



Le Contexte shakespearien dans trois pièces avant-gardistes françaises

Mantcheva Dina

Pour citer cet article

Mantcheva Dina, « Le Contexte shakespearien dans trois pièces avant-gardistes françaises », *Cycnos*, vol. 12.1 (Instantans de théâtre), 1995, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/399>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/399>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/399.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Le Contexte shakespearien dans trois pièces avant-gardistes françaises

Dina Mantcheva

Université de Sofia

Le terme « théâtre d'avant-garde » est une notion vague, imprécise, suscitant toutes sortes d'interprétations. Selon certains critiques, le théâtre d'avant-garde représente des tendances dramatiques révolutionnaires qui se manifestent en France après la Deuxième guerre mondiale et correspond à ce qu'on appelle « le théâtre de dérision » ou « le théâtre de l'absurde ». Selon d'autres exégètes, le théâtre d'avant-garde renvoie plutôt à la dramaturgie des premiers courants modernistes — le dadaïsme et le surréalisme — qui apparaissent vers les années 20-30 de notre siècle.

Cependant, ces deux interprétations ne s'opposent pas du tout, car, bien que différents du point de vue philosophique et même esthétique, tous ces courants dramatiques sont liés par un commun déni du théâtre traditionnel en tant que genre et en tant que spectacle esthétique. Ils rejettent la logique rationnelle de l'intrigue évolutive, basée sur la causalité, avec ses noeuds, point culminant et dénouement, les personnages, psychologiquement et socialement définis, leur discours clair, cohérent et facilement intelligible, le caractère mimétique et illusionniste de la représentation dramatique. Leur révolte vis-à-vis de la tradition s'exprime par leur attitude de provocation envers le public qu'ils veulent souvent, sinon scandaliser, au moins provoquer, en mettant à nu ses valeurs morales et esthétiques. C'est justement cette tendance de rupture avec la tradition, caractéristique pour tous ces courants dramatiques, qui nous permet de les considérer comme faisant partie d'un processus global, s'étendant sur tout le XXe siècle et de les définir par le terme générique d'avant-gardistes.

Ayant en vue l'esprit de révolte qui caractérise tout ce théâtre, il serait, de prime abord, assez bizarre, sinon illogique, d'établir un rapport entre cette nouvelle dramaturgie et les pièces de Shakespeare. Car, comme il est bien notoire, le théâtre de Shakespeare contient en lui-même tous les éléments que les avant-gardistes rejettent. Et pourtant un tel rapport existe, car l'exploitation de sujets antérieurs, tirés de la littérature classique, des mythes ou de la Bible est une tendance caractéristique pour tout le théâtre avant-gardiste. Cette orientation ne contredit pas du tout l'attitude négative des auteurs révolutionnaires vis-à-vis de leurs ancêtres, puisqu'elle met en relief la distance qui les sépare de la tradition par la nouvelle lecture insolite ou même parodique qu'il proposent. Voilà pourquoi Shakespeare, conçu comme symbole de la grandeur littéraire, attire particulièrement les avant-gardistes. Sa présence se manifeste par la reprise de certains de ses sujets que les dramaturges interprètent à leur fantaisie d'une manière originale. Le plus souvent ces sujets ne sont pas traités dans leur intégrité. Mais, bien que le texte de Shakespeare soit dissous et mis en strates dans la nouvelle pièce, il est

facilement repérable, car les tragédies shakespeariennes, trop connues, sont toujours présentes dans l'esprit de chaque spectateur.

L'objectif de notre article — relever les principes du fonctionnement des sujets shakespeariens dans le théâtre d'avant-garde, définit le choix de notre corpus. Il se limite à trois pièces — *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, *Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara et *Macbeth* d'Eugène Ionesco, exploitant chacun à sa manière, mais d'une façon tout à fait explicite, un même fonds contextuel, plus ou moins connu — les deux tragédies célèbres de Shakespeare *Macbeth* et *Hamlet*. Le choix de ces trois pièces est motivé en plus par le lien profond qui unit les trois auteurs, malgré leur appartenance à des esthétiques différentes. En effet, ni Tzara, représentant du dadaïsme et du surréalisme, ni Ionesco, épigone du théâtre de dérision, ne cachent leur admiration pour Jarry et tous deux envisagent sa pièce *Ubu Roi* comme la première pièce avant-gardiste française. Considérer la nouvelle lecture de Shakespeare, proposée par les avant-gardistes, nous permettra de mieux mettre en évidence leur originalité. Car l'originalité d'un texte littéraire apparaît non seulement lorsqu'il est analysé en lui-même, comme unité autonome, mais également dans ses rapports intertextuels.

Jarry introduit les éléments de la nouvelle esthétique dès sa première oeuvre *Ubu Roi* qu'il constitue en majeure partie à l'âge de quinze ans. Conçue comme une sorte de parodie de *Macbeth* et d'autres tragédies de Shakespeare, la pièce est remaniée à plusieurs reprises jusqu'à sa réalisation scénique en décembre 1896. Le contexte de Shakespeare est explicitement suggéré dès l'épigraphe du drame, car Ubu, son personnage principal, y est représenté comme l'auteur de toutes les tragédies célèbres de l'écrivain anglais. Bien que parodique, cette épigraphe insiste sur les rapports intertextuels entre *Ubu Roi* et plusieurs pièces shakespeariennes suffisamment connues — *Macbeth*, *Richard II*, *Richard III*, *Hamlet* etc. Les rapprochements entre la pièce de Jarry et *Macbeth* de Shakespeare sont cependant les plus évidents. Ils peuvent être observés à tous les niveaux textuels : structure fabulaire, organisation de certaines scènes et même de certaines répliques, personnages etc. Jarry sauvegarde les trois moments principaux de l'intrigue de *Macbeth* — la prise du pouvoir d'une manière illégitime et criminelle par Ubu, après avoir tué le roi Venceslas, le règne de l'usurpateur, obligé de se maintenir au pouvoir par une suite d'actes criminels et l'éviction du tyran par le prétendant légitime — Bougrebas qui reprend sa couronne. Plusieurs scènes dans *Ubu Roi* (le banquet chez Ubu, la récompense d'Ubu par le roi) rappellent leur modèle contextuel. Des analogies existent également au niveau des personnages. Non seulement Ubu est lié à son prototype contextuel, mais le comportement de Mère Ubu rappelle même celui de Lady Macbeth. Bordure a des points de touche avec Banco, des rapports de similitude pourraient être établis également entre les rois et leurs descendants dans les deux pièces, etc.

Cependant, ce ne sont pas les similitudes qui définissent l'originalité de la pièce, mais les éléments nouveaux que l'auteur y introduit. Il change les noms et la nationalité de ses personnages, le cadre historique, devenu beaucoup plus

général et abstrait que celui de Shakespeare et suggère une nouvelle interprétation philosophique. Bien que la dimension morale du conflit — la lutte entre le bien et le mal — soit sauvegardée et que le bien triomphe apparemment par le couronnement du roi légitime, la solution du conflit insiste plutôt sur la permanence des forces du mal. Ubu n'est ni puni, ni tué, il est simplement écarté du pouvoir. A la fin de la pièce il s'oriente vers de nouvelles conquêtes, suivi de tout un monde qui l'aide. Le mal est renforcé par la mise en relief du personnage principal Ubu, présenté presque toujours sur la scène. Il domine les autres protagonistes, beaucoup plus effacés et pâles que ceux de Shakespeare. La persistance des forces du mal est également suggérée par les nombreux adjuvants d'Ubu, les palotins, alors que Macbeth agit plus ou moins seul. Cette conception du mal qui demeure inébranlable, est complètement étrangère à Shakespeare, représentant de l'humanisme et de l'optimisme de la Renaissance. Par contre, elle sera partagée par tous les avant-gardistes et surtout par les dramaturges des années 50. La conception du mal définit la nouvelle structure de la pièce jarryque. Le mal est mis en évidence par le caractère cyclique de l'action dramatique, se résumant en une suite de montées et d'évictions du trône. Car, si le passé d'Ubu le lie à la couronne d'Aragon, d'où il est chassé, son avenir lui réserve celle du roi des Esclaves et fera l'objet de la pièce jarryque suivante *Ubu enchaîné*. Jarry remplace ainsi l'action évolutive par un nouveau type de mouvement dramatique circulaire qui fait penser à l'éternité d'Ubu et élargit le cadre temporel de sa pièce par rapport au contexte de base. La structure circulaire, introduite par Jarry en tant que principe structural fondamental, sera largement exploitée un peu plus tard, par les auteurs avant-gardistes qui vont l'enrichir et l'approfondir.

Jarry conçoit d'une nouvelle manière ses personnages. Il rejette leur motivation psychologique, ce qui les rend beaucoup plus schématiques. Ubu ne connaît pas les obsessions psychologiques de Macbeth, ses remords grandissants, ses visions hallucinantes, les apparitions fantomatiques de ceux qu'il a tués. Il rejoint son modèle contextuel par un seul trait de son caractère — la soif et l'appétit du pouvoir, poussés à l'extrême. Ainsi, si Macbeth illustre la complexité du cauchemar qui va de la prémonition au remords, Ubu suggère plutôt la brutalité et la bestialité humaines. Aussi les scènes psychologiques de Shakespeare sont-elles remplacées par des scènes de cruauté — massacres, combats, assauts. Alors que le personnage de Macbeth fait preuve d'une certaine grandeur, quoique maléfique, Jarry rabaisse cette grandeur, la dévalorise et insiste sur le caractère trivial de son protagoniste, d'où un grand nombre de scènes banales, quotidiennes — dîners, orgies, auxquels assiste Ubu.

La même tendance au schématisme et à l'exagération caractérise la conception de l'autre personnage principal Mère Ubu. Elle n'a rien à voir avec les tourments intérieurs de l'héroïne anglaise, suggérés par ses hallucinations oniriques. Mère Ubu reprend les aspects négatifs de Lady Macbeth en les renforçant par les traits odieux des sorcières. Sa soif des richesses est si

grande qu'à des moments elle agit au détriment de son mari, alors que Lady Macbeth reste la complice de son époux jusqu'à la fin.

L'exagération extrême du mal confère un caractère unilatéral, satirique et grotesque aux personnages et préfigure l'un des procédés des absurdistes. Le caractère grotesque des protagonistes est mis en relief par leurs noms — Père et Mère Ubu —, par le caractère de leur langage, par leur aspect visuel. Le discours de Père Ubu, forgé dans une grande mesure par lui-même, est fautif, incorrect, saturé de fautes grammaticales, stylistiques, de tournures scatologiques, comme s'il rejetait les normes morales et sociales, et ne correspond pas du tout au langage d'un roi. Inventé par Père Ubu, repris par tous ses proches et en particulier par Mère Ubu, le langage met mieux en relief les deux camps opposés dans la pièce et confère au conflit une dimension linguistique qui n'existe pas chez Shakespeare.

Le décalage entre les discours et la situation sociale des personnages crée l'effet comique. Celui-ci est renforcé par l'opposition qui existe entre les objets dont se sert Ubu et leur fonction habituelle — le balai à toilette au lieu de sceptre, le « croc à merdre » au lieu d'épée. Les costumes des personnages suivent également le même principe. Ils ne correspondent pas non plus au statut social de ceux qui les portent. Le complet gris d'Ubu et sa canne, enfoncée dans sa poche, font penser plutôt à un paysan qu'à un roi. Sa couronne, mise par-dessus son chapeau, perd ses dénnotations concertées et acquiert des connotations parodiques. Quant à Mère Ubu, sa toilette ne rappelle pas non plus celle d'une reine. Elle est habillée soit en concierge, soit en marchande à la toilette. Le même effet parodique est suggéré par le costume du musicien hongrois, porté par le capitaine de l'armée, Bordure.

La caricature, l'absence de motivation psychologique et l'exagération déréalisent les personnages, en créant l'idée d'un temps atemporel, typique de toute la pièce. L'imprécision temporelle est rendue explicite par l'enchevêtrement d'époques historiques différentes, liées aux rois polonais, représentés simultanément dans la pièce. L'imprécision temporelle est complétée par l'imprécision spatiale, visualisée par un décor synthétique, insolite, stylisé, hybride. Il est créé à l'aide d'écriteaux, de pancartes, d'éléments, apparemment incompatibles, coexistant sur un même espace (le lit et l'arbre, la neige et la cheminée, etc.). L'effet insolite qui déréalise le texte est rendu encore plus prononcé par les costumes hétérogènes (hongrois, russes, polonais) que portent les personnages, par leurs différents accents de parler (anglais, catalan, etc.). Cette imprécision spatiale et temporelle confère au texte de Jarry l'idée d'universalité et érige Ubu en type de la méchanceté et de la grossièreté humaine.

Bien que la pièce de Jarry soit totalement novatrice, l'accueil que le public lui réserve reste assez froid et fait penser même à celui d'*Hernani* de V. Hugo. C'est vrai qu'il ne s'ensuit pas une véritable bataille, mais, selon les témoins, les nouveaux procédés inhabituels scandalisent à tel point les spectateurs et provoquent leur mécontentement, que le spectacle est plutôt dans la salle que sur la scène.

Malgré cet échec, Ionesco se tourne, lui aussi, vers le sujet shakespearien, en l'interprétant d'une manière assez explicite dans sa pièce *Macbett*, tout en faisant preuve d'une fidélité contextuelle encore plus grande. Il sauvegarde non seulement les trois moments principaux de l'intrigue de base (la prise du pouvoir par Macbett, son règne et son éviction par Macol), mais également la nationalité et le statut social de ses personnages. Duncan est le roi, Macbett, Banco, Glamis, Candor sont ses sujets, faisant partie de sa cour. La pièce de Ionesco reprend, elle aussi, plusieurs scènes à Shakespeare — l'apparition des sorcières devant Banco et Macbett, le défilé des spectres devant Macbett lors du festin, etc. Tout comme Jarry, Ionesco transpose des répliques entières de l'hypotexte dans l'hypertexte. La pièce se termine même par le discours de Shakespeare, repris littéralement de la tirade de Malcolm.

Mais, en même temps, tout comme Jarry, Ionesco propose une nouvelle lecture de la pièce de Shakespeare. Elle est suggérée par les noms nouveaux de certains personnages qui rappellent phonétiquement les noms hypotextuels (Macol au lieu de Malcolm, Candor au lieu de Cawdor) et par la nouvelle orthographe des noms (Macbett au lieu de Macbeth). Suivant la direction de Jarry, Ionesco déplace le centre d'intérêt de la pièce de base vers des aspects nouveaux. Les problèmes d'ordre psychologique font place à des questions plus générales, voire même métaphysiques. Il renforce encore plus le thème du mal, le présentant comme le fondement inéluctable de tout pouvoir et introduit de nouvelles scènes de conjurations, de complots et de cruautés. La circularité de son action se fait encore plus prononcée. Les scènes identiques qui se répètent, insistent sur le caractère cyclique, rendu particulièrement évident par la ressemblance complète entre le début et la fin du drame. Le texte s'ouvre sur la conspiration entre Glamis et Candor contre Duncan et se termine par une nouvelle conjuration — celle de Macol contre Macbett et le meurtre de ce dernier. Le caractère identique de ces situations est renforcé par l'aspect visuel des personnages qui se ressemblent, par leur discours, fondé sur les mêmes principes stylistiques et par le même rôle actantiel qu'ils y assument à la suite de leur dévalorisation. Alors que Shakespeare et même Jarry créent deux types de personnages — les usurpateurs criminels et les victimes honnêtes, Ionesco ne s'intéresse qu'aux tyrans — ceux qui aspirent au pouvoir et l'exercent d'une manière malhonnête. Ainsi supprime-t-il tous les protagonistes hypotextuels qui ne sont pas liés directement au trône (Macduff et sa famille, Ros, Lenocos, Angus, Catenes, etc.) et introduit-il uniquement des héros, attirés vivement par la couronne. De cette façon, Ionesco ne sauvegarde pas les dimensions morales du conflit. Alors que chez Shakespeare la lutte entre le bien et le mal se termine par le triomphe du bien, l'opposition entre les différents protagonistes ionesciens n'implique ni la justice, ni la vertu ou l'idéal. Chacun d'eux s'oppose à tous les autres au nom de ses propres intérêts. Les personnages de Ionesco s'avèrent encore plus schématiques que ceux de Jarry. Le mal qui les submerge les rend semblables, voire identiques.

Duncan n'est plus le roi généreux, magnanime et honnête que le lecteur connaît très bien. C'est un tyran cruel, assoiffé de pouvoir, qui maltraite et exploite ses sujets. A la différence de son prototype hypotextuel, Banco ressemble complètement à Macbett et prend, comme lui, une part active au meurtre de Duncan. Les similitudes entre les deux protagonistes sont visualisées. Ils sont habillés de la même manière, portent des barbes et sont coiffés de la même façon. Les tirades qu'ils prononcent dans des situations semblables sont complètement identiques. Quant à Macbett lui-même, il s'enfoncé, lui aussi, de plus en plus profondément dans le crime. Il ne connaît pas les remords hypotextuels, les apparitions fantomatiques de Duncan et de Banco ne le troublent pas du tout, tout au contraire, elles le rassurent, car il les considère comme la preuve convaincante de leur mort. Le mal est littéralement montré par son mariage avec l'une des sorcières qui a pris les traits de Lady Duncan. Le personnage le plus cruel est cependant le dernier roi qui s'empare de la couronne, Macol. Dès son avènement au trône, il affiche ouvertement ses intentions criminelles — créer un Etat, basé sur la terreur et la violence. L'image de la brutalité est visualisée dans le grand nombre de guillotines qui couvrent la scène à un rythme bien accéléré. Cette image finale, complétée par la dévalorisation progressive des personnages, suggère les nouvelles idées que contient la pièce de Ionesco. Le pouvoir transforme les individus et les fait se ressembler. Aussi n'y a-t-il pas de bon ou de mauvais tyran. Chaque usurpateur, venu au pouvoir, sera plus cruel et plus malhonnête que le précédent. Cette interprétation correspond parfaitement aux idées philosophiques de tout le théâtre de dérision, où l'histoire de l'Humanité est considérée comme une suite de cycles identiques, orientés vers le chaos et la dégradation, vers l'entropie totale.

L'enchevêtrement de plusieurs époques, la coexistence de moments réels et surnaturels, les anachronismes, créent l'atmosphère atemporelle. Le temps anhistorique, introduit dès Jarry, est tout à fait caractéristique du théâtre de dérision. Il confère une valeur générale aux problèmes, en écartant tout contexte historique ou social.

A la différence de Jarry, Ionesco ne transforme pas les protagonistes hypotextuels en personnages grotesques. Cependant, la dévalorisation complète des protagonistes par rapport aux modèles shakespeariens, leur ressemblance visuelle, l'identité de leurs discours, formé de clichés et de répétitions, les rendent également parodiques et burlesques.

L'apparition non motivée sur scène de plusieurs personnages, sans aucun rapport avec l'action dramatique, accentue la mise en caricature de la fable et de la logique classique et correspond aux conceptions philosophiques que Ionesco se fait de la vie, où le logique et l'arbitraire, le buffon et le tragique coexistent d'une manière chaotique. Ainsi, un limonadier arrive sur le champ de bataille, suivi d'un chiffonnier, tandis qu'un chasseur de papillons, venu on ne sait pas d'où, clôt par surcroît la pièce.

A la différence de Jarry toujours, Ionesco ne tourne pas uniquement en dérision la littérature classique, mais il se moque également de ses propres

textes et même de sa propre personne, la dérision étant l'un des procédés les plus caractéristiques et les plus originaux de son théâtre. L'attitude dérisoire de l'auteur vis-à-vis de lui-même se fait voir dans la scène, ou apparaît sa propre tête, riant la bouche grande ouverte, projetée en même temps que les photos des descendants de Banco et de quelques personnages comiques — Les Pieds Nickelés — Ribouldingue, Croquignol et Filochard.

Alors que Jarry et Ionesco exploitent le sujet de *Macbeth*, Tzara s'oriente vers celui de *Hamlet* — la tragédie shakespearienne la plus complexe et la plus riche, représentant plusieurs difficultés d'interprétations, parfois mêmes contradictoires, à cause de son caractère ambivalent. C'est cette ambivalence qui attire probablement Tzara, car elle correspond parfaitement à ses conceptions esthétiques, privilégiant l'unité des contraires et la relativité de toute chose. D'autre part, à la différence de la manière dont Jarry et Ionesco exploitent le fonds contextuel antérieur, en sauvegardant le sujet dans son ensemble, avec ses moments principaux et ses personnages, Tzara ne s'arrête que sur quelques aspects de la tragédie classique qu'il interprète dans sa pièce *Mouchoir de nuages*. Il reprend la situation dramatique principale — le spectacle, organisé par Hamlet pour sa mère et son beau-père, mais l'exploite plutôt comme procédé structural — le théâtre dans le théâtre, sur lequel il construit son sujet moderne, établit des rapports intertextuels entre Hamlet et l'un des protagonistes de son drame et intègre quelques scènes de Shakespeare dans son nouveau texte. L'action moderne, portant sur le triangle traditionnel entre le Poète, la Femme qu'il aime et son mari, le Banquier, et les scènes classiques, empruntées à Shakespeare, sont liées par les Commentaires qui les analysent, tout en restant en dehors du sujet. D'après les paroles de Tzara, ces Commentaires représentent « le subconscient du drame » et rappellent, par leur fonction, le chœur grec. Ils coupent souvent l'action principale par leurs remarques, s'adressent parfois directement au public lui posant des questions sans lui donner la réponse pour le faire réfléchir et créent une sorte de spectacle-provocation.

Cette structure hétérogène, composée de trois niveaux différents (un sujet moderne, un texte-collage de Shakespeare et la partie explicative et provocatrice des Commentaires) reçoit une réalisation scénique assez originale. Le sujet moderne et le texte de Shakespeare sont joués sur un tréteau, élevé au milieu de la scène alors que les Commentaires sont à droite et à gauche de ce tréteau. Pendant toute la durée du spectacle les personnages qui ne jouent pas restent sur scène, on les voit se maquiller, parler entre eux, s'habiller, etc. Les techniciens, les électriciens et les réflecteurs sont, eux aussi, sur le plateau scénique. Cette structure dramatique correspond aux conceptions esthétiques de Tzara qui refuse le caractère mimétique et illusionniste du théâtre et opte pour un spectacle provocation qui doit bien mettre en relief les mécanismes cachés du jeu théâtral (maquillages, éclairages, etc.).

Comme les prénoms des personnages de l'action moderne, montée sur le tréteau, coïncident avec ceux des acteurs qui les interprètent (le Poète est

Marcel comme l'acteur qui le joue, Marcel Herrand, la Femme est Andrée, comme l'actrice Andrée Pascal, et le Banquier est Marcel, comme Marcel Depoigny) on a l'impression que les artistes jouent leur propre aventure, cherchant à atteindre leur propre vérité, pareils aux protagonistes classiques. Cette vérité est d'autant plus indispensable que les rapports entre les personnages modernes sont beaucoup plus complexes, ambivalents et difficiles à être logiquement expliqués. Ainsi, la Femme, délaissée par son époux, avoue son amour au Poète, mais le spectateur n'arrive pas à comprendre si, en effet, elle est déçue de son mariage, car, un peu plus tard, elle se réconcilie avec son mari. Le comportement du Poète est également difficile à expliquer. D'une part il repousse la Femme-Andrée et l'encourage à retrouver son mari, le Banquier, mais d'autre part, une fois le couple reconstitué, il tombe amoureux d'Andrée. Finalement, l'attitude du troisième participant au triangle, le Banquier, suscite, elle aussi, des questions, auxquelles Tzara ne donne pas une réponse claire. On pourrait se demander, si le Banquier aime sincèrement sa femme ou s'il se réconcilie avec elle uniquement à cause de sa faillite financière.

Le personnage du Poète est au centre du sujet moderne. Il rappelle Hamlet, dans un certain sens, et ce rapport est plus ou moins explicité, car le héros de Tzara cite quelques-unes de ses répliques et arrive même à l'imiter. Tout comme Hamlet, le Poète doute de tout et de tous. Il ne croit pas à la sincérité des sentiments entre la Femme et son mari, considère leur liaison renouvelée comme une sorte de crime, commis par le Banquier, parce qu'il a tué l'amour qu'Andrée lui avait au début manifesté. Pareil au personnage classique, le jeune homme cherche à provoquer le sentiment de culpabilité chez le mari et recourt à un spectacle de *Hamlet* qu'il organise pour le couple. Afin de rendre ses intentions encore plus claires et insister sur le rapport entre lui-même et le personnage shakespearien, le Poète joue son rôle sur scène. Cependant, à la différence de Hamlet, qui finit par se convaincre du crime perpétré par sa mère et son beau-père, le héros de Tzara ne trouve aucune réponse affirmative à ses soupçons. En effet, ni la Femme, ni son mari n'ont réellement accompli aucun crime et ils ne peuvent pas comprendre les allusions que le jeune homme veut leur suggérer par le spectacle. En plus, si dans la tragédie classique, la mère, Claudius et Hamlet sont liés par les liens de parenté, ici ces liens font défaut.

Les actes ultérieurs du personnage de Tzara rappellent en partie ceux du protagoniste hypotextuel, mais ils sont également bien transformés. Alors que Hamlet tue Polonius qui est vraiment coupable, le Banquier est tué, bien qu'il soit innocent. La manière dont se fait le crime oriente de nouveau vers l'incertitude, car, si Polonius est tué sur scène, le meurtre du Banquier n'est pas montré devant les spectateurs et une seule réplique de Hamlet, prononcée par le Poète, suggère que c'est probablement lui le meurtrier. Ainsi, la nouvelle interprétation que Tzara propose du personnage de Shakespeare insiste sur l'impossibilité dans laquelle se trouve l'individu d'atteindre la vérité, sur son incapacité à s'orienter dans la vie qui est d'ailleurs assez complexe et ambivalente et dont on ne voit que les apparences. Cette

conception est d'ailleurs bien formulée par l'un des Commentaires qui demande à plusieurs reprises : « A quel point la vérité est vraie. A quel point le mensonge est faux. A quel point la vérité est fausse. A quel point le mensonge est vrai. »¹

La pièce de Shakespeare, intégrée dans le sujet moderne, suit le même principe dramatique — l'ambivalence. Elle représente un collage, soigneusement choisi, tiré de différentes scènes et actes de la tragédie de base, mais uniquement avec trois personnages — Ophélie, Polonius et Hamlet. A la différence du texte hypotextuel, dans lequel Polonius et Ophélie sont plus ou moins convaincus de la folie de Hamlet, les trois conversations, reproduites dans le sujet moderne (entre Polonius et Ophélie et entre Polonius et Hamlet) insistent plutôt sur leur incapacité à trouver la réponse à la question qui les préoccupe, à savoir, les causes du comportement bizarre de Hamlet. Ainsi, le texte de Shakespeare, reproduit dans la pièce, reçoit une nouvelle interprétation, suggérant le doute, l'équivoque tout en négligeant les thèmes principaux de l'hypotexte — la vengeance et l'amour.

Les Commentaires renforcent, eux aussi, l'idée de l'ambivalence par l'explication qu'ils proposent du spectacle : « Cette représentation est une souricière et une surprise... Vous me demanderez pourquoi ; mais cela est le mystère du drame. Le public intelligent verra la clef le lendemain. »²

Le thème du doute lie ainsi les deux écritures — le sujet moderne et la pièce classique. Tzara crée en effet des textes qui s'éclairent mutuellement et suggèrent que toute écriture classique peut être interprétée intertextuellement, par un texte moderne, de même que ce dernier peut, pour sa part, contribuer également à une nouvelle lecture d'un spécimen classique.

Ayant en vue que les rapports intertextuels se font dans les deux sens, on pourrait avancer une explication du titre (*Mouchoir de nuages*), apparemment assez incohérent, puisque il concilie en lui-même deux termes incompatibles : un terme tout à fait trivial, quotidien (mouchoir) et un terme nettement poétique (nuage). Comme la prose moderne s'explique par la poésie classique, de même, dans la vie, le quotidien coexiste avec le poétique et le lyrique.

L'analyse des signes shakespeariens dans les trois pièces avant-gardistes françaises nous permet de tirer quelques conclusions.

Le texte de Shakespeare est complètement renouvelé à la suite de toutes sortes de transformations thématiques et structurales et reçoit une nouvelle interprétation, conforme aux conceptions philosophiques et esthétiques des auteurs modernes. Le plus souvent les personnages hypotextuels sont dévalorisés, rabaissés et perdent leur grandeur tragique. Le choc et la provocation qui caractérisent l'attitude des nouveaux dramaturges vis-à-vis du public définissent quelques-uns de leurs procédés dramatiques : l'exagération, le refus de toute motivation logique, le rôle accru du hasard, la déréalisation, la dérision, etc. Ces procédés sont à la base de la parodie des tragédies

¹ Tristan Tzara, *Oeuvres Complètes* (Paris: Flammarion, 1975), p.336.

² id., p.340.

classiques et expliquent la particularité du genre nouveau, créé par les avant-gardistes — la farce tragique, conçue comme une transformation burlesque d'un contenu tragique.

La présence de Shakespeare dans le théâtre contemporain rappelle celle du spectre dans *Hamlet*. Comme le spectre pousse son fils à la vengeance, de même l'hypotexte incite les auteurs modernes à relire les textes classiques et à leur proposer une nouvelle interprétation, tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme.