmes éblouissantes et dénudées. Tout est dit alors dans la didascalie, de la lumière et de la pénombre, des accessoires, de la musique saccadée. Théâtre complet tel que l'appelle encore de ses vœux toute une partie du théâtre actuel. *Macbett* est donc bien une réécriture dans la mesure où, s'emparant de *Macbeth*, Ionesco reconstruit un texte qui annonce toutes les préoccupations qui seront celles des auteurs et metteurs en scène des années 1970 à nos jours.

---

15. *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 163, 1991 [1962].

16. *Ibid.*

17. *Macbett*, *op. cit.*, p. 9.

18. *Ibid.*, p. 16-17.

Ainsi, dans *Macbett*, le langage est-il inattendu, faits de répétitions, d'injures, d'anachronismes, de prières, de citations littéraires, d'accumulation, de jeux de mots, d'humour. Comment parler du pire si ce n'est en en riant ! Les conversations sont souvent dignes du café du commerce, à l'image de Glamiss et Candor se plaignant de Macbett :

« GLAMISS : Je lui donne dix mille volailles par an, avec leurs œufs.  
CANDOR : Et moi donc  
GLAMISS : Si d'autres acceptent...  
CANDOR : Moi, je n'accepte pas.  
GLAMISS : Je n'accepte pas non plus.  
CANDOR : Ceux qui acceptent, ça les regarde <sup>19</sup>. »

Ionesco fait jouer ses personnages avec le langage de façon presque enfantine. Toujours Glamiss et Candor :

« GLAMISS : Qui s'engraissent avec la sueur de notre front.  
CANDOR : Avec la graisse de nos volailles.  
GLAMISS : De nos brebis.  
CANDOR : De nos cochons.  
GLAMISS : Le cochon ! <sup>20</sup> »

Le jeu de mots final déclenche le rire. Ionesco s'amuse comme s'il s'agissait d'un conte, de fables, de comptines. L'humour macabre est aussi souvent présent. Ainsi le dialogue entre le limonadier et un soldat :

« LE LIMONADIER : Il est blessé ?  
LE PREMIER SOLDAT : Non, il est mort.  
LE LIMONADIER : D'un coup d'épée ? D'un coup de lance ?  
LE PREMIER SOLDAT : Non.  
LE LIMONADIER : D'un coup de pistolet ?  
LE PREMIER SOLDAT : Non. Infarctus <sup>21</sup>. »

Ionesco se joue aussi en permanence de l'intertextualité. Il détourne citations, proverbes : « Aide-toi le ciel t'aidera » devient dans la bouche de Lady Duncan : « Aide toi, l'enfer t'aidera <sup>22</sup>. ». Les références religieuses sont détournées, à l'image du Notre-Père : le « que votre règne soit sanctifié <sup>23</sup> » dit par une femme du peuple à Macol à la fin de la pièce est un détournement du « que votre nom soit sanctifié » de la prière chrétienne, ce qui est d'autant plus ironique que Macol annonce peu après que son règne sera le pire de tous. Même le comique troupier est évoqué : un des serviteurs qui prépare le festin du couronnement et du

---

19. *Ibid.*, p. 10.

20. *Ibid.*, p. 10-11.

21. *Ibid.*, p. 18.

22. *Ibid.*, p. 63.

23. *Ibid.*, p. 18.

mariage de Macbett s'écrie : « Et mon foie qui se dilate<sup>24</sup> », allusion à la chanson *Je ne suis pas bien portant*, écrite en 1932 par Géo Koger : « J'ai la rate / Qui s'dilata / J'ai le foie / Qu'est pas droit... » C'est avec la même intention – faire avant tout une farce, quand bien même elle dénoncerait les crimes les plus noirs de l'Histoire – que l'auteur cite une bande dessinée du début du XX<sup>e</sup> siècle, *Les Pieds Nickelés*. Ses trois héros escrocs, Filochard, Ribouldingue et Croquignol, sont annoncés à la fin de la pièce par Banco comme ses futurs descendants<sup>25</sup>.

Les citations latines convoquent aussi Virgile, Ovide, Tite-Live, pour mieux les parodier, et les allusions mythologiques sont nombreuses : la boîte de Pandore, Œdipe, le Minotaure... Ionesco aime aussi jouer avec ses propres écrits : ainsi, au moment du festin, lorsque le premier serviteur annonce qu'« il y aura une omelette géante, de cent trente mille œufs<sup>26</sup> », on pense alors à *L'avenir est dans les œufs*, autre pièce de l'auteur qui se termine par l'annonce des milliers de morts, nés des héros de cette farce tragique elle aussi.

### **La finalité de l'adaptation : la question du mal à la fois universelle et inscrite dans l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle**

Au-delà de la réjouissante intertextualité dont s'amuse Ionesco, le texte affiche également une dimension politique. Glamiss qualifie Macbett d'« incorruptible<sup>27</sup> », allusion à Robespierre, et la grande parade des guillotines évoque bien sûr la Terreur. Mais c'est surtout aux grands criminels de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle et à leurs méfaits qu'il est fait allusion : Lénine, Staline et la révolution communiste dans le bloc de l'Est, Hitler et le nazisme. Le texte évoque les crimes les plus crapuleux de l'Histoire, à l'image de ce passage prononcé par Macbett, puis repris ensuite exactement dans les mêmes termes par Banco :

« J'en ai tué des douzaines et des douzaines, de ma propre main. Douze douzaines d'officiers et de soldats qui ne m'avaient rien fait. J'en ai fait fusiller d'autres [...]. Des milliers d'autres sont morts, brûlés vifs [...]. Des dizaines de milliers, hommes, femmes et enfants, sont morts étouffés dans des caves [...]. Des centaines de milliers sont morts, noyés [...]. Des dizaines de millions d'autres sont morts de colère, d'apoplexie ou de tristesse. Il n'y a plus assez de terre pour ensevelir les gens<sup>28</sup>. »

Plus loin, des phrases font allusion aux différents procès politiques, sous Staline notamment, et aux condamnations expéditives sous des prétextes fallacieux qui s'ensuivirent : « Les pieds

---

24. *Ibid.*, p. 87.

25. *Ibid.*, p. 106.

26. *Ibid.*, p. 86.

27. *Ibid.*, p. 15.

28. *Ibid.*, p. 21 et 23.

arrachés nous bottent le cul. Bien entendu c'était des traîtres. Des ennemis du pays<sup>29</sup>. » Au cours de ces parodies de procès, on obligeait les accusés à faire une dérisoire autocritique, triste habitude reprise dans le discours de Candor après son arrestation :

« Vaincu, je ne suis qu'un lâche et un traître. Que n'ai-je gagné cette bataille ! C'est que l'Histoire, dans sa marche, ne l'a pas voulu. C'est l'Histoire qui a raison, objectivement. Je ne suis qu'un déchet historique. [...] Il ne peut y avoir d'autres raisons que la raison historique<sup>30</sup>. »

« L'histoire est rusée », ajoutera plus loin Macbett.

Le discours politique est largement étrillé et le plus bel exemple est sans doute celui que Duncan adresse à ses soldats après la bataille, dans lequel, avec un cynisme hilarant et macabre, il s'adresse aux vivants... et aux morts :

« Et à vous d'abord, merci, mes valeureux soldats, braves gens du peuple, qui avez sauvé la patrie et mon trône. Beaucoup d'entre vous l'ont fait au sacrifice de leur vie. Merci encore, à vous tous, morts et vivants [...]. En rentrant chez vous, que ce soit dans vos humbles villages, dans vos pauvres foyers ou dans vos tombeaux simples mais glorieux, vous serez les modèles des jeunes générations présentes et futures, mieux encore, passées, à qui vous parlerez pendant des siècles et des siècles [...]. Votre présence – car même votre absence sera présente aux yeux de tous ceux qui contempleront votre image, visible ou non, d'Épinal<sup>31</sup>... »

Ce discours, aussi creux que virtuose, accumulation de clichés, de références populaires ou religieuses, est en fait un hymne à la boucherie qui décime les plus faibles au profit des plus forts. Car, comme le dit Macbett à Duncan, avec cet humour féroce qui caractérise Ionesco :

« Votre générosité comble notre rapacité<sup>32</sup> » !

*Macbett* est une œuvre burlesque dans laquelle la politique n'est que le jeu absurde d'un fou. La pièce propose une vision noire et ricanante des grands drames du XX<sup>e</sup> siècle : « Je n'ai jamais compris pour ma part la différence que l'on peut faire entre comique et tragique. Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me paraît plus désespérant que le tragique », écrit Ionesco dans *Notes et contre-notes*<sup>33</sup>. On voit donc bien qu'au-delà des profondeurs obscures de l'homme, ce qui intéresse le dramaturge, c'est aussi de donner une lecture politique de son personnage. Aussi revendique-t-il sa dette envers Jan Kott :

« L'idée de faire une pièce d'après *Macbeth* m'a été donnée par la lecture du très beau livre de Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*. Selon Kott, ce que voulait montrer Shakespeare, c'est que le pouvoir absolu corrompt absolument, que tout

---

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 38-39.

31. *Ibid.*, p. 34-35.

32. *Ibid.*, p. 37.

33. *Op. cit.*

pouvoir est criminel. Et parlant de *Macbeth* dans cette perspective, Kott pense à Staline<sup>34</sup>. »

Jan Kott, écrivain juif polonais, ancien communiste, avait fui la Pologne et, relisant Shakespeare, avait constaté nombre de similitudes entre les tyrans des tragédies shakespeariennes et la dictature stalinienne :

« Ce n'est qu'à notre époque que nous avons vu à nouveau l'image terrifiante du pouvoir absolu [...], tout comme dans les chroniques historiques de Shakespeare. [...] Macbeth a étouffé une révolte, grâce à quoi il se retrouve près du trône. Il peut devenir roi ; donc il doit devenir roi. Il tue le souverain légitime. Il doit tuer les témoins et ceux qui soupçonnent le crime. Il doit tuer les fils et les amis de ceux qu'il a tués précédemment. Après quoi, il doit tuer tout le monde, car tout le monde est contre lui. À la fin, lui-même sera tué. Il a parcouru tout le grand escalier de l'Histoire<sup>35</sup>. »

Inquiet devant la barbarie qui s'abat sur l'Europe de l'Est, Ionesco s'approprie cette œuvre ancienne et en renouvelle la lecture à la lumière des drames de son temps. Mais son intention est plus sombre encore que celle de Shakespeare : Lady Macbett, tranquillement installée devant une tasse de thé, assiste au spectacle réjouissant et banal à ses yeux de la décapitation de Candor et de ses cent trente-sept mille soldats.

La répétition systématique des mêmes discours, celui de Glamiss et Candor qui fomentent un complot contre Duncan, repris par celui de Banco et Macbett fomentant à leur tour le même complot, est selon l'auteur la preuve que l'Histoire se répète inlassablement, qu'un tyran se lève aussitôt que le précédent est abattu. Cette vision tragique et pessimiste récuse toute possibilité de progrès. Parlant de Lin Piao, ce dignitaire chinois mort dans des conditions troubles, accusé de complots contre Mao Zedong, Ionesco écrit dans *Antidotes* :

« C'était un traître comme le furent les rois massacrés par d'autres rois en Angleterre, comme le furent les tyrans de 89, et ceux qui furent jugés et exécutés par les bons dirigeants qui deviennent tueurs à leur tour si d'autres tueurs n'en viennent à bout ?<sup>36</sup> »

Dans *Macbett* c'est surtout le communisme qui est visé. On y dénonce les procès de Moscou, alors qu'à l'époque seul le danger du fascisme était dénoncé par les intellectuels français. Toujours dans *Antidotes*, Ionesco écrit : « En 1967 encore, sous peine d'être accusé de fascisme ou de nazisme, on ne pouvait rien objecter aux régimes des pays socialistes<sup>37</sup>. »

---

34. *Ibid.*

35. *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 593, 2006 [1962].

36. *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977.

37. *Ibid.*

En écrivant une pièce burlesque inspirée de Shakespeare revisité par Jarry, Ionesco porte un regard lucide et terrifiant sur son temps : « Il y a un enfer à côté de nous, derrière un mur que nous franchissons parfois ; mais alors un autre mur, celui de l'aveuglement, nous empêche de voir<sup>38</sup>. » Son *Macbett* est là pour nous garder les yeux ouverts.

---

38. *Ibid.*