Coulisses
Revue de théâtre

44 | Printemps 2012
Le Hors-scène

Macbeth, Macbett : d'un hors-scène à l'autre

Audrey Lemesle

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/467>

DOI : 10.4000/coulisses.467

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 85-98

ISBN : 978-2-84867-425-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Audrey Lemesle, « *Macbeth, Macbett* : d'un hors-scène à l'autre », *Coulisses* [En ligne], 44 | Printemps 2012, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/467> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.467>

Tous droits réservés

***Macbeth, Macbett :* d'un hors-scène à l'autre**

AUDREY LEMESLE

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Ionesco a révélé très tôt dans sa carrière dramatique une vision sombre de l'homme et une conception pessimiste de l'Histoire. Sa réflexion sur le Mal articulée à une pensée politique fondée sur la conviction que l'Histoire est cyclique et que l'oppression est vouée à succéder à l'oppression transparaît dès *Victimes du devoir* ou *Rhinocéros*. La publication en 1972 de *Macbett*, réécriture de l'une des tragédies les plus sanglantes de Shakespeare, apparaît comme une forme de couronnement de sa pensée politique et métaphysique. L'impulsion de la réécriture lui a été donnée par la lecture de l'ouvrage de l'auteur polonais Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, traduit en 1962. Jan Kott, qui a combattu le nazisme avant de subir après-guerre l'amère désillusion du communisme, écrit son essai en réaction au totalitarisme qu'il a doublement affronté. Il perçoit en effet dans l'œuvre du dramaturge élisabéthain un écho à l'horreur historique contemporaine et plus particulièrement au stalinisme. C'est sous cet angle qu'il envisage le théâtre shakespearien dans lequel il théorise l'image récurrente d'un « Grand Mécanisme », rouleau compresseur de l'Histoire qui écraserait l'homme. Selon Jan Kott il existe, en effet, deux manières d'appréhender l'Histoire : la première, d'inspiration hégélienne, la considère sous l'angle d'un progrès s'accomplissant en dépit des accidents qui la parsèment. La seconde « naît de la conviction que l'histoire n'a pas de sens et demeure sur place, ou bien répète sans cesse son cycle atroce »¹. Selon Jan Kott, « cette seconde façon de comprendre le tragique de l'histoire convient le mieux à Shakespeare »². En réécrivant *Macbeth* à la lumière de *Shakespeare notre contemporain*, Ionesco semble donc faire de son œuvre la mise en application

1. Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Payot et Rivages, 2006 (1962 pour la première édition), p. 49.

2. *Ibid.*, p. 50.

dramatique de la réflexion historique qu'il partage avec Jan Kott et que ce dernier projette sur Shakespeare. *Macbeth* constitue l'unique cas de parodie d'un texte intégral dans la dramaturgie ionescienne, démarche qui pourrait s'expliquer par sa résonance avec la thématique de la pièce. Ce n'est peut-être pas en effet un hasard si Ionesco, qui voulait à travers *Macbeth* mener une réflexion sur le caractère cyclique de l'histoire, perçue comme une succession de crimes, a choisi pour ce faire la parodie, figure de la répétition. Un tel choix viserait ainsi à exhiber que, l'histoire se répétant, seule s'offrait au dramaturge la possibilité d'une réécriture.

Parmi les nombreuses dimensions de l'œuvre shakespearienne qui se voient modifiées et parodiées dans *Macbeth*, le traitement du hors-scène occupe une place notable. Or le rapport entre scène et hors-scène semble précisément avoir partie liée avec la réflexion métaphysique et historique. Le hors-scène se définit, en effet, comme un débordement du plateau et de l'espace scénique, d'un point de vue aussi bien spatial que temporel. Il s'offre, dès lors, au dramaturge comme un outil privilégié pour mettre à jour une réflexion sur le monde et l'histoire. La confrontation des hors-scène shakespearien et ionescien permettrait ainsi de mesurer l'écart qui sépare les deux visions des dramaturges. Le traitement qu'opère Ionesco du hors-scène dans *Macbeth* s'inscrit dans le mouvement d'une réécriture parodique, fondée, par là-même, sur des effets de grossissement et de détournement du matériau dramatique originel. De telles modifications amènent ainsi à se demander si l'objectif qui préside à la réécriture ionescienne est d'infléchir ou de révéler les intentions du dramaturge élisabéthain. Si le rapport entre la scène et le hors-scène engage une réflexion sur le monde et l'Histoire, Ionesco cherche-t-il, dans sa métamorphose, à utiliser le texte de Shakespeare, dans l'interprétation qu'en a faite Jan Kott, comme un point de départ pour faire surgir sa propre vision, plus noire ? Met-il au contraire son texte au service d'un éclairage de la pensée shakespearienne ? Plus largement, le hors-scène tel qu'il se dessine dans l'œuvre de Shakespeare offre-t-il à Ionesco la possibilité d'un enrichissement de sa dramaturgie ou constitue-t-il un pur matériau qu'il remodèle dans le but d'affirmer sa propre esthétique, fondée sur le burlesque ?

C'est dans cette perspective qu'il s'agira d'étudier le hors-scène de *Macbeth* et ses métamorphoses dans *Macbeth*, métamorphoses qui s'opèrent au moyen d'une série de bouleversements. Nous verrons ainsi comment Ionesco procède à l'exhibition scénique de l'« inmontré » de *Macbeth*, par quels procédés il redéfinit les frontières de la scène shakespearienne, en quels termes enfin, il repense le rapport entre espace scénique et espace dramatique.

I. Exhibition scénique de l'« inmontré » shakespearien

Dans sa réécriture, Ionesco se livre à une exhibition scénique de ce que Shakespeare ne montrait pas.

1. Représentation de l'irreprésentable

Une telle démarche passe en premier lieu par une représentation de l'irreprésentable. En montrant sur scène les morts que Shakespeare reléguait dans la coulisse, Ionesco infléchit considérablement le sens que le dramaturge élisabéthain assignait au meurtre, et par là-même au mal. Ionesco fait ainsi le choix de montrer l'exécution de Candor, le meurtre de Duncan et celui de Macbett. Par une série de clins d'œil au texte originel, le dramaturge ne se contente pas d'exhiber ce que Shakespeare cachait, il attire l'attention du spectateur sur le choix de la représentation, lui indiquant ainsi un glissement dans la signification assignée aux différentes morts. Dans *Macbeth*, l'exécution de Cawdor était racontée par Malcolm, le fils du roi Duncan. Le récit qui soulignait la dignité avec laquelle le personnage avait affronté la mort et mentionnait son repentir, avait pour fonction de grandir le traître : « *Nothing in his life became him like the leaving it.* »³ [« Rien dans sa vie ne l'honore plus que la façon dont il l'a quittée. »]⁴ Par le choix du récit, Shakespeare estompait le caractère sordide de l'exécution dans sa dimension physique pour n'en retirer qu'une réflexion morale sur la rédemption. Ionesco refuse toute dignité à la mort de Candor dont les derniers mots, loin de susciter le respect, sont significativement abrégés par l'aparté de Duncan à Lady Duncan : « Ce discours est trop long ; Madame, ne vous ennuyez-vous pas ? Sans doute êtes-vous impatiente de voir la suite ? »⁵ L'exécution apparaît, en outre, banalisée par sa dilution dans la masse des mises à mort. Une didascalie indique qu'« *un serviteur [...] apporte des fauteuils pour Duncan et Lady Duncan et les autres* » (p. 1059). La présence des fauteuils crée ainsi un effet de théâtre dans le théâtre, qui met l'accent sur la représentation de la mort. Ionesco ne se contente pas de montrer ce que Shakespeare cachait, il montre qu'il le montre.

-
3. William Shakespeare, *Macbeth*, Arden Shakespeare, 2006 (Methuen & Co. Ltd, 1951 pour la première édition), p. 2. Toutes les références au texte anglais de *Macbeth* renverront désormais dans le corps du texte à cette édition.
 4. William Shakespeare, *Macbeth*, traduction de François-Victor Hugo, Le Livre de Poche, 1984, p. 284. Toutes les références au texte français de *Macbeth* renverront désormais dans le corps du texte à cette traduction.
 5. Eugène Ionesco, *Macbett, Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1060. Toutes les références à *Macbett* renverront désormais dans le corps du texte à cette édition.

Le même procédé survient dans le régicide de Duncan. La critique s'est interrogée sur la raison pour laquelle Shakespeare n'avait pas représenté sur scène le meurtre du roi comme il l'avait déjà fait dans d'autres tragédies, telles que *Richard III*. Des raisons politiques ont été évoquées pour expliquer ce choix. En effet, l'écriture de *Macbeth* survenant peu de temps après un coup d'état à l'encontre de Jacques I, le complot du Gunpowder, dont les conjurés étaient pour partie des connaissances de Shakespeare, la représentation d'un régicide aurait pu sembler une offense au monarque. Au-delà de cette hypothèse liée au contexte historique, c'est la force de suggestion créée par l'invisibilité du meurtre qui semble avoir dicté à Shakespeare sa préférence pour le hors-scène. Comme l'affirme D. J. Palmer dans son article « A new Gorgon : visual effects in *Macbeth* » : « *Macbeth* est aussi remarquable pour les événements hors-scène que pour ce qu'il offre de manière sensationnelle au regard. »⁶ Le fait que la mort de Duncan soit commentée pendant son accomplissement par Lady Macbeth, focalise l'attention du spectateur sur la véritable instigatrice du meurtre. La phrase du personnage « *Had he not resembled My father as he slept, I had done't* » (p. 52), [« S'il n'avait pas ressemblé dans son sommeil à mon père, je l'aurais fait moi-même... » (p. 298)] place le meurtre sous le signe de la transgression ; il lui confère une horreur sacrée dans laquelle le spectateur communit avec Lady Macbeth. Dans *Macbeth*, non seulement le meurtre de Duncan a lieu sur scène mais il prend l'allure d'un véritable lynchage. L'assassinat est, en effet, simultanément perpétré par Macbeth, Lady Duncan et Banco. La référence ironique au texte shakespearien, lorsque Lady Duncan constate placidement : « C'était tout de même mon mari. Mort, il ressemble à mon père. Je n'aimais pas mon père » (p. 1093) congédie toute l'horreur de la transgression au profit d'un comique farcesque. Encore une fois, Ionesco opère un rappel de l'action shakespearienne et de son accomplissement dans le hors-scène pour mieux souligner qu'il opte pour le choix contraire.

Le meurtre final de Macbeth apparaît comme un apogée dans la surreprésentation de la mort. Shakespeare faisait combattre Macbeth sur scène et mourir dans la coulisse. La mort du tyran était représentée à la scène suivante par l'image impressionnante de l'entrée sur le plateau de Macduff, portant la tête de Macbeth au bout d'une pique. Les derniers mots du roi : « *lay on, Macduff ; And damned be him that first cries, "Hold enough !"* » (p. 160), [« Frappe, Macduff ; et damné soit celui qui le premier crie : " Arrête ! assez !" » (p. 362)] prêtaient à Macbeth une forme d'héroïsme, fût-elle entachée par le mal. Sa mort dans la coulisse permettait à Shakespeare de ne pas dégrader son personnage, l'horreur de la vision de la tête sur la pique préservant la fascination du spectateur à

6. D. J. Palmer, « A new Gorgon : visual effects in *Macbeth* », in *Focus on Macbeth*, Routledge and Kegan Paul, London, 1982, p. 66. C'est moi qui traduis.

l'égard du héros jusqu'à la dernière scène. Ionesco, redouble la représentation de la mort de Macbett dans une dégradation burlesque. Loin de la bravade héroïque du héros shakespearien, son dernier mot, « Merde », le rattache à la figure grotesque d'Ubu Roi. Le personnage, après avoir été tué sur scène, est déplacé dans la coulisse sur l'ordre de Macol : « qu'on enlève cette charogne » (p. 1110), ce qui n'empêche nullement qu'une didascalie indique, quelques répliques plus loin : « *Un homme arrive, qui montre la tête de Macbett au bout d'une pique* » (p. 1111). Là où, chez Shakespeare, l'image de la tête empalée avait pour but de créer un substitut de la mort du personnage sur scène, chez Ionesco, elle redouble la représentation de cette mort. Le convoiement du corps hors-scène semble n'avoir pour fonction que ce redoublement. Si par le congé du meurtre dans le hors-scène, Shakespeare associait la mort aux notions de rédemption, de sacrilège et d'héroïsme, sa surreprésentation scénique chez Ionesco dessine les contours d'un monde où le meurtre et le mal sont banalisés à l'extrême.

2. Matérialisation de l'invisible

Chez Shakespeare, la dichotomie entre la scène et le hors-scène s'inscrit plus largement dans une opposition entre visible et invisible. Ionesco, dans sa réécriture de *Macbeth*, opère un mouvement de matérialisation de l'invisible, entraînant un glissement de sens par rapport au texte shakespearien. La scène où apparaît le spectre de Banquo est éminemment révélatrice à cet égard. Immédiatement après le meurtre du personnage par des tueurs à la solde de Macbeth, Shakespeare inscrit Banquo dans une triple indétermination, hésitant entre le montré et le caché, le visible et l'invisible, le monde sensible et celui de l'au-delà. Dans la scène du banquet, Banquo est en effet tout à la fois décrit comme hors-scène – d'après le rapport du meurtrier, qui répond à Macbeth lorsqu'il lui demande si son ennemi est en sûreté : « *Ay, my good Lord, safe in a ditch he bides* » (p. 90), [« Oui, mon bon seigneur, en sûreté dans un fossé qu'il occupe » (p. 321)] et présent sur scène sous la forme d'un spectre. En outre, il opère un va-et-vient perpétuel entre la scène et la coulisse, ponctué par les didascalies « *Le spectre disparaît* », « *Le spectre reparait* » (p. 323). Enfin, s'il est vu par Macbeth, il demeure invisible aux yeux de Lady Macbeth et des autres convives. La présence de Banquo apparaît donc comme la projection sur scène de la conscience coupable de Macbeth. Lorsque le spectre disparaît dans la coulisse, l'espace figuré qu'il rejoint n'est pas un lieu physique hors-champ. Il quitte la scène mentale de Macbeth dont il est le pur produit. Ainsi s'explique le parti pris de certaines mises en scène de ne pas incarner le spectre par un comédien, même si le témoignage d'un spectateur en 1611 atteste qu'il était bien joué par un acteur dans la mise en scène shakespearienne. Les allers et venues de Banquo de la scène à la coulisse figurent ainsi les manifestations réitérées de

la conscience coupable de Macbeth. Ionesco, dans la scène de l'apparition du spectre qu'il reprend à Shakespeare, abolit toute notion de conscience, Macbeth assénant au spectre de Banco : « Tu ne pourras me faire avoir de remords » (p. 1103). Significativement, là où Banquo apparaissait et disparaissait de manière imprévisible, c'est Macbeth qui congédie dans la coulisse le second spectre, celui de Duncan, ordonnant : « Va-t-en, disparais, revenant idiot » (p. 1105). Dans la pièce de Shakespeare, seul le spectateur est censé voir ce que voit Macbeth, restriction donnant au public le sentiment de plonger dans la conscience du personnage, de partager sa culpabilité. Chez Ionesco, au contraire, non seulement le caractère frappant de l'apparition du spectre de Banco est neutralisé par l'entrée en scène consécutive de celui de Duncan, qui provoque l'exclamation comique de Macbeth : « Ils se sont tous donné rendez-vous ici ? » (p. 1104) mais de surcroît, les apparitions sont vues par tous les personnages présents sur le plateau. Le passage de l'invisible shakespearien au visible ionescien figure ainsi l'opposition radicale entre un meurtrier hanté par sa conscience coupable et un assassin qui estime n'avoir rien à cacher.

La scène de la tache de Lady Macbeth et sa reprise par Ionesco fonctionne sur le même modèle. La tache invisible lavée par Lady Macbeth a pour fonction chez Shakespeare de faire surgir dans l'imaginaire des spectateurs le meurtre de Duncan, meurtre demeuré tout aussi invisible. La puissance de suggestion de la tache invisible est donc d'autant plus forte qu'elle renvoie à ce qui n'a été vu ni par le personnage, ni par le spectateur. L'invisible est ainsi créateur d'une dynamique du fantasme directement liée à la notion de conscience coupable. Ionesco reprend l'épisode de la tache lorsqu'il indique dans une didascalie qu'au moment des exécutions un chiffonnier « *apportera d'abord une serviette, une cuvette et un savon, ou bien de l'eau de Cologne simplement, pour Lady Duncan, qui se lavera les mains d'une façon très appuyée, comme pour enlever une tache, par exemple [...]* » (p. 1060). À la différence de Lady Macbeth, Lady Duncan opère ce geste face au spectacle bien visible des exécutions à la guillotine. L'ajout de la didascalie « *elle doit faire cela d'une façon un peu mécanique, un peu distraite* » (p. 1060) suggère un glissement de sens notable. Le dramaturge semble, en effet, prendre ironiquement le contrepied du texte shakespearien, en faisant de l'épisode de la tache, symbole de culpabilité dans *Macbeth*, la réactualisation de l'expression « s'en laver les mains ».

Ainsi, en exhibant sur scène ce qui demeurerait caché dans *Macbeth* ou était représenté comme invisible, Ionesco noircit l'univers shakespearien. Il en fait un lieu où le mal rendu banal s'accomplit sans conscience, au vu de tous.

II. Redéfinition des frontières shakespeariennes

Pour imposer sa vision pessimiste, Ionesco ne se contente pas de jouer sur la métamorphose de la scène et du hors-scène. Il reconsidère les modalités du

passage de l'un à l'autre, se livrant par là-même à une redéfinition des frontières de la scène shakespearienne.

1. La scène encerclée

Les scènes shakespearienne et ionescienne apparaissent toutes deux comme des espaces encerclés, encerclement qui confère au hors-scène une puissance oppressante. Comme le relève Jeanyves Guérin dans son article « Les jeux du temps et le procès de l'histoire dans *Macbett* d'Eugène Ionesco » :

L'étude des didascalies confirme l'obsession de la claustration, ici maléfique [...] que l'on notait déjà dans la pièce de Shakespeare [...] Or une image scénique revient à plusieurs reprises. Macbett, Banco et Lady Duncan se mettent à trois pour tuer l'archiduc. Une didascalie prescrit alors : « Les trois autres l'entourent en avançant lentement et en resserrant le cercle ». La scénographie produit le même effet que le mouvement des personnages. Au final, on a en effet cette autre didascalie : « En réalité, c'est tout le décor qui devrait venir pesamment encercler Macbett »⁷.

Chez Shakespeare, le retranchement final de Macbeth dans son château d'Inverness marque le même rétrécissement de l'espace. La scène se voit alors assaillie par un hors-scène menaçant. Les troupes armées qui épousent l'apparence de la forêt de Birnam appartiennent en effet d'abord à la sphère du hors-scène, leur progression étant seulement décrite par le messager de Macbeth, avant qu'elles ne pénètrent sur le plateau conformément à la didascalie : « *Entrent Malcolm, Siward, Macduff, et leur armée portant des branches d'arbres.* » (p. 359) Dans *Macbett*, la violence de la bataille initiale qui a lieu hors-scène est relayée par l'incursion sur le plateau des guillotines dont la fonction est d'achever les soldats ennemis rescapés. Il y a donc, dans les deux cas, figuration d'un espace hors-scène qui vient envahir progressivement l'aire de jeu, après l'avoir encerclée. Chez Shakespeare comme chez Ionesco, le spectateur est englobé dans l'espace dramatique oppressant de ces deux univers infernaux. Comme l'analyse Anne Lancashire dans son article « The emblematic castle », s'appuyant sur la structure semi-circulaire de la scène élisabéthaine :

Un château infernal, circulaire faisait écho au chaudron infernal des sorcières. Et, bien sûr, la scène ronde qui représentait le château reflétait à la fois le cercle constitué par le public autour du plateau et la structure ronde et semblable à un

7. Jeanyves Guérin, « Les jeux du temps et le procès de l'histoire dans *Macbett* d'Eugène Ionesco », in *Les Formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Paule Petitier et Gisèle Sésinger (dir.), Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 316.

château du théâtre lui-même – un détail visuel permettant d'étendre l'impact thématique de la pièce au monde réel du public⁸.

Ionesco semble procéder de la même manière dans la séquence des exécutions. Lorsque Duncan confie à sa femme : « Non, non, il n'y aura pas de torture, de la mise à mort seulement. Cela vous déçoit ? » (p. 1060), il crée un effet comique de double destination et intègre par là-même le public réel de la salle à l'audience fictive de la fable. Significativement, dans la création de Jacques Mauclair de 1972, la disposition des guillotines épousait la forme d'un cercle, entouré de part et d'autre par des gradins. C'était donc le public de la salle qui achevait d'encercler l'espace où avaient lieu les exécutions : le spectateur devenait le chaînon manquant pour parfaire le dispositif circulaire.

2. Atténuation des seuils

Malgré la similitude de leurs dispositifs scéniques dont la finalité est de suggérer une tension dramatique, une différence majeure sépare la relation entretenue entre scène et hors-scène, espace scénique et espace dramatique dans *Macbeth* et *Macbett*. Shakespeare figure de manière récurrente la notion de seuil. La scène du portier est emblématique de ce phénomène. La répétition à six reprises de la didascalie « *On frappe* » (p. 301) martèle dans l'esprit du spectateur la figuration d'une porte qui sépare le château d'Inverness du reste du monde. À l'inverse, Ionesco s'applique à dissoudre la frontière qui sépare la scène de l'espace dramatique virtuel qui lui est adjacent. Il choisit, dans cette perspective, de placer certaines actions scéniques au bord de la coulisse, comme dans l'épisode du meurtre du limonadier par le soldat, où la didascalie précise : « *Le soldat rattrape le limonadier au bord de la coulisse. On ne voit, de profil ou de dos, que le Soldat qui frappe et l'on entend le cri du Limonadier* » (p. 1047). Le dramaturge utilise la musique et les sons pour marquer la continuité entre l'espace de la scène et celui du hors-scène contigu. Ainsi à la fin de la bataille, lorsque Lady Duncan congratule Macbett et Banco, Ionesco imagine concomitamment les cris de la foule hors-scène : « *Décor : près du champ de bataille. 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* » (p. 1054). Chez Shakespeare, au contraire, les seules indications sonores sont celles des fanfares et des tambours annonçant l'arrivée des personnages et délimitant ainsi, loin d'en estomper les frontières, le seuil des différentes scènes, comme au début de l'acte III : « *Fanfares. Entrent Macbeth, en roi [...]* » (p. 311). Ionesco se sert également de symboles visuels à fonction transitionnelle. C'est ainsi l'image d'un grand soleil rouge qui opère la continuité entre l'épisode de la bataille, hors-

8. Anne Lancashire, « The emblematic castle », in *Mirror up to Shakespeare*, J. C. Cray (ed.), University of Toronto Press, 1984, p. 240. C'est moi qui traduis.

scène, et celui des exécutions sur le plateau, la mise en branle des guillotines se voyant accompagnée du même « *grand soleil rouge* » (p. 1060) qui était représenté lors de la scène de carnage.

3. Espace homogène / espace clivé

De cette distinction entre étanchéité et porosité des frontières de la scène découle une opposition plus fondamentale dans la figuration de l'espace des deux dramaturges. Chez Ionesco, celui-ci apparaît homogène quand, en revanche, la représentation spatiale shakespearienne est éminemment clivée. Dans *Macbeth*, la didascalie inaugurale renvoie ainsi d'emblée à la constitution de deux espaces dramatiques : « *La scène : Écosse et Angleterre* » (p. 273). À la juxtaposition des deux espaces antithétiques que sont le royaume perverti d'Écosse et l'Angleterre salvatrice, vient s'ajouter un troisième lieu qui recouvre le monde occulte des sorcières et de l'au-delà. Ces trois espaces se côtoient dans l'imaginaire du spectateur tout en demeurant nettement séparés. L'une des marques de cette séparation réside dans les récits redondants de *Macbeth*. En effet, à de multiples reprises, Shakespeare répète dans un récit ce que le spectateur a déjà vu sur scène. Il en va ainsi de la lettre adressée par Macbeth à sa femme dans laquelle il lui retranscrit son entrevue avec les sorcières, entrevue à laquelle le spectateur vient juste d'assister, tout comme du récit du meurtre de la famille de Macduff à ce dernier, parti en Angleterre, également représenté au préalable. Le récit, qui n'a donc plus la traditionnelle fonction de pallier une ellipse de la représentation, semble, dans sa redondance, figurer un univers dont les diverses sphères sont parfaitement étanches et ne peuvent ainsi pas, littéralement, communiquer. Si les espaces de *Macbeth* sont hétérogènes et nettement séparés, Shakespeare n'en joue que davantage sur leur mise en conflit. C'est le cas, par exemple, lorsque Lennox évoque le départ de Macduff en Angleterre : « *Some holy Angel / Fly to the court of England, and unfold / His message ere he come, that a swift blessing / May soon return to this our suffering country / Under a hand accurs'd* » (p. 104). [« Puisse, avant son arrivée, quelque saint ange voler à la cour d'Angleterre et y révéler son message, en sorte que la paix bénie soit rendue au plus vite à notre patrie accablée sous une main maudite ! » (p. 328)]. Or c'est précisément de cette mise en conflit que découle souvent l'action dramatique dans *Macbeth*. Comme l'analyse James Calderwood : « L'alternative à laquelle est confronté Macbeth s'inscrit de manière cohérente dans un monde dont les polarités morales sont les sorcières démoniaques et Saint Édouard le Confesseur. »⁹

9. James L. Calderwood, *If It Were Done: Macbeth and Tragic Action*, The University of Massachusetts Press, 1986, p. 24. C'est moi qui traduis.

Dans *Macbeth*, l'espace dramatique semble au contraire marqué par son unicité. La réécriture des scènes shakespeariennes mettant en jeu les sorcières est extrêmement révélatrice à cet égard. Shakespeare donne au spectateur, lors de ces scènes, qui ponctuent significativement toute la pièce, le sentiment d'une coexistence entre le monde sensible et un monde occulte qui l'entourerait. Dans la scène où Macbeth entrevoit son avenir, les magiciennes font monter puis redescendre de la scène une série d'apparitions. Le spectateur se représente ainsi mentalement un monde occulte, symboliquement situé souterrainement. La constitution d'un tel espace est loin d'être uniquement allégorique ; il rencontre une croyance du XVI^e siècle pour l'occulte, comme en témoigne la passion suscitée par les affaires de sorcellerie qui défrayaient la chronique à Londres à l'époque du dramaturge élisabéthain. Chez Ionesco, dans la scène des sorcières, le spectateur ne perçoit pas un au-delà mystérieux et inquiétant qui viendrait envahir l'espace scénique par le biais de Sorcières. Les apparitions maléfiques y sont réduites au nombre de deux, pouvant dès lors figurer les doubles de Banco et Macbeth plus que des actants opposants à ceux-ci. Leur métamorphose en femmes séduisantes exhibant des bikinis en font, loin des monstres shakespeariens surgis d'outre-tombe, de pures projections du désir des personnages, la matérialisation de leur *libido dominandi*. Tout se passe ainsi comme si Ionesco effaçait les polarités de l'espace dramatique shakespearien pour représenter sur scène les seules pulsions monstrueuses tapies dans l'inconscient des personnages. Dans *Macbeth*, l'espace scénique n'apparaît donc pas comme le point de rencontre entre deux espaces dramatiques contraires – monde sensible et monde occulte – mais comme le résultat de la mise en espace de la conscience clivée de l'individu. Chez Ionesco, contrairement à Shakespeare, le territoire du mal ne connaît pas de pôle antagoniste.

Les différentes façons qu'ont Shakespeare et Ionesco de penser la confrontation entre l'espace scénique, que voit le spectateur, et l'espace dramatique, qu'il se représente mentalement, engagent ainsi deux conceptions divergentes du monde. Ce sont elles qu'il s'agit désormais d'étudier.

III. De l'espace scénique à l'espace dramatique

Shakespeare et Ionesco instituent tous deux une relation signifiante entre l'espace de la scène et l'espace figuré du hors-scène. La nature du rapport diffère cependant significativement de *Macbeth* à *Macbeth*.

1. Métaphore / métonymie

Chez Shakespeare, le lien qui unit espace scénique et espace dramatique est métaphorique. L'action dramatique repose intégralement sur le meurtre de

Duncan par Macbeth, meurtre inaugural dont découlent tous les autres. Or l'horreur du geste du héros shakespeareien contamine l'espace et le temps dramatique de la pièce. Tout dans la description du royaume du tyran renvoie ainsi métaphoriquement au monstre qui se meut sur scène. À la scène 3 de l'acte IV, Macduff se lamente ainsi à Malcolm : « *Each new morn, / New widows howl, new orphans cry ; new sorrows / Strike heaven on the face, that it resounds / As if it felt with Scotland, and yell'd out / Like syllable of dolour* » (p. 122). [« Chaque matin, de nouvelles veuves hurlent, de nouveaux orphelins sanglotent, de nouvelles douleurs frappent le ciel, qui en retentit, comme si, par sympathie pour l'Écosse, il répétait dans un cri chaque syllabe de désespoir » (p. 339).] L'image du ciel qui retentit semble ainsi renvoyer à la foudre, désignant métaphoriquement l'horreur instituée par Macbeth. La même analogie avait déjà été employée après le meurtre de Duncan dans un échange entre Ross et Macduff où, au premier qui lui demandait comment allait le monde, le second répondait en montrant le ciel : « *quoi ! ne le voyez-vous pas ?* » (p. 308). Le meurtre apparaît comme le signifié central de *Macbeth* dont la résonance s'étend à l'espace dramatique. Comme le souligne James Calderwood, « [...] nous voyons à la fois l'action tragique avant son accomplissement, lorsqu'elle prend forme dans l'imagination du héros, et après également, quand ses conséquences fatales se ramifient dans le héros et le monde »¹⁰. Jan Kott affirme, pour sa part, que dans *Macbeth*, pièce cauchemardesque « même la nature [...] a l'allure du cauchemar »¹¹. Ce n'est pas uniquement l'espace dramatique qui métaphorise l'horreur du meurtre, celle-ci est également rendue perceptible par la figuration du temps. « *Sleep no more ! / Macbeth does murder Sleep* » (p. 53) s'écrie ainsi le héros après l'accomplissement du régicide [« Ne dors plus ! Macbeth a tué le sommeil » (p. 299)]. Le temps figé devient ainsi la métaphore d'une action tragique enfermée dans l'instant du meurtre. Si l'espace dramatique est métaphoriquement contaminé par le meurtre, il est donc implicitement suggéré que l'éradication du meurtrier engendrera une métamorphose du hors-scène. Au dénouement de la pièce, le spectateur est invité à modifier sa perception de l'espace dramatique virtuel.

Ionesco modifie ce rapport créé par Shakespeare, reliant espace scénique et espace dramatique sur un mode métonymique. Le déchaînement d'horreurs que le spectateur voit sur scène ne représente qu'une partie de l'univers imaginé par le dramaturge, partie visible renvoyant à un ensemble plus vaste mais similaire. La porosité des frontières ionesciennes entre scène et hors-scène permet précisément la création d'une telle contiguïté. Le double récit de Macbett et Banco après la bataille contre les partisans de Glamiss et Candor désigne un élargissement à l'infini, dans le hors-scène, de la violence montrée sur le pla-

10. *Ibid.*, p. 33.

11. Jan Kott, *op. cit.*, p. 101.

teau : « La lame de mon épée est toute rougie par le sang. J'en ai tué des douzaines et des douzaines de ma propre main. Douze douzaines d'officiers qui ne m'avaient rien fait. J'en ai fait fusiller d'autres, des centaines et des centaines, par des pelotons d'exécution. Des milliers d'autres sont morts, brûlés vifs, dans les forêts où ils s'étaient réfugiés et que j'ai fait incendier... » (p. 1047). L'énumération ionescienne se poursuit ainsi, selon un principe exponentiel, jusqu'à désigner des dizaines de millions de morts. Dans *Macbeth*, le hors-scène ne renvoie à rien d'autre que ce qui est déjà montré sur le plateau pas plus qu'il n'est voué au changement.

2. Le hors-scène et l'Histoire

De l'approche métaphorique à l'approche métonymique ce sont ainsi deux visions de l'Histoire qui se dessinent : chez Shakespeare, l'horreur apparaît circonscrite à un temps et à un lieu, dans l'univers imaginé par Ionesco, elle ne connaît pas de limites. Dans *Macbeth*, la tyrannie est entourée de bornes spatiales et temporelles. Shakespeare, inspiré par la chronique de Holinshed qui, publiée en 1577, relatait le règne de Macbeth roi d'Écosse à la fin du onzième siècle, avait infléchi le sens du récit originel en ce sens, idéalisant Duncan et noircissant Macbeth. Le dramaturge suggère, à la fin de la pièce, un renouveau euphorique, qui a pu faire dire à Michael Louis Hays, dans son ouvrage *Shakespearean Tragedy as Chivalric Romance* : « L'action plus large de la pièce accomplit et célèbre la restauration du royaume à son monarque légitime. Aucune des autres tragédies majeures de Shakespeare n'est si clairement idéaliste en montrant le triomphe du bien sur le mal. »¹² De fait, la procession des futurs rois d'Écosse dans la dernière scène des sorcières matérialise un hors-scène temporel où le temps de la fable et le temps de l'Histoire se confondent. Shakespeare adresse ainsi un compliment indirect à son monarque Jacques I^{er}, en faisant apparaître sur scène les ancêtres royaux de celui-ci, présentés comme l'incarnation du bien après la tyrannie de Macbeth. Or, la critique s'est précisément interrogée sur la fin heureuse et sur la dimension outrancièrement manichéenne de la pièce, se demandant si celles-ci n'obéissaient pas pour partie à des raisons politiques. La vision historique du dramaturge élisabéthain pourrait bien s'avérer plus complexe qu'elle n'y paraît au premier abord. James Calderwood réinterprète ainsi la bataille apparemment on ne peut plus manichéenne du début de la pièce, remarquant : « Les rebelles et les partisans du roi [...] ne font qu'un, mêlés qu'ils sont dans le sang de la bataille. »¹³ L'indifférenciation des deux parties dans la violence bat en brèche

12. Michael Louis Hays, *Shakespeare Tragedy as Chivalric Romance. Rethinking Macbeth, Hamlet, Othello, and King Lear*, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 100. C'est moi qui traduis.

13. James Calderwood, *op. cit.*, p. 77.

l'héroïsme des partisans de Duncan pour ne livrer qu'une image saisissante de chaos généralisé.

La réécriture du récit de cette bataille par Ionesco apparaît ainsi particulièrement intéressante à étudier dans ce sens. Comme dans *Macbeth* il relate l'affrontement hors-scène des troupes de Duncan face aux armées des rebelles. Si donc le caractère manichéen du combat shakespearien opposant les traîtres au roi idéalisé (combat relaté par un capitaine héroïque congratulé par son monarque) n'est qu'un leurre, la parodie ionescienne, qui laisse imaginer au spectateur une boucherie dénuée de sens, rapportée par un simple soldat ne sachant même pas dans quel camp il a combattu – « On nous a fait crier : Vive Glamiss et vive Candor ! [...] et puis on a été faits prisonniers [...] On nous a dit de crier : "à bas Candor, à bas Glamiss !" » (p. 1052-1053), n'est aussi qu'apparente. En surface, Ionesco remodèle bien le hors-scène shakespearien en prenant le contrepied de celui-ci. Cependant, lorsque Duncan s'exclame, exaspéré par le récit incohérent du soldat « Nous ne sommes pas renseignés, avec cet idiot » (p. 1053) comment ne pas entendre la formule la plus célèbre de Macbeth « *a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing* » (p. 154) ? Par un détour dans le texte shakespearien, Ionesco révélerait ainsi plus qu'il ne détournerait la signification du hors-scène inaugural de *Macbeth*, restituant au dramaturge sa véritable vision du monde et de l'Histoire, demeurée hors-texte. En appliquant à la bataille inaugurale la réplique fondamentale de Macbeth censée n'intervenir qu'à l'acte V, Ionesco infléchit toute l'interprétation du texte shakespearien, rejoignant l'analyse de James Calderwood pour qui « les fameux vers de Macbeth au sujet de la vie comme histoire pleine de bruit et de fureur et ne signifiant rien sont déjà en germe dans la violence dépeinte bien plus tôt »¹⁴.

Ionesco, à travers sa réécriture du chef d'œuvre élisabéthain, exprime avec acuité sa vision pessimiste de l'histoire : une histoire dans laquelle, comme l'écrit Jeanyves Guérin, « le même revient encore [et où] le pire est toujours sûr »¹⁵. Pour faire advenir cette vision, il infléchit dans *Macbett* le traitement shakespearien de l'espace et de son envers : le hors-scène. La suggestion laisse place à l'hyper-représentation, la localisation à une vertigineuse prolifération. Pour autant, Ionesco ne semble pas puiser dans le matériau dramatique originel un pur prétexte à l'affirmation de sa réflexion personnelle ni même un point de départ, prélude à un grossissement. *Macbett*, et là réside peut-être l'essentiel de ce qui l'oppose à *Ubu Roi*, pourrait bien, en utilisant le détour dramaturgique de la parodie, avoir rejoint Shakespeare plus qu'il ne l'aurait congédié. En outre, la

14. *Ibid.*, p. 88.

15. Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 318.

parodie, en attirant l'attention par son effet de décalage, permet au spectateur de prêter une attention renouvelée au texte shakespearien et à sa signification véritable. Dès lors, la pièce serait moins l'« hyper-*Macbeth* »¹⁶ analysé par Genette que *Macbeth* un *Macbett* travesti, dévoilé par Ionesco. Mais si, en dernière analyse, il apparaît que les visions de l'histoire de Shakespeare et de Ionesco, telles qu'elles se font jour dans *Macbeth* et *Macbett*, ont des similitudes, une différence notable s'impose ; certes, aucun des deux dramaturges n'offre d'explication dans la fable à l'irruption du mal et au déchaînement sanguinaire de la tyrannie, laissant tous deux le spectateur démuni face aux enjeux métaphysiques soulevés par ces questions. Ionesco, cependant, semble offrir à l'impasse une issue esthétique par le choix d'une dramaturgie burlesque suscitant le rire. L'invasion du plateau ionescien par les horreurs que la dramaturgie shakespearienne tapissait dans l'ombre du hors-scène apparente *Macbett* (aussi) à un joyeux spectacle de Guignol. L'écriture de la pièce à une époque où l'horreur de l'Histoire, aussi impossible à nier qu'à expliquer, n'a plus qu'à être mise à distance, trouve dans le rire un biais subtil pour confronter le public au monde. Le spectateur de *Macbeth* croit ce qu'il voit sur scène, le temps de la représentation, avant de renouer avec l'espace non théâtral du réel. Ionesco, au contraire, par l'entremise de la parodie et du comique, souligne en permanence que tout n'est que jeu burlesque sur le plateau. Il fait cependant en sorte que le public sorte de la représentation en regardant avec suspicion le monde qui l'entoure.

16. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, 1982, p. 504.