



La
de **Haine**
Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez
& François Lecercle (dir.)

Après les célébrations du quatrième centenaire de la naissance du Barde, il était nécessaire de scruter le revers de la médaille et de s'intéresser à toutes les formes d'insatisfaction, voire de désaveu, qui poussent à réécrire, transformer, manipuler ou massacrer le grand homme. Il ne s'agit pas de faire une histoire des réécritures, en considérant la simple transposition dans une autre aire culturelle ou la nécessaire adaptation à un contexte nouveau, mais de regarder de plus près les formes de refus qui sont inhérentes aux réutilisations de toutes sortes, en tentant de cerner ce qui, jusque dans l'hommage, se glisse de réticence, voire de rejet profond.

Les études réunies en ce volume émanent d'un colloque tenu en Sorbonne en décembre 2015. Pour prendre la mesure de ces résistances, elles balisent un large empan chronologique (du XVII^e siècle à nos jours), culturel (Angleterre, France, Belgique, Allemagne, Espagne, Italie, Canada) et générique (pièce, essai, pamphlet, film, *fanfiction*).

Entre le sauvage ivre de Voltaire et l'éternel contemporain de Jan Kott, où situer Shakespeare ?

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé (dir.)

La Haine de Shakespeare



Ouvrage publié avec le concours de
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017
ISBN du TAP : 979-10-231-0854-5

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS
Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

INTRODUCTION

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle

Shakespeare a le rare privilège de n'avoir jamais quitté la scène, d'avoir été très vite proposé comme un modèle du théâtre universel, parlant à toutes les époques et à toutes les cultures – bref d'être, pour le dire avec Jan Kott, « notre contemporain ». Mais l'admiration n'est pas sans partage. Avec des « traits sublimes », *Hamlet* est, pour Voltaire, sorti de « l'imagination d'un sauvage ivre ». Entre le sauvage ivre et l'éternel contemporain, où situer Shakespeare ?

Après les célébrations du quatrième centenaire de la naissance du Barde, l'idée est venue de scruter le revers de la médaille et de s'intéresser à toutes les formes d'insatisfaction, voire de désaveu, qui poussent à réécrire, transformer, manipuler, massacrer le grand homme. Il ne s'agissait pas de faire une histoire des réécritures, en considérant la simple transposition dans une autre aire culturelle ou la nécessaire adaptation à un contexte nouveau, mais de regarder de plus près les formes de refus qui sont inhérentes aux réutilisations de toutes sortes, en tentant de cerner ce qui, jusque dans l'hommage, se glisse de réticence, de résistance, voire de rejet profond.

Au départ, l'idée même d'une « haine de Shakespeare » était une gageure – une façon de prendre à contre-pied les célébrations académiques. À l'arrivée, c'est devenu une évidence. Il ne faut pas gratter beaucoup pour mettre au jour, dans quatre siècles de témoignages, tous les ingrédients de la haine. Voltaire est à cet égard un paradigme. Il y a, dans la haine qu'il exprime à l'endroit de Shakespeare, la passion extrême qu'on met à défendre une opinion minoritaire. Il y a du renversement en son contraire : ce que les autres – et parfois soi-même – ont adoré, on finit par le brûler. Il y a surtout une blessure narcissique : je hais celui qui m'empêche de vivre, qui m'étouffe, parce que son ombre portée dénonce le naufrage de ce que je croyais être l'avenir de la civilisation, me renvoyant peut-être à la certitude refoulée de ma médiocrité.

Cette haine vise diverses cibles. Un anti-modèle absolu, l'incarnation de ce qu'il ne faut pas faire – et dans ce cas, la haine vise aussi bien les thuriféraires que le modèle indigne. Un modèle étouffant : un de ces géants qu'il faut abattre quand on ne se sent pas capable de se hisser sur ses épaules pour atteindre le ciel. Une insulte à des préjugés d'autant plus enracinés en nous qu'on ne veut pas les reconnaître : comment ce petit acteur – nécessairement inculte – peut-il prétendre avoir écrit l'œuvre que quatre siècles plus tard les dramaturges continuent de réécrire, que les metteurs de scène montent plus

qu'aucune autre, et à laquelle les spectateurs n'en finissent pas de s'intéresser? Comment cette face de rat qui s'affiche au frontispice du Folio pourrait-elle se hisser à de telles hauteurs? C'est pour lui qu'il est urgent de réinventer le délit de faciès.

6 Ce volume propose donc plusieurs pistes. La première consiste à suivre les aléas de l'œuvre aux mains d'éditeurs et de commentateurs qui cherchent à la débarrasser de scories intolérables et réaménagent le texte, bien avant la *bowdlerization* du début du XIX^e siècle qui en livre une version expurgée que les femmes et les enfants ont le droit de lire. Cela a commencé très tôt, dans les marges des éditions. Profitant de la découverte récente du folio de la bibliothèque de Saint-Omer, Line Cottegnies analyse les traces d'un rapport ambivalent à l'œuvre de Shakespeare, que des pédagogues jésuites filtrent, voire censurent pour leurs élèves. Plus tard, des pans entiers de l'œuvre seront rejetés comme indignes : on en veut pour preuve la réaction de T.S. Eliot aux « horreurs » de *Titus Andronicus*. À partir du XIX^e siècle, les querelles sur la paternité cherchent à arracher la totalité de l'œuvre à un acteur indigne d'un tel monument. Ces polémiques, dont débattent contradictoirement François Laroque et Daniel Bougnoux, dans les deux interventions en guise de travaux pratiques qui ferment ce volume, ont été récemment réactivées par l'hypothèse Florio, défendue par l'Italo-Canadien Lamberto Tassinari. Il s'agit là d'un ultime rebondissement qui s'inscrit notamment dans le sillage de l'ouvrage de Delia Bacon. S'affrontent, dans cette section « débat » du volume, les thèses stratfordiennes et anti-stratfordiennes dans un espace que l'on a souhaité ouvert, mais engagé dans la nécessité de comprendre les raisons, outre l'attrait du sensationnel, de prendre ses distances avec l'homme de Stratford, voire de le dépouiller tout à fait.

La deuxième piste que suit le volume s'intéresse aux manifestations explicites de désaveu et de haine. L'hostilité la plus déclarée s'exprime dans des pamphlets, des essais critiques ou des commentaires. Si le « *Bard-bashing* » a commencé chez les contemporains de Shakespeare (Greene, par exemple) et a su, plus tard, enflammer les plumes de John Dryden ou de Thomas Rymer, la grande époque du phénomène est le XVIII^e siècle – la réputation de Shakespeare déborde alors le cadre des frontières nationales –, et le début du XIX^e. Marc Hersant analyse la crise anti-shakespearienne de Voltaire, en 1776 : le gardien de l'ordre esthétique français qui, dans les années 1730, avait proposé de réformer la scène française en s'inspirant des Anglais, voit dans le succès de Shakespeare le signe d'une décomposition du goût, voire d'un déclin de la civilisation. Michèle Willems étudie la confrontation entre le modèle classique et le drame shakespearien dans un cadre chronologique plus large pour suivre la

construction de l'image ambivalente du dramaturge en France et en Angleterre. Laurence Marie retrace, quant à elle, les intermittences de la haine, en se focalisant sur quatre jalons essentiels de la réception française (la *Dix-huitième lettre sur la tragédie* de Voltaire, 1734, *Le Théâtre anglois* de La Place, 1745, le *Parallèle entre Shakespeare et Corneille*, 1760, et *Shakespeare traduit de l'anglois* de Le Tourneur, 1776), pour montrer comment la polémique autour de Shakespeare permet de tester une nouvelle conception du théâtre libérée de l'imitation et laissant davantage de place à l'expression. Enfin, Dominique Goy-Blanquet se penche sur la suite de cette histoire, de Voltaire à Hugo en passant par Chateaubriand : elle analyse le mélange d'attrance et d'aversion que les premières vagues d'écrivains romantiques expriment pour le « grand génie inculte », ses facultés d'invention, ses personnages plus grands que nature et son mépris des règles, ou encore pour ses fautes de goût. Elle montre la diversité des trajets, les uns allant de l'admiration à l'horreur, d'autres faisant le chemin inverse, pour prendre le parti d'un Shakespeare libérateur de l'art dramatique ou pour prendre rang parmi les défenseurs du patrimoine national.

C'est sur la réception allemande de Shakespeare que se concentre Romain Jobez. Deux stratégies contraires se dégagent : les uns promeuvent Shakespeare comme une arme anti-française, tandis que les francophiles, à la suite de Gottsched, le prennent pour cible. Romain Jobez montre que la valorisation de Shakespeare participe de la haine de soi : le dramaturge anglais permet de refouler les modèles dramatiques autochtones, il devient même le symptôme d'une incapacité à penser le théâtre comme spectacle vivant, voire d'une franche hostilité à l'égard de la scène, puisque la réception se cantonne délibérément au plan strictement littéraire.

Autre domaine donnant prise aux pulsions agressives, les réécritures, traductions et adaptations, quand elles opèrent des modifications qui ne servent pas seulement à mettre l'œuvre au goût du jour (avec William Davenant, Nahum Tate et leurs émules) ou à la rapprocher d'une culture et d'un public différents, mais qui impliquent une violence assumée. Il n'y a guère, en vérité, de réécriture qui ne soit ambivalente, puisque la réécriture implique l'inadaptation ou l'insuffisance du modèle. Dans les réécritures contemporaines (et elles sont nombreuses ! rappelons pour mémoire celles de Brecht, Stoppard, Bond, Barker, Heiner Müller, Deutsch, Botho Strauss, etc.), cette ambivalence prend une forme volontiers agressive. François Jardon-Gomez analyse la posture d'amour/haine adoptée par le dramaturge québécois Normand Chaurette dans une pièce née d'une traduction abandonnée de *Richard III*, *Les Reines*, où il campe un univers shakespearien qui est à la fois reconnaissable et insolite, moins pour régler son compte à un modèle encombrant que pour explorer ses coulisses. La pièce,

dont l'intrigue se situe à Londres en 1483, année d'accession au trône de Richard III d'Angleterre, montre ce qui se passe derrière le décor du *Richard III* de Shakespeare : elle réduit à l'extrême la fable et ses protagonistes et gomme les scènes clefs pour en inventer d'autres. Ce faisant, Chaurette déconstruit la tragédie shakespearienne pour développer une réflexion personnelle sur le théâtre qui se situe à la fois dans le prolongement de Shakespeare et bien au-delà de lui.

8 Les réécritures shakespeariennes de Giovanni Testori et d'Eduardo De Filippo, étudiées par Piermario Vescovo, sont quant à elles plus ludiques : le théâtre italien de la fin du xx^e siècle entretient avec Shakespeare un rapport fait de haine et d'amour qui va jusqu'au pastiche, Shakespeare offrant le moyen de renouveler une tradition dialectale et plurilingue qui avait marqué de son empreinte l'histoire du théâtre italien. Le metteur en scène et dramaturge belge néerlandophone Jan Decorte est, lui, bien plus agressif. Il a largement développé son œuvre autour d'une réécriture systématique de Shakespeare dont Klaas Tindemans analyse les enjeux. Il procède à une réduction radicale du texte – *King Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, etc. – qu'il réduit à une solitude à deux ou un ménage à trois, en introduisant des ruptures brutales dans l'action, des changements de rôle inattendus, un langage entre l'enfantin et le ridicule, le tout tournant au triomphe de la pulsion de mort, un peu comme chez Carmelo Bene, l'inspiration parodique en moins.

Avec la *fanfic* (*fan fiction*), on pénètre dans un tout autre univers, auquel Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin nous introduisent, à propos de la réécriture d'*Othello* que proposent un court métrage de Pasolini, *Che Cosa Sono Le Nuvole?* (1967), et une vidéo de 2010, *Sassy Gay Friend: Othello*. Tous deux évitent le scandale du meurtre d'une femme blanche par un homme noir, la vidéo permettant en outre aux spectateurs de prendre activement leur part de responsabilité. Il ne s'agit pas simplement de rectifier Shakespeare en proposant une fin alternative mieux adaptée à nos normes idéologiques, mais de se demander si les représentations d'*Othello* qui respectent la fin de Shakespeare peuvent échapper au racisme et au sexisme. Cela n'équivaut pas à condamner une pièce qui serait forcément coupable de véhiculer des préjugés mortifères, car le geste est fondamentalement ambigu : on rectifie, mais pour renvoyer à l'original, la *fanfic* ne fonctionnant vraiment que pour des amateurs et prenant une distance qui tient autant de l'humour que du rejet.

Les réécritures se sont volontiers focalisées sur les personnages. C'est moins des pièces que les adaptateurs et imitateurs s'emparaient, que de la galerie de portraits léguée par le Barde. Véronique Lochert montre comment, dès le xvii^e siècle, les héroïnes féminines ont suscité le débat, d'autant plus que le passage, en Angleterre, des *boy actors*

aux actrices appelait actualisation et controverse, puisque l'œuvre offrait deux visions passablement contradictoires : à quelques exceptions près (Lady Macbeth) les tragédies insistent sur l'impuissance et la fragilité de femmes qui sont souvent montrées comme des victimes, tandis que les comédies de la maturité mettent en valeur leur habileté à manipuler et leur aptitude à conquérir le pouvoir et à l'incarner. C'est à l'une de ces héroïnes, Ophélie, que s'intéresse Anne-Françoise Benhamou pour montrer comment les metteurs en scène du xx^e siècle – Chéreau et Ostermeier, notamment – ont récusé la vision romantique de la folie érotomane et de la « fragilité fleurie » pour faire du personnage non plus une victime passive, étrangère aux principaux enjeux de la pièce, mais une protagoniste active qui renvoie le héros à son « immaturité tragique ». Dans un tel cas, la contestation du canon shakespearien (ou plutôt de sa version romantique et victorienne), s'impose quand la mutation du statut des femmes en Occident rend inévitable la renégociation du répertoire.

Le personnage devient plus radicalement encore la cible de la haine lorsqu'il est marionnettisé, comme c'est le cas, à première vue du moins, dans les pièces « shakespáriennes » d'Alfred Jarry et de Ramón del Valle-Inclán qu'analyse Hélène Beauchamp. Dans ces adaptations masquées, la dégradation parodique que suppose la marionnette vide le héros de sa substance jusqu'à en faire un simple fantoche. Mais le geste est ambigu, car déshumaniser ces personnages et en révéler la face mécanique, instinctive et barbare permet de donner à la fameuse « barbarie » shakespárienne une énergie nouvelle qui permet au personnage-marionnette d'entrer dans ce que Valle-Inclán appelle la « comédie barbare » de l'humanité du xx^e siècle.

La confrontation à Shakespeare prend parfois une forme très indirecte. C'est déjà le cas dans *Ubu Roi*, où l'ombre de *Macbeth* est aussi discrète qu'évidente une fois qu'on l'a décelée. Il en va de même de l'ombre d'*Hamlet* sur *Roberto Zucco*, analysée par Sandrine Montin. Bernard-Marie Koltès sature sa pièce de références discrètes à la tragédie shakespárienne, sans jamais afficher cette parenté. Ce « meurtre symbolique » de Shakespeare opéré par Koltès n'est pas une simple posture d'auteur qui veut s'affranchir de la tutelle d'un « père » littéraire et jouer la rupture avec la tradition dramatique. Si Koltès efface le texte source pour laisser toute la place à un fait divers, c'est qu'il s'est reconnu dans le personnage d'Hamlet, dans la figure d'un fils qui ne partage pas les valeurs du père, et qu'il est travaillé par la question (qui est l'une des questions d'*Hamlet*) de l'impossibilité de rompre avec un héritage qui finit dans le sang. Effacer le texte source, c'est tuer symboliquement le père – biologique ou littéraire – et lui substituer le nom d'un meurtrier notoire, c'est reconnaître que cet héritage-là nourrit la fascination. Bref, inscrire Roberto Zucco dans l'ombre inavouée d'Hamlet, c'est manifester fascination et répulsion pour un héritage problématique.

La personne de Shakespeare n'est pas épargnée. Elle a nourri des spéculations qui vont bien au-delà de la désattribution de l'œuvre, et a donné consistance à un Shakespeare personnage de fiction. Ces fictions ne sont pas forcément hostiles : on veut bien croire que la mièvrerie est une forme d'admiration (*Shakespeare in Love* de John Madden, 1998). Mais le Shakespeare dépressif de *Bingo* relève d'une tout autre veine. Dans cette pièce, qu'analyse Robert Henke, Edward Bond va plus loin dans sa réécriture politique de *Lear*, c'est Shakespeare lui-même qu'il met au cœur d'une fiction incisive pour dénoncer celui qui pourfend dans *King Lear* les inégalités économiques et qui prend, dans les controverses sur les *enclosures* de 1614, le parti des riches propriétaires. Et non content de pointer cette contradiction, Bond va jusqu'au bout de la pulsion agressive : il « suicide » Shakespeare.

10 D'autres fictions s'attachent à l'identité de l'auteur, comme la pièce de Mark Rylance *I am Shakespeare* (2007) ou le film de Roland Emmerich *Anonymous* (2011). Sébastien Lefait montre que ce dernier ne défend qu'en apparence la théorie oxonienne qui fait d'Edward de Vere, 17^e comte d'Oxford, le véritable auteur du corpus. Car la volonté de faire descendre un petit acteur de son piédestal est éclipsée par une réflexion sur l'importance de l'anonymat, la participation d'intervenants multiples donnant toute sa force à un théâtre fondamentalement politique capable de contrer les puissants, un théâtre qui suscite, précisément, un déchaînement de haine. La haine de Shakespeare devient celle que l'œuvre a su déchaîner.

De toutes ces études, on peut tirer quatre conclusions principales. La première est l'ambivalence fondamentale de la haine. Les positions sont, en effet, promptes à s'inverser : si Voltaire va de l'admiration réticente à la détestation absolue, Chateaubriand opère le trajet inverse et le public parisien qui hue les acteurs londoniens en 1822 leur fait un triomphe cinq ans plus tard. Mais il y a une ambiguïté plus intrinsèque. Attaquer Shakespeare, c'est montrer qu'il vous importe : l'attaque est un hommage, fût-il involontaire. La rage de Voltaire est un aveu de défaite. Qui déteste au point de désigner une cible exclusive contribue à assurer la fortune et la gloire de ce qu'il prétend honnir. La meilleure disqualification étant le silence, l'adversaire radical cède à une passion forcément ambiguë. Il n'y a de haine qu'hainamourée.

La deuxième conclusion est que la haine a des vertus. Non pas seulement parce que, comme on l'a dit, elle conforte la renommée (au XVIII^e siècle, la montée du rejet de Shakespeare coïncide avec l'amplification d'une gloire qui déborde les frontières), mais parce que la polémique suscite l'inventivité. La haine est productive : elle stimule les défenseurs en les poussant à répliquer, elle permet de prendre mieux conscience de la nouveauté et de la différence. Dans la France du XVIII^e siècle, les attaques des gardiens

de la tradition contribuent à rendre désirable un modèle exotique, à favoriser de nouvelles conceptions du théâtre libérées de la *mimèsis* et des règles et faisant davantage de place à l'expression.

La troisième conclusion est que la haine s'exerce souvent précisément sur ce que Shakespeare compte de plus solide et désigne par là ceux-là mêmes des enjeux qui font l'exceptionnalité du corpus shakespearien. La haine revêt donc une valeur critique qui guide le lecteur-spectateur dans son analyse de l'œuvre.

Dernier constat : la haine de Shakespeare n'est pas une haine du théâtre. Même ses ennemis les plus radicaux ne prennent jamais Shakespeare comme l'incarnation superlative de la nocivité intrinsèque du théâtre. On dénonce ses abus, ses crimes contre la tradition et les règles mais, à la différence de Molière en France, il ne fixe pas pour autant la hargne des théâtrophobes, alors même que la théâtrophobie s'est déchaînée plus tôt en Angleterre qu'ailleurs en Europe et que Shakespeare est contemporain de cette première vague.

Ce volume émane d'un colloque organisé en décembre 2015 à l'université Paris-Sorbonne par le PRITEPS (Projet interdisciplinaire sur le théâtre et les pratiques scéniques) avec la collaboration du projet « Haine du théâtre » du labex OBVIL et de l'équipe « Voix anglophones : littérature et esthétique » (VALE-EA 4085). Le colloque faisait également la part belle aux praticiens de la scène. Particulièrement fascinant au sein d'une communauté de metteurs en scène contemporains qui, de Jean-Michel Rabeux à Vincent Macaigne, se sont emparés de l'œuvre de Shakespeare dans une dynamique à la fois iconoclaste et révérencieuse : Thomas Jolly et son travail remarquable sur la première tétralogie. La présence au colloque du metteur en scène qui a monté avec sa compagnie rouennaise, La Piccola Familia, une remarquable intégrale de *Henry VI* (2012-2014), complétée bientôt par un *Richard III* (2015), a permis de passionnantes discussions sur Shakespeare au plateau. Cet entretien avait été enregistré, mais une avarie de la machine a fait disparaître l'unique copie. À défaut, les lecteurs pourront consulter le [site de la compagnie](#) où l'on peut commander des captations de ces représentations mémorables. En outre, [la performance de Speranza Von Glück](#), « "Hates any man the thing he would not kill?" : une Tentativ de mörtre de Shakespeare en *live* », a permis à la communauté de chercheurs de découvrir en actes une pensée synthétique, hilarante et bouleversante aussi de la haine contemporaine qu'inspire un Shakespeare qui prendrait l'académie en otage, étoufferait les autres voix et dessinerait autoritairement des carrières.

Sandrine Montin
Université de Nice-Sophia-Antipolis

Hamlet, si présent dans *Roberto Zucco* – et dans toute l'œuvre de Koltès

Anne-Françoise Benhamou¹

La réécriture est ou non consciente, elle nomme ou non ses origines. Lorsque Shakespeare écrit *Hamlet* après l'*Aemlethus* de Saxo Grammaticus, après l'histoire tragique de Belleforest, et sans doute aussi après une tragédie récente aujourd'hui perdue, il inscrit sa tragédie dans la filiation d'œuvres antérieures. Certes, les lointains ancêtres n'apparaissent pas : ni Horus, ni Oreste, ni même Brutus. Mais son héros, fils littéraire d'autres héros avant lui, porte le même nom que ses pères, Hamlet.

Au xx^e siècle, *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller, *Gertrude (The Cry)* de Howard Barker, annoncent aussi dès le titre la filiation. Klaas Tindemans évoque dans son article le *marketing* des titres de Jan Decorte² : en un sens, les dramaturges comme les cinéastes, Laurence Olivier, Franco Zeffirelli, Kenneth Branagh, Michael Almercyda, capitalisent dès le titre sur le « mythe Hamlet », sur la popularité d'une des œuvres les plus réécrites, mises en scène et adaptées au monde.

Mais lorsque Bernard-Marie Koltès écrit *Roberto Zucco*, rien de tout cela. L'héritage est d'autant moins visible que le héros semble au contraire sorti d'un fait divers récent, l'affaire Roberto Succo qui secoue la France, l'Italie et la Suisse en 1987-1988. Koltès ne cesse de l'affirmer dans les entretiens qu'il donne à la presse en 1988, alors qu'il est en cours d'écriture : « Le point de départ, c'est l'histoire de Roberto Succo. J'ai vu l'affiche sur lui dans le métro, qui était intelligente, élogieuse. À la télévision, je l'ai vu sur les toits. J'ai tellement compris cette histoire, jusqu'à son suicide en prison³. » De nouveau dans un entretien pour *Der Spiegel*, il présente sa volonté provocante de faire de cet assassin un héros : « Et c'était là le but de ma nouvelle pièce : faire que,

- 1 La référence à *Hamlet* n'a évidemment pas échappé à Anne-Françoise Benhamou (*Koltès dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 66-67).
- 2 Voir, dans le même volume, Klaas Tindemans, « Enterrer Shakespeare : l'œuvre de Jan de Decorte ».
- 3 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Gilles Costaz [pour *Acteurs*] » (1988), dans Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)* [1999], Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 92.

pendant quelques mois, la photo et le nom de cet homme figurent sur de grandes affiches. C'est ma raison d'être, ma raison d'écrire⁴. »

Quand la pièce de Koltès s'ouvre, on apprend que Roberto Zucco a tué son père. Dans ce premier tableau, il s'évade de prison ; dans les tableaux suivants il tue sa mère, dépucèle une gamine, tue un inspecteur, se bat avec un balèze et médite sur la mort, s'endort, tue un enfant et enlève sa mère, est trahi par la gamine, est arrêté, marche sur les toits de la prison et disparaît dans une lumière aveuglante ou tombe. Il y a bien quelques arrangements avec ce qu'on sait de l'histoire du meurtrier Succo, mais après tout, que peut-on savoir de certain ? Succo lui-même, arrêté, s'est si souvent contredit. Le récit dramatique en vaut un autre. Même la légère déformation du nom, Roberto Zucco et non Succo, est moins une licence poétique qu'une déformation médiatique : une erreur répétée par les journalistes, d'édition en édition⁵. Le titre, les déclarations de l'auteur, la conformité relative de l'action dramatique à l'affaire, il n'y a pas là d'héritage littéraire mais la mise en œuvre et en scène d'un meurtrier, d'un fait divers ou d'une série de récits médiatiques.

Et pourtant...

L'OUVERTURE DE *ROBERTO ZUCCO*, OU LE FANTÔME DE *HAMLET*

Le premier tableau de *Roberto Zucco*, « L'évasion », s'ouvre par une didascalie :

Le chemin de ronde d'une prison, au ras des toits.

Les toits de la prison, jusqu'à leur sommet.

À l'heure où les gardiens, à force de silence et fatigués de fixer l'obscurité, sont parfois victimes d'hallucinations⁶.

Suit un dialogue entre le Premier et le Deuxième Gardien, dans lequel le plateau vide se peuple petit à petit, d'abord d'une idée et des mots pour la dire (« j'ai l'impression d'entendre quelque chose », « Je n'ai pas entendu quelque chose par les oreilles, mais j'ai eu l'idée d'entendre quelque chose »⁷), puis de la mention d'une vision, suivie

4 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg [pour *Der Spiegel*] » (1988), *ibid.*, p. 110.

5 Voir le livre-enquête de Pascale Froment, *Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*, Paris, Gallimard, coll. « Au vu du sujet », 1991, p. 254. C'est Donia Mounsef qui mentionne le travail de Pascale Froment et m'a permis d'en prendre connaissance (*Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2005).

6 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba – Coco* [1990], Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 9.

7 *ibid.*, p. 9 et 10.

d'une apparition indiquée par une nouvelle didascalie : « *Apparaît Zucco, marchant sur le faite du toit*⁸. » L'apparition sidère les gardiens :

DEUXIÈME GARDIEN. – Mais tu vois quelque chose, là, ou je suis seul à voir ?

Zucco avance toujours, tranquillement, sur le toit.

PREMIER GARDIEN. – J'ai l'idée que je vois quelque chose. Mais qu'est-ce que c'est ?

Et la chose disparaît. La situation, deux veilleurs, la nuit, témoins d'une apparition-disparition désignée par l'indéfini *quelque chose*, ne peut pas ne pas faire penser à l'ouverture de *Hamlet* :

MARCELLUS. – *What, has this thing appeared again tonight?*

BARNARDO. – *I have seen nothing.*

MARCELLUS. – *Horatio says 'tis but our fantasy*¹⁰

Cette chose surgie du non-chose, « *thing of nothing* », être et néant à la fois, commence à exister grâce à l'imagination des veilleurs. On vient au théâtre avec l'idée de voir quelque chose, et cette idée ou *fantasy*, mise en mots, produit l'apparition, le spectacle. « *But look: the morn in russet mantle clad, / Walks over the dew of yon high eastward hill* », s'écrie Horatio au moment où disparaît la chose¹¹. « *But look* », un mot pour y voir. Au théâtre, il n'y a en somme pas grand-chose à voir : ni étoile, ni aurore, ni prison, ni mer déchaînée, tout juste des mots et leurs ombres. C'est par les oreilles qu'on voit.

Les soldats, puis Horatio, puis Hamlet ont-ils vu le spectre, ou leurs oreilles ont-elles été contaminées par les récits entendus ? Jusqu'au bout de la pièce de Shakespeare, la nature de la chose, spectre, esprit, démon, délire, hallucination, spectacle, reste incertaine. Le spectacle produit sous nos yeux dans *Roberto Zucco* nous fait à son tour constamment douter de sa propre nature. Les gardiens ont-ils vu Zucco, ou ont-ils été « à force de silence et fatigués de fixer l'obscurité [...] victimes d'hallucinations » ? La dernière réplique du dernier tableau, « Il tombe », qui continue à vouloir maintenir l'existence d'un événement verbal et imaginaire, alors que la didascalie a déjà précisé « On ne voit plus rien », nous laisse incertains quant à la nature de ce qui est ou n'est pas : d'autant que le verbe « tombe », parce qu'il est le mot de la fin, résonne longtemps et glisse dans la mémoire de la salle vers le substantif. Or cette tombe entre à son tour en contradiction avec la dernière image, avant qu'on n'y voie rien (« *Le soleil*

8 *Ibid.*, p. 12.

9 *Ibid.*, p. 12-13.

10 William Shakespeare, *Hamlet*, éd. et trad. François Maguin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995, acte I, scène 1, 21-23, p. 54.

11 *Ibid.*, acte I, scène 1, 166-167, p. 66.

monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique », précisait la didascalie¹²). Nous voici renvoyés à nos questions, « *unsatisfied* » comme dit Shakespeare dans la dernière scène de *Hamlet*¹³. Zucco est-il enlevé par quelque dieu solaire, à la façon dont le parricide Œdipe disparaît à la fin de la pièce de Sophocle *Œdipe à Colone*, ou bien tombe-t-il, matière prête à se décomposer ? Qu'est-ce qui demeure après cette disparition ? Ce n'est pas un hasard si Koltès reprend à Shakespeare sa « chose » en ouverture de sa propre pièce : dans *Hamlet*, le mot *thing* désigne à la fois l'apparition ou fantôme, le Roi mort dont le souvenir demeure, l'âme de Hamlet, la pièce qu'il entend mettre en scène, et au pluriel *things* désigne dans les dernières répliques l'ensemble des événements qui se sont déroulés depuis l'ouverture, le cours d'une vie, les actes d'une tragédie¹⁴. La chose qui a eu lieu le temps du spectacle ou de la lecture de *Roberto Zucco*, est, comme celle de *Hamlet*, une énigme, « *a questionable shape*¹⁵ ».

250

UN MEMENTO MORI

On l'a compris, *Roberto Zucco*, la dernière pièce de Koltès, est, comme *Hamlet*, non seulement une réflexion sur la nature spectrale du théâtre, mais aussi une vanité, une méditation sur la vie comme apparition/disparition, bref éclat entre deux noirs, pauvre fantôme, « *walking shadow* », « *poor player* », comme dirait Macbeth¹⁶.

GERTRUDE. – [...] *Thou know'st 'tis common, all that lives must die,*

Passing through nature to eternity.

HAMLET. – *Ay, madam, it is common.*

GERTRUDE. – *If it be,*

12 *Robert Zucco*, op. cit., p. 95.

13 « [...] *Report me and my cause aright / To the unsatisfied* », commande Hamlet à Horatio juste avant de mourir, alors que la mort ou l'impossibilité de comprendre sa propre histoire le force à s'interrompre (*Hamlet*, éd. cit., acte V, scène 2, 326-327, p. 418). Horatio annonce à son tour un récit véridique, « [...] *All this can I / Truly deliver* » (372-373, p. 422), qui restera en suspens, invitation non déguisée du dramaturge au spectateur à reprendre le fil de l'histoire, à essayer de la comprendre, de l'interpréter... ou à revoir la pièce.

14 Pour ces différentes acceptions du mot *thing*, voir *ibid.*, éd. cit., acte I, scène 1, 21-22, p. 54, acte I, scène 4, 66-67, p. 108, acte II, scène 2, 596-597, p. 196, acte IV, scène 2, 27-30, acte V, scène 2, 367, p. 422.

15 *Ibid.*, éd. cit., acte I, scène 4, 43, p. 106.

16 Regina Guimarães, traductrice de *Roberto Zucco* en portugais, a rendu compte de ses recherches de traductrice, et souligné à deux reprises la comparaison entre *Hamlet* et *Roberto Zucco* dans son article « Flash-back sur le passage de *Zucco* par ma table de travail » : « Je relis la scène intitulée "L'évasion". Je repense à *Hamlet*, comme tout le monde. Le monument shakespearien plane sur le texte. Mais ça me fait une belle jambe... » et « La pièce de Koltès se prête à être lue comme une longue réflexion sur la mort et, en cela, elle nous rappelle encore *Hamlet*. » (Dans Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau [dir.], *Voix de Koltès*, Anglet, Atlantica, 2004, p. 171 et 172.)

Why seems it so particular with thee?

HAMLET. – *Seems, madam? Nay, it is. I know not « seems »*¹⁷.

Pour Zucco pas plus que pour Hamlet, Montaigne ou quiconque, l'acceptation de la mort ne va de soi.

LE BALÈZE. – [...] On dirait que tu veux mourir.

ZUCCO. – Je ne veux pas mourir. Je vais mourir.

LE NALÈZE. – Comme tout le monde, petit.

ZUCCO. – Ce n'est pas une raison.

LE BALÈZE. – Peut-être¹⁸.

Alors, puisque ce n'est pas une raison, il s'agit de s'en faire une, de raison. Le titre du tableau VIII, « Juste avant de mourir », outre qu'il propose une équivalence inconfortable entre mort et sommeil et qu'on se demande si les tableaux qui suivent sont à mettre au compte de la vie ou des cauchemars qui peuplent le « sommeil de la mort »¹⁹, ce titre donc « Juste avant de mourir » est une sorte de commentaire de la pièce d'un auteur qui se savait malade et une manière d'aphorisme en forme de périphrase : la vie? ce qu'il y a juste avant de mourir. Dans *Roberto Zucco*, le tableau VIII est à n'en pas douter un *memento mori*. Mais un exercice philosophique ne faisant pas un spectacle, Hamlet ni Zucco ne peuvent philosopher à longueur de plateau. À chacun sa place : les *Essais* de Montaigne dans la bibliothèque, l'action théâtrale sur la scène. La scène du cimetière dans *Hamlet*, après un nombre déjà inhabituel de monologues, est un compromis : un *memento mori*, oui, mais spectaculaire. Chansons d'amour, quiproquos et jeux de mots, jonglerie avec crânes et ossements, couplets ironiques sur le destin des grands, clowneries, larmes et poésie, bagarre, tout y est. Koltès a compris la leçon : au tableau VIII, Zucco se bat avec le Balèze, cite ironiquement des vers de Hugo²⁰, et plaisante, mais noir.

Bien sûr, le décor, lui, s'est urbanisé. La cabine téléphonique avec « téléphone qui ne marche pas », auditeur muet de Zucco et métaphore du public, est un équivalent

17 *Hamlet*, éd. cit., acte I, scène 2, v. 72-76, p. 72-74.

18 *Roberto Zucco*, op. cit., tableau VIII, « Juste avant de mourir », p. 49-50.

19 « *For in that sleep of death what dreams may come* » (*Hamlet*, éd. cit., acte III, scène 1 v. 67, p. 206).

20 « C'est ainsi que je fus créé comme un athlète. / Aujourd'hui ta colère énorme me complète / Ô mer, et je suis grand sur mon socle divin / De toute ta grandeur rongé mes pieds en vain. / Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de brume. » Sortis de leur contexte (« Les Sept Merveilles du monde. VI. Le colosse de Rhodes », dans *La Légende des siècles*), la mer furieuse et le gouffre de brume des vers d'Hugo peuvent évoquer l'atmosphère de la pièce de Shakespeare. La citation dessine en creux, dans ce déplacement, un contre-portrait de Hamlet/Zucco, confrontant le personnage à l'image du héros athlétique ici décrit.

vingtièmiste du très baroque crâne avec lequel Hamlet monologue sans en avoir l'air. Mais les ingrédients et la recette de ce *memento mori* théâtral sont les mêmes, jusqu'à l'humour noir de Hamlet et Zucco :

ZUCCO. – Le problème avec la bière, c'est qu'on ne l'achète pas ; on ne fait que la louer.
Il faut que j'aille pisser.

LE BALÈZE. – Vas-y, avant qu'il ne soit trop tard²¹.

L'aphorisme sur la bière présente tous les traits d'une sagesse prosaïque modeste, d'une évidence incontestable. Mais quelques répliques plus loin, à la fin de ce tableau intitulé « Juste avant de mourir » :

LE BALÈZE – Il faut que tu ailles pisser.

ZUCCO – C'est trop tard²².

252

Le baudelairien « trop tard » (on pense au poème « L'Horloge » des *Fleurs du mal*), répété une seconde fois, fait alors entendre une autre acception du mot *bière* : non plus boisson, cette bière qu'on loue est le cercueil dont on vous déluge pour faire de la place à un mort plus frais, et tout d'un coup c'est la scène 1 de l'acte V de *Hamlet* qui surgit, avec son décor de tombes et d'ossements jetés en l'air, entre le bar et la cabine téléphonique, entre deux mots, entre deux blagues.

Du premier tableau, réécriture pas à pas de la scène d'ouverture de *Hamlet*, au motif central de la prison (« *Danemark's a prison. / – Then is the world one*²³ ») ; de la méditation sur l'hallucination collective qu'est aussi toute entreprise théâtrale au *memento mori*, du motif du maquereau à celui du corps-machine (« je surveillerai ton corps comme un mécanicien surveille sa machine », dit la gamine à Zucco²⁴) ou à celui du caméléon²⁵, de la structure paranoïaque de la pièce de Shakespeare au thème du secret et de l'agent secret dans *Roberto Zucco*, du meurtre de l'espion Polonius à celui de l'Inspecteur, des rapports de Hamlet avec Gertrude à Zucco enlaçant sa mère gémissante, d'Ophélie trahissant Hamlet, traitée comme une putain, à la gamine

21 *Roberto Zucco*, op. cit., p. 50.

22 *Ibid.*

23 *Hamlet*, éd. cit., acte II, scène 2, 240-241, p. 168.

24 *Roberto Zucco*, op. cit., tableau XIV, « L'arrestation », p. 89. La phrase rappelle bien entendu la lettre et le poème de Hamlet à Ophélie, lus par Polonius au roi et à la reine (*Hamlet*, éd. cit., acte II, scène 2, 123-124).

25 Répondant à Claudius qui lui demande comment il se porte, Hamlet répond « *Excellent, i'faith, of the chameleon's dish. I eat the air, promise-crammed* » (*ibid.*, acte III, scène 2, 92-93) et à son tour Zucco se prétend tranquille et transparent « comme un caméléon sur la pierre » (*Roberto Zucco*, op. cit., tableau VI, « Métro », p. 36).

trahissant Zucco, prostituée par son frère, etc., Zucco est fils de Hamlet. Mais un fils qui aurait tué son père et se serait efforcé d'effacer les traces du crime.

UN CRIME PRESQUE PARFAIT

Si Koltès fait discrètement converger la ligne dramatique de *Zucco* avec celle de *Hamlet* (inversant l'ordre des meurtres des parents de Succo²⁶, inventant une famille étouffante à la gamine qui, si l'on en croit l'enquête, vivait seule avec sa mère²⁷, insérant des dialogues familiaux sur le pucelage de la gamine, étrangement anachroniques dans ce petit Chicago, quartier de Toulon, à la fin des années 1980²⁸), il soustrait aussi. Et ce qu'il soustrait, ou efface, ne relève pas tant de faits que de mots, prononcés par le meurtrier Succo, et pas des moindres.

Ainsi, Koltès au tableau VIII fait dire à Zucco :

Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux²⁹.

Cette tirade vient directement d'une cassette sur laquelle Succo s'était enregistré, dont Koltès a pu prendre connaissance par exemple lorsque l'enregistrement a été diffusé sur RTL le 21 mars 1988³⁰. Le contenu de la cassette est à quelques détails près le même que la tirade de Zucco dans la pièce. Outre que Koltès a gommé quelques italianismes du meurtrier philosophe, il a surtout effacé le début de la cassette. Or au début de son

26 Roberto Succo a d'abord tué sa mère, puis son père (voir Pascale Froment, *Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo*, op. cit., chap. 21, p. 319 sq.). L'inversion rapproche l'ordre de la mort des parents de Zucco de celui de la mort des parents de Hamlet : le vieil Hamlet puis Gertrude.

27 Sabrina vivait seule avec sa mère, mais la vertu de « la gamine » de Koltès, considérée comme un bien précieux, lui vaut d'être aussi surveillée par sa famille qu'Ophélie... et tout aussi en vain.

28 L'anachronisme est patent dans les discours autour du pucelage (« L'essentiel est que tu ne te fasses pas voler ce qui ne doit pas t'être volé avant l'heure » etc. [*Roberto Zucco*, op. cit., p. 20-22 et 33]). Au-delà, le discours de la sœur de la gamine sur les garçons qui « n'y peuvent rien », « sont fabriqués avec de l'imbécillité », qui « ne savent que mettre la main aux fesses des gamines », « C'est dans leur tradition » (p. 20) rappelle ceux de Laërte, de Polonius et de Hamlet lui-même (« *We are arrant knaves all* ») à Ophélie. En particulier, l'odeur malsaine et « les liquides répugnants de leurs sécrétions » dont parle la sœur dans le tableau « Ophélie » (p. 83-85) font penser à la « maladie contagieuse » (grossesse indésirée) contre laquelle Laërte met Ophélie en garde (« *And in the morn and liquid dew of youth / Contagious blastments are most imminent* » [*Hamlet*, éd. cit., acte I, scène 3, 41-42, p. 94]).

29 RZ, p. 49.

30 Pascale Froment mentionne cette diffusion radiophonique dans *Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo*, op. cit., p. 433.

enregistrement, le meurtrier Succo disait : « Être ou ne pas être... ça, c'est ce problème. Je crois que... il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire³¹... ». Le parricide et matricide Succo était lui-même shakespearien, une sorte d'Emma Bovary au masculin, ce qui est confirmé par d'autres discours rapportés dans le livre de Pascale Froment³².

Dans sa transcription, Koltès développe la mélancolie de Succo brodant sur le « *words, words, words*³³ » de Hamlet. Avec l'injonction « Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières », il fait entendre chez son personnage un écho du cri radical « *I say, we will have no more marriage* », sorte de programme d'extinction de la race humaine pour un prince sans royaume, désolé, accablé par le sentiment de la vanité : « *What should such fellows as I do crawling between earth and heaven*³⁴? » Bref, Koltès souligne la mémoire shakespearienne de Succo, l'accentue, mais dans le même temps il efface soigneusement les traces les plus visibles de Hamlet, les citations directes, pour ne garder que celles de la Compagnie Créole (« ça fait rire les oiseaux, ohohohoh... » [1986]).

254

Comme tout meurtrier revenant sur les lieux du crime, Koltès laisse pourtant une trace, un nom, inaudible (le nom n'est jamais prononcé dans les dialogues), mais lisible : le titre du tableau XIII, « Ophélie », qui désigne dans un tremblement à la fois celle qui monologue dans le tableau, la sœur de la gamine, prisonnière de sa famille, au bord du désespoir (tableau III « Je deviens folle », « Je déborde déjà ») et chantant pour « éloigner le malheur », et la gamine, celle dont parle le monologue,

31 *Ibid.*, p. 224-225. L'enregistrement exact, tel que le transcrit Pascale Froment, est le suivant : « Être ou ne pas être... ça, c'est ce problème. Je crois que... il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire... mais... quand on croit en quelque chose, quand on croit plus en quelque chose, il faut se trouver quelque chose d'autre. Quelque chose d'autre en quoi croire, et ça, pour continuer à vivre, pour pouvoir... voir. C'est ça, voir... qu'est-ce qui se passera. D'ailleurs, le temps, le temps, ça n'existe pas. Le temps, c'est dans notre tête, dans notre façon de penser. Bon, un an, cent ans, c'est pareil... Tôt ou tard, on doit tous mourir. Tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, les oiseaux. Ça fait chanter les abeilles. Ça fait rire les oiseaux. »

32 Ainsi, une lettre adressée par Roberto Succo à son professeur de religion alors qu'il était en prison comporte le paragraphe suivant : « En effet, quel meilleur confort pour l'homme que la possibilité de mettre radicalement fin à ses problèmes, de résoudre en un moment la faim, la douleur physique et morale, l'insatisfaction, l'apathie, the spleen. » Cette paraphrase du monologue de Hamlet à l'acte III, scène 1 « Outre qu'elle dénotait une lecture récente d'*Hamlet*, [...] alarma les censeurs de la prison », comme le remarque Pascale Froment (*ibid.*, p. 352). Le témoignage de son amie Sabrina le montre aussi en lecteur de Stendhal : « Il lisait Shakespeare, il était passionné aussi par *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Il trouvait que ça ressemblait beaucoup à notre histoire. » (p. 236.) Le récit de son double parricide par Roberto Succo fait aussi entendre des réminiscences flottantes de Shakespeare ou Calderón : « J'ai l'impression qu'il s'est produit quelque chose en dehors du temps. Tout pourrait être arrivé mais tout pourrait aussi bien ne jamais être arrivé. En ce moment aussi, ce pourrait être un rêve. Ce qu'on me dit pourrait être une illusion. Ce sont les illusions qui nous font vivre quand nous les interprétons à notre façon. [...] Toute la vie est un songe. On naît, on vit, on meurt sans savoir pourquoi. » (p. 346.)

33 *Hamlet*, éd. cit., acte II, scène 2, 191, p. 162.

34 *Ibid.*, acte III, scène 1, 128-129 et 148, p. 210 et 212.

dépucelee, perdue pour sa famille, en rupture, et qui elle aussi chantonne ou feint de le faire³⁵. À l'exclusion de ce titre énigmatique, l'effacement du texte source *Hamlet* est manifestement volontaire, de la part d'un auteur qui avait pourtant écrit une adaptation de *Hamlet* (*Le Jour des meurtres dans l'histoire de Hamlet*, 1974), traduit *Le Conte d'hiver* (1988), et déclaré publiquement son coup de foudre pour la mise en scène de *Hamlet* par Patrice Chéreau (1988)³⁶. Pourquoi cet acharnement à faire disparaître les traces de Shakespeare, dont le fantôme est néanmoins omniprésent ?

« IL EST NORMAL DE TUER SES PARENTS »

Koltès s'est construit une image d'auteur singulière, de *bad boy*: lieux mal famés, admiration pour Bruce Lee... Il répète à qui veut l'entendre: « Je vais rarement au théâtre » « je préfère m'en tenir à l'écart. J'ai le sentiment que parfois les metteurs en scène, les comédiens, travaillent à partir d'émotions que le théâtre seul leur fournit; ça s'autoreproduit à l'intérieur du théâtre. Comme écrivain, les expériences du théâtre ne me servent à rien, elles me gênent plutôt »³⁷. Quant à Shakespeare, Koltès reconnaît le plaisir qu'il a eu à le traduire.

[Mais] ce n'est pas vrai que des auteurs qui ont cent ou deux cents ou trois cents ans racontent des histoires d'aujourd'hui. [...] Je suis le premier à admirer Shakespeare ou Tchekhov ou Marivaux et à tâcher d'en tirer des leçons. Mais, même si notre époque ne compte pas d'auteurs de cette qualité, je donnerais dix Shakespeare pour un auteur contemporain avec tous ses défauts³⁸.

Puisqu'il s'agit d'éviter l'auto-reproduction théâtrale, le parricide et matricide Zucco tombe à pic. « Il est normal de tuer ses parents », fait dire Koltès à son personnage³⁹,

35 On se souvient que c'est par des chansons qu'Ophélie évoque en termes non voilés la perte de sa virginité (*Hamlet*, acte IV, scène 5). Le travail d'Anne-Françoise Benhamou sur Ophélie permet d'ouvrir ici une piste: en suivant ses propositions sur la figure complexe d'Ophélie, on peut voir dans la gamine et sa soeur le développement de deux potentialités opposées du personnage d'Ophélie, l'une obéissant à l'ordre patriarcal, l'autre en rupture avec ce même ordre.

36 Cette mise en scène a eu lieu en 1988, soit au moment de l'écriture de *Roberto Zucco*. « J'ai vu *Hamlet*. Un choc pareil, je n'en avais pas reçu depuis *La Dispute* montée par Chéreau. [...] Pour *Hamlet*, j'ai eu l'impression de comprendre cette pièce que je n'avais jamais comprise. » (Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Gilles Costaz » [1988], déjà cité, p. 89.) On sait par ailleurs que l'intérêt de Koltès pour Shakespeare, il faudrait presque dire l'étude de Shakespeare par Koltès, remonte au moins à ses vingt ans. Voir la lettre du 30 novembre 1968 où il demande à sa correspondante à Londres de lui acquérir « un Shakespeare complet (au moins le théâtre) » bilingue ou à défaut anglais (Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 89).

37 « Entretien avec Jean-Pierre Han » (1982), dans *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 14.

38 « Entretien avec Alain Prique » (1985), *ibid.*, p. 59.

39 *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 92.

une phrase qui n'est pas sans rappeler une lettre bien antérieure de Koltès à sa mère, datée du 20 juin 1969 :

Lorsque je parlais de désertion à Annecy, c'était sérieux ; papa [le père est officier dans l'armée] ne saura jamais à quel point tout ce qui a été pour lui des « valeurs » – je le comprends d'ailleurs – non seulement n'est rien pour moi, mais en plus je veux le détruire systématiquement. La chaîne, c'est que je n'ai pas le courage de le faire, à cause de lui – s'en rend-il compte⁴⁰ ?

Suivre la voie normale, tracée par les parents, lui apparaît comme « un suicide moral » : « Je suis dans cette situation où je sais que ce qui vous réjouirait me tue, et ce qui me semble la seule voie vous tuera⁴¹. » Au moment où le tout jeune Koltès écrivait cette lettre, il était en possession, depuis un peu plus d'un mois, du théâtre complet de Shakespeare dans le texte original. Il n'est pas impossible qu'il ait, déjà alors, médité le curieux lapsus de Hamlet à l'acte IV, scène 4 : « [...] *How stand I then / That have a father killed, a mother stained*⁴². »

256

Régis Salado rappelait que les premières œuvres de Koltès étaient toutes des adaptations, avant que le jeune auteur se lance dans son œuvre personnelle, « sans point d'appui cette fois⁴³ ». Zucco – que n'évoque d'ailleurs pas Régis Salado – tranche la question de l'héritage problématique de manière radicale. Il tue lui-même son père, puis, à sa mère, sorte d'anti-*Gertrude* qui affirme « Je ne veux pas oublier », il répond « Oublie, maman ». Le crime peut-être souhaité par Hamlet, accompli

40 *Lettres, op. cit.*, p. 97.

41 *Ibid.*, p. 97-98.

42 *Hamlet*, éd. cit., acte IV, scène 4, 56-57, p. 306.

43 L'expression « sans point d'appui cette fois » est une citation de Koltès par Régis Salado, « Koltès avec Shakespeare : hériter, traduire, adapter », dans Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triaut (dir.), *Voix de Koltès, op. cit.*, p. 149. Or l'œuvre ainsi désignée, justement, a pour titre *L'Héritage* (1972). Mais l'absence de « point d'appui » est discutable, alors même que cette histoire sur le poids tragique de l'héritage se souvient si manifestement de *Hamlet*. Le protagoniste, Pahiquial, devient à la mort de son père « jeune héritier » et cela lui pèse : il rêve de « Partir, laissant dans le dos la lumière, la lourde et sordide lumière sans secret, et fausse, et trompeuse. » Des ombres fantômatiques envahissent la maison. Un sac sur l'épaule, il réclame « De l'air ! », et prétend « Je liquide, j'envoie voler tout le reste, je suis libre, je me tends, je m'étire, je domine. Je liquide ! » mais ne part pas. Il finit, alors que la guerre consume sa maison, par « arrosé[r] l'herbe de son sang, jusqu'à épuisement. » Pahiquial a échoué, la liquidation de l'héritage n'a pas eu lieu (ni pour le personnage ni d'ailleurs pour l'auteur) : c'est la liquidation (au sens propre) du protagoniste qui s'opère (Bernard-Marie Koltès, *L'Héritage*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 30, 56, 78.) Faut-il penser qu'au terme de l'œuvre, Zucco est lui aussi devenu « liquide » comme l'imagine l'un des gardiens dans le premier tableau ? Peut-être pas, mais son image corporelle hésite dans le dernier tableau, comme Ophélie morte peut-être dont l'image varie entre crâne puant et violettes : Zucco est à la fois matière pour la tombe et pur phénomène de lumière et d'ombre, glissant entre les mailles de la loi.

par Zucco, est aussi, en un sens, mis en œuvre par Koltès dans l'effacement du père Shakespeare. Il était peut-être tentant pour sa dernière pièce, « Juste avant de mourir », de s'afficher comme le père unique d'une œuvre dont le héros prétend précisément se libérer de tout héritage, échapper à toute prison.

« LES HÉROS SONT COUVERTS DE SANG »

Il reste cependant une question. Hamlet a échoué à être Hamlet. « Spectrifié » (si l'on me permet ce néologisme) par le fantôme de son père dès le premier acte et décrit par Ophélie tel un fantôme⁴⁴, il a effacé celui qu'il était pour n'être plus que l'ombre de son père, suicidé moral comme dit Koltès, tout en se reprochant de ne pas être ce fort en bras, ce roi belliqueux et orgueilleux qu'était le vieil Hamlet. Zucco l'affirme, lui : il est un étudiant raisonnable, comme Hamlet au début en somme. Wittenberg pour l'un, la Sorbonne pour l'autre. Il n'est pas un héros. « Les héros sont des criminels. Il n'y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang⁴⁵. » C'est dans le public que se trouvent les tueurs :

Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. [...] Il ne faut pas qu'ils nous voient ; il faut être transparent. Parce que sinon, si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent⁴⁶.

C'est parce que les spectateurs ont l'idée de voir un meurtre que le meurtre est accompli sur la scène. Ce sont les voix invisibles qui regardent Zucco à la fin de la pièce qui l'affirment : « Tu es un héros, Zucco⁴⁷. » Le personnage et son auteur ne font qu'obéir à la demande du public. La dame n'a pas la trouille parce qu'elle n'est « pas un homme⁴⁸ », dit Zucco, mais lui, ça lui fiche la trouille d'être au milieu de tous ces gens qui exigent de lui qu'il soit un homme. Et on revient à Hamlet : « *What is a man*⁴⁹? » Au terme de cette méditation philosophique et cette délibération éthique qu'est en grande partie *Hamlet*, Shakespeare s'est incliné devant la tradition tragique, la pièce se conclut par un bain de sang : Hamlet s'est effacé lui-même, prêtant allégeance, cédant aux mirages archaïques qui continuent de définir malgré nous ce que nous appelons

44 « *Pale as his shirt, his knees knocking each other, / And with a look so piteous in purport / As if he had been loosed out of hell* » (*Hamlet*, éd. cit., acte II, scène 1, 81-83, p. 142 ; et plus loin voir aussi la description des soupirs et du départ de Hamlet, 92-100, p. 142-144).

45 Roberto Zucco, *op. cit.*, tableau VI, « Métro », p. 37.

46 *Ibid.*, tableau XII, « La gare », p. 79-80.

47 *Ibid.*, tableau XV, « Zucco au soleil », p. 93.

48 *Ibid.*, p. 78.

49 *Hamlet*, éd. cit., acte IV, scène 4, 33, p. 306.

action, homme, héros. À son tour, Koltès fait disparaître Shakespeare, condamné à rôder sans sépulture (sans nom sur la couverture ni l’affiche) entre les pages de *Roberto Zucco*. L’homme de théâtre disparaît derrière le nom du meurtrier, la pièce donnant à entendre l’impossible fiction d’un étudiant en lettres raisonnable, pris au piège spectaculaire du héros sanglant. « *If thou hast nature in thee* », avait exigé le spectre, « *remember me*⁵⁰ ». Ce spectre-là n’a pas fini de nous hanter.

Quatre siècles après *Hamlet*, les héros couverts de sang continuent de fasciner et recrutent. Shakespeare a tout dit sur l’illusion de gloire après quoi court un Fortimbras, « *a fantasy and a trick of fame* », et sur l’admiration que lui voue néanmoins le poète, l’étudiant, l’auteur et comédien Hamlet, au point de lui donner sa voix pour l’élection royale et sa succession au trône. Ce que raconte l’élimination imparfaite de *Hamlet* dans *Zucco*, ou de Shakespeare par Koltès, c’est peut-être aussi cette fascination pour le héros couvert de sang en même temps que la volonté d’en finir avec les vieux costumes héroïques. Oui, mais que mettre à leur place? Koltès lui-même fasciné par son héros meurtrier reconnaît sans le dire avec sa pièce *Roberto Zucco* à quel point cette fascination est elle-même le produit d’un héritage problématique. « *We, fools of nature*⁵¹ »...

258

50 *Ibid.*, acte I, scène 5, 81 et 91, p. 118. La « nature » humaine dans *Hamlet* est une condition sociale. Les amoureux ne sont « *infants of the spring* » (acte I scène 3, 39, p. 94), enfants d’une nature naturante, innocente, idyllique, que le temps d’un sursaut, peut-être à peine le temps de prononcer le mot *spring*. Pour le reste, les hommes sont fils de leurs pères, liés à eux par des devoirs qui les obligent, sous peine d’être « dénaturés », avant d’enfanter à leur tour « *another fool* ».

51 *Ibid.*, acte I, scène 4, 54, p. 108.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Roberto Zucco* [1990], dans *Roberto Zucco*, suivi de *Tabataba – Coco* [1990], Paris, Éditions de Minuit, 2001.
- , *L'Héritage*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, éd. et trad. François Maguin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995.

Sources secondaires

- BENHAMOU, Anne-Françoise, *Koltès dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.
- FROMENT, Pascale, *Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*, Paris, Gallimard, coll. « Au vif du sujet », 1991.
- GUIMARAES, Regina, « Flash-back sur le passage de Zucco par ma table de travail », dans Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triaut (dir.), *Voix de Koltès*, Anglet, Atlantica, 2004, p. 169-174.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- , *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)* [1999], Paris, Éditions de Minuit, 2010.
- MOUNSEF, Donia, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2005.
- SALADO, Régis, « Koltès avec Shakespeare : hériter, traduire, adapter », dans Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triaut (dir.), *Voix de Koltès*, Anglet, Atlantica, 2004, p. 149-167.

NOTICE

Sandrine Montin est maître de conférences en littérature générale et comparée à l'université de Nice Sophia-Antipolis. Après une thèse sur la poésie du début du xx^e siècle (*Rentrer dans le monde : parcours d'une inquiétude chez Apollinaire, Cendrars, Lorca, Eliot et Crane*), ses travaux actuels portent sur le théâtre (Shakespeare, Sophocle, Mouawad) et ses réécritures filmiques, et sur le cinéma muet comme opérateur poétique (*Loxias*, 49, « Charlot, ce poète ? »). Par ailleurs, elle écrit et joue dans la Cie L'Observatoire qu'elle a fondée.

RÉSUMÉ

260 *Roberto Zucco* semble né d'un fait divers, l'affaire Roberto Succo qui secoue l'Europe en 1987-1988. Pourtant, à chaque page ou presque, *Roberto Zucco* médite sur la pièce de Shakespeare, *Hamlet*. Du premier tableau, réécriture de l'ouverture de *Hamlet* et méditation sur l'hallucination collective qu'est aussi toute entreprise théâtrale, jusqu'au *memento mori*, du motif de l'espionnage à celui de la trahison, Zucco est fils de Hamlet. Alors pourquoi avoir fait disparaître Shakespeare de l'affiche ? « Il est normal de tuer ses parents », affirme Zucco au dernier tableau. À sa mère, sorte d'anti-*Gertrude*, qui affirme « Je ne veux pas oublier » (le meurtre du père), Zucco rétorque « Oublie, maman », répondant ainsi à des siècles de distance à l'injonction du vieil Hamlet « *Remember me* ». Le poids du commandement avait de quoi rendre fou le fils, s'efforçant en vain d'imiter le père et de s'oublier soi-même. Zucco, lui, prétend résoudre le problème par un geste radical. Pourtant, le fantôme est bien là, à chaque page, d'autant plus présent qu'il n'est jamais nommé. Zucco a-t-il vraiment tué Hamlet ?

MOTS CLÉS

Fantôme, Hamlet, héritage, héros, Bernard-Marie Koltès, meurtre du père, réécriture, *Roberto Zucco*

ABSTRACT

Apparently, *Roberto Zucco* was inspired by the adventures of serial killer Roberto Succo in 1987-88. Reading the play closely, one soon discovers that Roberto Zucco (Koltès' protagonist), is actually son and heir to Hamlet: similar openings of both plays, meditation about death, questioning about the nature of theatre performances (illusion? dream? hallucination?), spies and treason, etc. And the question remains: why did Koltès not build on Shakespeare or Hamlet's name, like so many other 20th century dramatists and filmmakers? "One should murder one's parents", says Zucco at the end of the play. When his mother claims she cannot forget the murder of his own father by Zucco, he replies "Forget, mother". His order seems to answer that of old Hamlet, "Remember me", centuries later. Hamlet, trying to forget himself in order to obey his father, went mad. Zucco pretends to dismiss any legacy. Nevertheless the ghost is still there, unnamed but present. Did Zucco succeed in killing Hamlet? Did Koltès really kill Shakespeare?

261

KEY WORDS

Ghost, Hamlet, hero, Barnard-Marie Koltès, legacy, parricide, rewriting, *Roberto Zucco*

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

Élisabeth Angel-Perez & François Lecerclé	5
---	---

PRÉAMBULE

LA RÉCEPTION ORTHOPÉDIQUE

Les jésuites lisent Shakespeare :

pratiques de lecture « réservée » dans un collège anglais du xvii^e siècle

Line Cottagnies	15
-----------------------	----

323

LA HAINE DE SHAKESPEARE • PUPS • 2017

PREMIÈRE PARTIE

LES INTERMITTENCES DE LA HAINE : SHAKESPEARE NÉOCLASSIQUE ET ROMANTIQUE

Voltaire contre Shakespeare : la crise de 1776 dans les lettres de Voltaire

Marc Hersant	37
--------------------	----

Haine ou envie ? L'ambivalence de la réception de Shakespeare à l'Âge classique, en Angleterre et en France

Michèle Willems	53
-----------------------	----

« Juger le procès entre la tragédie de Londres et la tragédie de Paris » : Shakespeare contre le modèle tragique français ?

Laurence Marie	67
----------------------	----

Shakespeare pré-romantique : un lion en sabots chinois

Dominique Goy-Blanquet	85
------------------------------	----

En haine du théâtre : l'« esprit allemand » de Shakespeare et les ambiguïtés de sa réception dans le monde germanique

Romain Jobez	101
--------------------	-----

DEUXIÈME PARTIE
POUR EN FINIR AVEC SHAKESPEARE

Chaquette contre Shakespeare : de <i>Richard III</i> aux <i>Reines</i> François Jardon-Gomez	121
Haine, amore, pastiche: Shakespeare, Testori, De Filippo Piermario Vescovo	137
Enterrer Shakespeare: l'œuvre de Jan Decorte Klaas Tindemans.....	157
Quand Shakespeare fait scandale: au diable, la fin d' <i>Othello</i> ! Sarah Hatchuel & Nathalie Vienne-Guerrin	175

324

TROISIÈME PARTIE
TRIBULATIONS DES PERSONNAGES SHAKESPEARIENS

La haine des héroïnes de Shakespeare Véronique Lochert	195
<i>Othello, j'aurai ta peau</i> . Shakespeare aux marionnettes : la haine du personnage? Hélène Beauchamp	213
Ophélie <i>versus</i> Hamlet : Shakespeare à contre-courant Anne-Françoise Benhamou	231
Zucco/Hamlet: le fantôme de Shakespeare Sandrine Montin	247

QUATRIÈME PARTIE
SHAKESPEARE PERSONNAGE

Bond hating Shakespeare Robert Henke	265
« <i>Our Shakespeare... For he is all of ours, is he not?</i> » Enjeux du <i>bardicide</i> fictionnel dans <i>Anonymous</i> Sébastien Lefait	277

CINQUIÈME PARTIE
DÉBATS ET POLÉMIQUES

Shakespeare, pourquoi tant de haine ?

François Laroque 297

Hair quel Shakespeare ?

Daniel Bognoux 309

SIXIÈME PARTIE
PERFORMANCE

« *Hates any man the thing he would not kill?* » :

une Tentativ de Mörtre de Shakespeare en *live*

325

Speranza Von Glück 321

Table des matières 323

E-THEATRUM MUNDI

La collection « *e-Theatrum Mundi* » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

DÉJÀ PARU

La Scène en version originale

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

