

**Hantises shakespeariennes dans
Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet
de Bernard-Marie Koltès**

Dana MONAH

Universitatea Alexandru Ioan Cuza din Iași

danamonah@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0003-1989-4991>

Resumen

Este artículo se propone analizar la manera en la que Bernard-Marie Koltès transforma *Hamlet* en su obra teatral *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (1974). Mostramos que la reescritura toma la forma de una puesta en escena lúdica de la tragedia shakespeariana, un espectáculo obstruido, vacilante, estructurado por ausencias y desdoblamientos, que juega con las esperas de los lectores y del público. Las transformaciones textuales y la rica dramaturgia visual plantean cuestiones respecto al estatus de esta obra de juventud de Koltès, que parece anunciar las reescrituras de escena del fin del siglo.

Palabras clave: reescritura, metateatralidad, espectáculo, actor, traducción.

Résumé

Cet article vise à analyser le traitement que Bernard-Marie Koltès impose à *Hamlet* dans sa pièce *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (1974). Nous montrons que la réécriture prend la forme d'une mise en scène ludique de la tragédie shakespearienne, d'un spectacle entravé, hésitant, structuré par des absences et des dédoublements, qui joue avec les attentes des lecteurs et des spectateurs. Les transformations textuelles et la riche dramaturgie visuelle de la pièce soulèvent des questions quant au statut de cette œuvre de jeunesse de Koltès, qui semble annoncer les réécritures de plateau de la fin du siècle.

Mots-clés : réécriture, métathéâtralité, spectacle, acteur, traduction.

Abstract

This article aims to analyse the ways in which Bernard-Marie Koltès approaches *Hamlet* in his play *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (1974). We demonstrate that the rewriting borrows the form of a playful performance of the Shakespearean tragedy, of an interrupted, hesitant show, structured by absences and doublings, a show that plays with the expectations of its readers and spectators. Textual transformations and a rich visual dramaturgy raise questions about the status of Koltès' youth work, which seems to announce stage rewritings at the end of the 20th century.

* Artículo recibido el 23/01/2024, aceptado el 23/03/2024.

Keywords: rewriting, metadrama, performance, actor, translation.

1. Introduction

En 1974, lorsqu'il écrit ce qui restera son unique adaptation d'une pièce de Shakespeare – *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* – Bernard-Marie Koltès est encore un très jeune dramaturge et metteur en scène, l'auteur de quelques pièces de théâtre (dont trois adaptations de textes narratifs) qu'il a montées avec sa troupe strasbourgeoise *Le Théâtre du Quai*, formée de comédiens (pour la plupart) amateurs. C'est à un moment délicat de sa carrière que le jeune homme, qui quelques années plus tôt avait voué sa vie au théâtre, se tourne vers Shakespeare : il vient juste de rembourser les dettes contractées lors du tournage de son film *La nuit obscure* (1973) et se heurte à des blocages quant à ses projets artistiques (Butel, 2022 : 209). Selon Arnaud Maïsetti, la décision de Koltès de revenir à une réécriture alors que ses dernières pièces n'étaient plus basées sur des hypotextes s'expliquerait justement par l'impasse créative où il se trouve : avec Shakespeare, « la voie est toute tracée » (Maïsetti, 2018 : 80), il dispose déjà d'une intrigue, de personnages, et pourra donc se concentrer sur le travail de plateau. Koltès, qui espère peut-être aussi tirer profit du capital culturel du Grand Will pour attirer le public, rédige son texte en quelques mois seulement et envisage de le monter à l'automne 1974. Il ne parvient pourtant pas à persuader ses comédiens de jouer dans cette pièce, qui ne sera jamais portée à la scène de son vivant et ne connaîtra qu'une publication posthume, en 2006.

Pourquoi réécrire *Hamlet* à 26 ans ? Koltès ne le dira jamais directement, mais les entretiens qu'il accorde dans les années 1980 suggèrent une véritable fascination pour l'œuvre de l'auteur élisabéthain. En 1988, il qualifie l'*Hamlet* de Patrice Chéreau au Festival d'Avignon comme « un choc » : le spectacle lui donne l'impression de comprendre cette pièce « qu'[il] n'avait jamais comprise » (Koltès, 1999 : 89). Shakespeare est « ce mec » qui l'a « beaucoup libéré par rapport aux règles du théâtre » (Koltès, 1999 : 90), affirme le dramaturge, qui vient de finir la traduction du *Conte d'hiver*. Mais l'intimité avec l'œuvre du Barde est de longue date : en 1968, il demande à son amie Bichette de lui apporter « un Shakespeare complet » (Koltès, 2009 : 89) de Londres et, au fil des années, lit les pièces de l'auteur élisabéthain en anglais et dans plusieurs versions françaises.

Et pourtant, au moins à première vue, *Le jour des meurtres* semble être un demi-échec. C'est une pièce que l'auteur reniera plus tard, comme toutes celles rédigées avant 1977 : « j'ai commencé à écrivainner en 72, à écrire vraiment en 77 » (Koltès, 1999 : 150). La critique tarde à se pencher sur cette œuvre, qu'elle a tendance à considérer comme une pièce mineure de Koltès et qu'elle semble avoir du mal à catégoriser : « une sorte d'adaptation rêvée d'*Hamlet* » (Ubersfeld, 1999 : 25), « un reste de Shakespeare », « régie de mise en scène plus que texte à lire », (Maïsetti, 2018 : 81), « un travail qui

vaut moins pour une adaptation qu'un exercice de montage » (Butel, 2022 : 209). D'ailleurs, Koltès lui-même qualifiait son texte, dans une lettre, comme « du Shakespeare remanié » (Koltès, 2009 : 211).

Néanmoins, il nous semble que de nos jours, à l'heure des écrivains de plateau, des dramaturges-metteurs-en-scène qui écrivent directement pour la scène, l'adaptation de Koltès, avec son intrigante dramaturgie visuelle, apparaît comme paradoxalement actuelle. Koltès y propose une lecture personnelle d'*Hamlet* et infléchit Shakespeare vers son propre univers dramatique : *Le Jour des meurtres* annonce d'autres rencontres de l'auteur dramatique français avec l'œuvre du Barde, comme la traduction du *Conte d'hiver*, sur une commande de Luc Bondy (1988) et surtout les hantises shakespeariennes de *Roberto Zucco*. C'est, selon les propos de Dominique Goy-Blanquet, « un Ur-Zucco » (Goy-Blanquet, 2018 : 88), une confrontation affichée avec *Hamlet* qui prépare celle, bien plus cryptique, de sa pièce testamentaire. On reconnaît, dans les quatre protagonistes du *Jour des meurtres*, des traces des personnages qui peupleront les pièces de maturité : Ophélie n'est pas sans rappeler la Gamine, tandis que Claudius et Gertrude, qui forcent presque Ophélie à se prostituer, font penser à ces frères qui marchandent leurs sœurs, comme Charles dans *Quai Ouest*.

Le Jour des meurtres est à la fois l'œuvre d'un écrivain et celle d'un praticien qui prête une attention particulière à l'éclairage et au bruitage, et qui destine son texte à un projet de mise en scène concret. La réécriture repose surtout sur deux types d'opérations : d'un côté un travail en finesse, un travail d'orfèvre sur le texte, de l'autre une dramaturgie visuelle, y compris des scènes composées uniquement de didascalies, en léger décalage avec les sens manifestes du texte, produisant un effet d'étrangeté. C'est un *Hamlet*-laboratoire que propose le jeune écrivain, un *Hamlet* réduit à un quatuor de personnages – deux couples, les amants (Hamlet et Ophélie) et les parents (Claudius et Gertrude) – et à un espace-temps unique : l'action se passe dans un huis clos oppressant (un château au bord de la mer), et, comme l'indique le titre, elle est condensée en un seul jour, ce qui en accentue la violence.

Koltès, qui avait lu *Hamlet* en anglais et dans la traduction française de François-Victor Hugo, choisit de travailler à partir de la version en vers blancs du poète Yves Bonnefoy (1962). Plus tard, à la fin des années 1980, après avoir traduit lui-même *Le Conte d'hiver*, il allait expliquer que pour un écrivain l'exercice de traduction est une « une leçon prodigieuse », une manière d'entrer dans le laboratoire d'un autre écrivain : « Traduire Shakespeare permet de voir comment cet auteur construisait ses pièces et de quelle liberté il usait : c'est une preuve de luxe pour ce qui est de l'écriture » (Koltès, 1999 : 133). En effet, la traduction est déjà un médiateur, elle implique une prise de distances par rapport au texte source, et il est peut-être plus aisé d'adapter une traduction que de proposer une confrontation directe avec l'original anglais.

Le Jour des meurtres se donne, à première vue, comme une sorte de re-traduction de la version de Bonnefoy, comme une version nouvelle qui respecte en grandes lignes

la trame shakespearienne, mais qui n'hésite ni à malmener l'ordre des scènes, ni à modifier la forme et le sens des répliques conservées, transformant les soliloques en tirades, les hypothèses en accusations directes, réassignant des répliques, procédant à des contractions ou à des ellipses. Mais cette parenté n'est qu'un leurre, car en réalité Koltès se livre à une réécriture profonde du texte shakespearien, qui n'est pas sans faire penser à celles que proposent Heiner Müller ou Carmelo Bene à peu près à la même époque (les années 1970). Si elle semble conserver la structure du texte shakespearien (cinq actes, dont les quatre premiers comprennent chacun six scènes et le dernier quatre) et le fil narratif, à une lecture plus attentive la pièce s'avère être très déstructurée, car des scènes qui devraient se suivre sont séparées par tout un acte, certaines séquences du texte source semblent avoir deux versions dans l'hypertexte, des moments ou des figures que le lecteur ou le spectateur aurait des raisons à attendre, sont signalés plutôt comme des absences (le spectre, le spectacle enchâssé et la cour du roi sont amoindris, réduits à des voix hors scène) et la relation cause-effet est souvent mise à mal.

La pièce de Koltès affiche constamment sa relation avec *Hamlet*, l'original absent, la pièce qui hante le plus nos mémoires de spectateur, et qui impose, à travers ce qu'on en retient et ce qu'on oublie, un programme à respecter. Yannick Butel y décèle « une hantologie rendant aigu un rapport à la présence de l'absence » (Butel, 2022 : 209). En effet, la pièce de Shakespeare hante celle de Koltès, tant au niveau des personnages, qui apparaissent comme des comédiens interprétant comme à contre cœur des rôles shakespeariens, qu'au niveau des séquences dramatiques, qui se donnent souvent comme des doublés décalés d'un original absent.

2. Jouer contre son gré

La réécriture de Koltès nous apparaît parfois comme une sorte de représentation théâtrale d'*Hamlet*, comme un spectacle entravé, auquel les personnages-comédiens hésitent à prendre part. La tragédie élisabéthaine était elle-même caractérisée par une conscience aiguë du théâtre et du jeu, les relations entre les personnages se définissant souvent en termes théâtraux. Ainsi, dans un ouvrage consacré à la métathéâtralité dans *Hamlet*, James Calderwood remarque la présence massive de termes renvoyant au jeu scénique (« act » ou « play »), les références récurrentes au monde du théâtre (la visite de la troupe ambulante à Elsenour, le spectacle enchâssé, les propos d'Hamlet sur le jeu dramatique), mais aussi le fait que dans des scènes-clé (comme la scène de l'alcôve ou bien la *nunnery scene*), les personnages semblent jouer pour d'autres personnages, placés dans la position des spectateurs. Le critique conclut qu'à bien des fois il devient difficile de « distinguer le jeu des illusions de l'illusion du jeu », car on ne sait plus si « le théâtre est une métaphore de la vie ou bien si la vie est une métaphore du théâtre » (Calderwood, 1983 : 30, notre traduction).

Cette superposition du théâtre et de la vie est encore plus visible dans la pièce de Koltès, qui semble renforcer la métathéâtralité de la tragédie élisabéthaine. Hamlet,

Ophélie ou Claudius y apparaissent comme des comédiens qui n'ont pas très envie de jouer leur rôle, et qui le font contre leur gré, forcés par les autres ou bien parce qu'il n'y a plus personne pour le faire. Constamment attirés vers un ailleurs ou bien plongés dans leurs pensées, ils oublient jusqu'à la présence de leurs partenaires de scène. Cette attitude n'est pas sans rappeler un propos devenu célèbre de Koltès : « Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici [...] Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie » (Koltès, 2001 : 133).

Essayer de s'échapper du plateau, c'est ce que les personnages ne cessent de faire dans *Le Jour des meurtres* : l'une des premières images de la pièce – qui fonctionne comme une sorte de bande-annonce – présente, « dans des éclairs [...] successivement et comme s'ils fuyaient, Gertrude, Hamlet, Ophélie, Claudius » (p. 14), et par la suite on verra à plusieurs fois les personnages en train de quitter précipitamment la scène. Et ce n'est peut-être pas par hasard si, lors de la confrontation entre Claudius et Hamlet (acte II, scène 6), lorsque Hamlet formule sa théorie du monde comme prison (« beaucoup de cellules, de quartiers, des cachots », Koltès, 2006 : 42), Claudius ouvre une fenêtre qui donne sur une cour du château transformée en scène de théâtre : les protagonistes écouteront, par cette fenêtre ouverte, la tirade du comédien narrant le meurtre de Priam. Dans *Un hangar, à l'ouest*, le dramaturge craignait justement qu'en « quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent [...] sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite » (Koltès, 2001 : 134). Chez Koltès, il n'y a pas d'issue du labyrinthe théâtral, le plateau donne sur un autre plateau.

Les personnages du *Jour des meurtres* ne prêtent pas toujours attention à ce qui se dit autour d'eux et détournent constamment le regard, comme si attirés vers un ailleurs, absorbés par quelque chose ou par quelqu'un que les autres (y compris les spectateurs) ne voient pas. Ils s'enferment ainsi dans cette « surdité isolante » qui caractérise, selon Dominique Goy-Blanquet, le théâtre du jeune dramaturge : « Koltès abominait l'échange mécanique du dialogue. À ses débuts, ses personnages ne conversent pas, ils racontent l'histoire de leur vie dans des tirades parallèles ou entrecroisent leurs répliques dans un dialogue des sourds » (Goy-Blanquet, 2020 : 186). On retrouve cette « surdité isolante » dans la quatrième scène du premier acte (correspondant à l'acte I, scène 2 chez Shakespeare), qui se joue entre trois personnages : Hamlet, Claudius et Gertrude. La reine se tient à côté de son mari, « dos tourné » (Koltès, 2006 : 17) – signifiant ainsi sa non-participation à la conversation. Dans ce contexte, Claudius semble arracher Hamlet à une rêverie lorsqu'il lui adresse la parole (« Mon neveu, mon tendre fils... »), car son neveu l'interrompt avec cette question : « C'est à moi que vous parlez ? » (Koltès, 2006 : 18). Quelques moments plus tard, ce sera au roi d'interrompre les reproches d'Hamlet (« un mois, un seul mois ! ») avec cette même question : « C'est à moi que vous parlez ? ». Au-delà de l'ironie d'Hamlet et de la crispation de

Claudius, il y a ici un refus de la communication, un dialogue qui a du mal à se mettre en marche, car, même si présents sur scène, les protagonistes sont à moitié absents.

Dans la séquence suivante (qui reprend, en les condensant et les assignant à Claudius et à Gertrude, les conseils que Laërte et Polonius donnaient à Ophélie chez Shakespeare, dans l'acte I, scène 3), Ophélie répond de bonne volonté aux injonctions du couple royal, affiche une attitude soumise et respectueuse, mais son regard est tourné ailleurs : elle « regarde vers la mer et ne la quittera plus du regard » (Koltès, 2006 : 22). Plus tard, dans la troisième scène du deuxième acte, elle ne donnera plus la réplique à Claudius, inquiet du comportement d'Hamlet. Les didascalies indiquent « temps » à chaque fois qu'Ophélie devrait prendre la parole pour répondre aux questions du roi. De même, au troisième acte, lorsque Claudius réfléchit, en présence de Gertrude, à la nécessité de tuer ou au moins d'éloigner Hamlet, la reine restera muette. À nouveau, les didascalies marquent des « temps » où le roi attend vainement une réponse, un acquiescement de sa partenaire de scène. Chez Gertrude, comme chez Ophélie, sortir de son rôle, ne plus donner la réplique, transformant ce qui aurait dû être un dialogue en un monologue interrompu par des silences, fonctionne comme une manière d'isoler le roi, d'aiguiser sa culpabilité, sans s'y opposer ouvertement.

Si le fait de ne pas regarder l'autre ou de ne pas l'écouter traduit en termes théâtraux les relations entre les personnages, assimilés à des comédiens qui se donnent la réplique sur le plateau, il y a des moments où la référence au monde et celle au théâtre fusionnent, car Hamlet, Ophélie ou Claudius s'affichent comme des comédiens se confrontant avec une partition qu'ils interprètent contre leur volonté. Les premiers mots que prononce Hamlet dans la réécriture indiquent un refus de l'action et en même temps la conscience d'une seconde fois : « Esprit, esprit inquiet ! L'heure est morte. Ne te réveille pas ! » (Koltès, 2006 : 13). Koltès reprend et réécrit ici des propos que le héros shakespearien prononçait à la fin du premier acte, lorsqu'il essayait de rassurer le spectre quant à sa fidélité : « Calme-toi, calme-toi, esprit inquiet ! » et « Le temps est hors des gonds » (*Hamlet*, acte I, scène 5). Il y a une ambiguïté quant au destinataire de ces paroles, adressées au spectre dans l'hypotexte : l'esprit, serait-il celui d'Hamlet ou bien celui de son père mort ? Hamlet, serait-il déjà en attente du spectre ? C'est ce que suggèrent les derniers mots du soliloque initial : « Cette nuit, Hamlet, tout est joué, jusqu'à la fin » (Koltès, 2006 : 14). Tout est déjà décidé, tout est écrit, par Shakespeare, et le protagoniste de Koltès ne peut que respecter ce scénario qu'il connaît d'avance.

Au début du deuxième acte, Hamlet apparaît comme un acteur ayant le trac de scène, car il s'avance « du fond de scène jusque devant, comme perdu au milieu du plateau, toujours prêt à s'enfuir » (Koltès, 2006 : 29) pour réciter un soliloque qui s'appuie sur celui que le héros shakespearien prononçait à la fin du deuxième acte, après avoir rencontré les comédiens. Si l'Hamlet de Shakespeare se reprochait d'être en dehors de son rôle, celui de Koltès (qui n'a pas encore rencontré les comédiens) voit sa vie comme un rôle à jouer : « Hamlet, rôle pour comédien » (Koltès, 2006 : 29). C'est

un rôle qu'il ne parvient pas à assumer, en dépit du fait qu'il semble avoir une pré-connaissance de l'évolution des événements : « je sais ce qui m'attend », s'exclame-t-il à deux reprises (Koltès, 2006 : 29, 30).

Ophélie hésite, elle aussi, à jouer, dans ses confrontations avec le prince, les rôles – aussi différents que la vierge ou la putain – que lui imposent Claudius et Gertrude. C'est toujours en termes théâtraux que le dramaturge traduit la violence du roi et de la reine, mais aussi la récalcitrance de la jeune fille à leur obéir. Koltès propose deux versions de la *nunnery scene* (acte III, scène 1), chacune mise en scène par le couple royal. Dans la première, qui est une scène muette, Ophélie apparaît comme une marionnette manipulée par le roi. Elle entre en scène brusquement, « poussée par la main du roi », qui « reste visible le long de la tenture » (Koltès, 2006 : 31), trahissant le contrôle que le monarque exerce sur la jeune fille. Lors de son bref entretien avec Hamlet, qui se réduit à une confrontation visuelle, l'Ophélie de Koltès, à la différence de l'héroïne shakespearienne, dénonce Claudius : elle pousse un cri, « désignant la main toujours présente », ce qui fonctionne comme un avertissement, car Hamlet se retire.

Si avant cette première rencontre Claudius avait demandé à Ophélie de se méfier des avances du prince, les indications de jeu changent radicalement pour la seconde rencontre : elle ne devra plus « se refuser » à Hamlet, mais, au contraire, le pousser « à se divertir ». C'est dans des termes qui renvoient au rituel d'une comédienne avant son entrée en scène (et en même temps d'une prostituée qui accueille son client) que Gertrude décrit les préparatifs auxquels la jeune fille devra se soumettre pour cette seconde rencontre avec le prince : « mettez un masque », « cachez-vous sous le maquillage », « maquillez-vous, préparez-vous et obéissez » (Koltès, 2006 : 38). Comme chez Shakespeare, et comme dans la première version de la scène, le spectacle aura des spectateurs privilégiés : Claudius et sa femme se tiendront « dans une ombre adéquate » pour observer la scène. Cette fois-ci, les didascalies indiquent qu'Ophélie s'avancera sur le plateau « très apprêtée » (Koltès, 2006 : 54). La confrontation avec le prince sera bien plus violente que chez Shakespeare, car Hamlet transformera les attaques plutôt générales du prince élisabéthain contre les femmes (« J'ai entendu parler, et bien trop, de vos barbouillages [...] vous êtes impudiques sous une feinte candeur », *Hamlet*, acte III, scène 1) en accusations ouvertes contre Ophélie : « Vous croyez peut-être que je n'ai pas vu tous ces barbouillages sur votre figure ? [...] vous êtes impudique sous une feinte candeur » (Koltès, 2006 : 55-56). Le passage de la locution « entendre parler » au verbe « voir » et d'un pluriel généralisant au singulier met en exergue l'agressivité du protagoniste.

C'est comme une sortie de rôle que la jeune fille vivra sa scène de folie, qui se passera toujours en deux temps : dans une première scène, elle traverse le plateau, du fond jusque devant, trébuchant et murmurant des paroles incompréhensibles, ne parvenant pas à prononcer son monologue, tandis que « sa coiffure et ses habits se défont

petit à petit » (Koltès, 2006 : 70). Lors d'une seconde entrée en scène, elle « tente d'arracher tout ce qui couvre la reine, bijoux, maquillage » (Koltès, 2006 : 76) et fait le signe des larmes sur le visage de Gertrude, se désignant – et désignant aussi la reine – en tant que clown. Ainsi, la trajectoire/tragédie d'Ophélie dans la réécriture de Koltès s'écrit-elle comme un endossement successif de rôles, de plus en plus dégradés, comme une descente dans le grotesque. C'est toujours en termes de théâtre que le roi évoquera sa noyade : « ses vêtements l'ont arrachée à son lent monologue » (Koltès, 2006 : 85). La mort met fin à un monologue, à une parole de théâtre.

Si Hamlet et Ophélie hésitent à assumer les rôles qui leur sont imposés, Claudius, le roi assassin, s'avère impuissant à jouer celui qu'il s'est lui-même assigné. Dans la première scène du troisième acte (qui reprend vaguement la séquence shakespearienne de l'acte III, scène 3, où le roi se repentit d'avoir tué son frère et essaie vainement de prier), on le voit s'avancer sur le plateau vide d'un pas hésitant, cherchant un point d'appui, « titubant comme un malade » (Koltès, 2006 : 49), démarche qui n'est pas sans annoncer celle d'Ophélie folle. Le roi, rongé par la culpabilité, se voit comme une « putain », comme un corps que couvre un masque inutile, vide : « Putain, à quoi sert ton masque ? Le fond est sec et ne tient pas la poudre » (Koltès, 2006 : 49). Son angoisse prend la forme d'une déchirure corporelle, d'un écorchage : « je sens le front et la peau qui tombent par morceaux ». Si Ophélie devait se maquiller pour entrer dans le rôle de la putain, Claudius vit son angoisse, son repentir, comme une sortie de rôle, mais il s'agit d'une sortie de rôle où le maquillage emporte avec lui le corps même du roi, « le front et la peau ». L'angoisse de la punition et le trac de l'acteur se superposent chez ce personnage qui lance dans le vide des appels auxquels personne ne peut répondre, car la réécriture a gommé ses partenaires de scène (« Aidez-moi ! Je veux prier »), et qui, à la manière du roi shakespearien, réclame de la lumière (« Qui a ôté la lumière ? ») – lumière qui protège du noir mais aussi les feux de la rampe – comme s'il fallait, à tout prix, poursuivre le spectacle.

La référence constante au monde comme théâtre, les personnages qui se désignent en tant que comédiens, hésitant à entrer dans leur rôle (Hamlet, Ophélie) ou bien s'y accrochant avec désespoir (Claudius), qui vivent leur vie comme une reprise, ayant la conscience de devoir jouer un programme établi d'avance, rendent poreuses les frontières entre le monde de la fiction et celui de sa représentation, la réécriture de Koltès se donnant comme un double spectaculaire de la tragédie shakespearienne, comme une sorte de spectacle entravé, hésitant, se rapportant constamment à l'*Hamlet* de Shakespeare.

3. Un spectacle hésitant : absences et doubles

La langue – comme la culture française – n'intéresse Koltès que lorsqu'elle est altérée, colonisée par une langue étrangère, rendue semblable à une « statue antique à laquelle manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-

là » (Koltès, 1999 : 27). Les altérations que l'auteur français impose à *Hamlet* muent la tragédie shakespearienne en une telle statue qui tire sa beauté de l'absence des membres, membres dont on devine, en creux, la présence. Car les coupures, les ajouts et les déplacements qu'opère le dramaturge ne cessent d'invoquer l'original absent, suscitant un sentiment d'étrangeté chez le spectateur familier avec la tragédie shakespearienne. Et ce sont ces absences, devinées dans ce qui est conservé, qui font l'étrange beauté du texte de Koltès.

L'absence la plus surprenante, dans cette reprise de la pièce la plus spectrale de la littérature universelle, est celle du fantôme du vieil Hamlet. Le fantôme ne figure pas dans la liste des personnages, il est réduit à une « voix » qu'entend le prince en début de la réécriture, voix « semblable à celle d'Hamlet, mais usée » (Koltès, 2006 : 14), et qui lui apprend le meurtre. Cette voix ne se présente pas (« Je suis l'esprit de ton père... », *Hamlet*, acte I, scène 5), mais entre directement dans le vif du sujet (« Hamlet, Hamlet, voici le meurtre. ») et parle du roi à la troisième personne : « Sans défense, sans pardon, le roi est mort » (Koltès, 2006 : 15), se détachant de lui. Si la dimension visuelle était un élément essentiel du fantôme shakespearien, celui de Koltès, réduit à cette voix désincarnée, n'est qu'un reste de fantôme.

Pourtant, la narration qu'il fait du meurtre du roi s'accompagne d'une étrange dimension visuelle : deux scènes muettes, deux tableaux séparés par un noir, pendant lesquels la voix se tait, suggérant une certaine relation entre le récit et l'image. Alors que les propos de la voix (« voici le meurtre ») annoncent une illustration du récit, le premier tableau montre, « dans une lueur », des signes métonymiques du roi (le trône, l'habit et la couronne). Autour de cette absence il y a une sorte de tableau de famille, « comme le tableau d'un fleuve qui coule du front jusque devant » – une image qui présente Gertrude s'appuyant sur le trône, Hamlet s'appuyant aux genoux de Gertrude et Ophélie aux genoux d'Hamlet, tandis que Claudius, « de dos, semble remonter le courant ». La deuxième image, bien plus dramatique, montre, « dans des éclairs », l'éclatement du noyau familial : les quatre protagonistes « apparaissent successivement, seuls et comme s'ils fuyaient » (Koltès, 2006 : 15). Ces tableaux, qui ne sont pas sans rappeler, par leur relation avec le récit, la place et le rôle de la pantomime dans la tragédie shakespearienne, n'illustrent pourtant pas les propos du spectre, ils se donnent comme des leurres, annonçant les déplacements, les jeux avec les attentes des lecteurs et des spectateurs que l'auteur dramatique français ménagera dans sa réécriture. L'apparition du (faux) spectre a une dimension spectaculaire, car elle est encadrée par le bruit de la mer, qui se tait pour que la voix puisse parler, et reprend lorsqu'elle a fini sa tirade.

La voix ne reviendra pas réclamer vengeance et la pièce enchâssée, la fameuse souricière qu'Hamlet mettait en scène chez Shakespeare afin de comprendre si son oncle avait assassiné son père, ne trouvera pas sa place dans la réécriture de Koltès. Il ne reste, des scènes avec les comédiens, que l'ombre d'un spectacle : c'est le récit du meurtre de Priam qu'écouteront Hamlet et Claudius, par la fenêtre ouverte. « Le

poème » (Koltès, 2006 : 42), comme les didascalies désignent ces vers qui troublaient le prince chez Shakespeare, ne provoque pas de réaction décisive chez le roi, qui l'écoute pourtant avec attention : Claudius ne fait que « s'agiter » (Koltès, 2006 : 43), détourner son regard et fermer la fenêtre. La scène, placée à la fin du second acte, reste comme suspendue. La réaction de Claudius au spectacle sera déplacée au troisième acte, lorsqu'on le verra en train d'essayer de prier et de réclamer, à la manière du roi shakespearien, de la lumière : « Tout est noir, je ne vois rien, je ne peux pas me défendre. Qui a ôté la lumière ? » (Koltès, 2006 : 49).

En effet, la pièce de Koltès repose sur toute une série d'absences, qui soulèvent des questions et cherchent leur comblement dans la tragédie shakespearienne. L'action ne semble pas avoir lieu au Danemark, ni dans un autre endroit bien déterminé, c'est comme si rien n'existait à part le château et la mer qui l'entoure. Le dramaturge gomme toutes les références spatio-temporelles : ce n'est plus l'armée de Fortinbras qui menace le royaume, mais « une troupe de hors-la-loi » (Koltès, 2006 : 25), et Gertrude exige que son fils « reste ici, ne décide rien » (Koltès, 2006 : 20), sans qu'il soit clair où Hamlet veuille partir, car nulle référence n'est faite à Wittenberg.

La cour de Claudius, réduite à des voix qui réagissent au spectacle, devient, comme le précise Florence Bernard, « fantomale », et « les propos qu'énoncent Claudius et Hamlet à son adresse en font ressentir l'absence de manière très aigue » (Bernard, 2010 : 286). Les ordres et les questions du roi restent souvent sans réponse, ce qui accentue sa solitude et son désespoir. Comme la plupart des personnages shakespeariens ont été éliminés, ceux qui restent s'emparent parfois de leurs répliques, comme des acteurs de substitution. C'est ainsi que Claudius « joue » le rôle de Polonius, de Laërte et même du Fossoyeur. Mais placer les propos du père et du frère d'Ophélie dans la bouche du roi assassin, qui s'inquiète moins du sort de la jeune fille que de sa propre sûreté (et qui désire se débarrasser du prince) revient à modifier leur sens, à encourager une lecture au second degré.

C'est toujours comme des fantômes que se donnent les scènes muettes qui scandent la réécriture de Koltès. Elles représentent en général des condensations, en quelques gestes (accompagnés parfois de quelques mots) de scènes mythiques de l'hypotexte (la *nunnery scene*, la scène de l'alcôve, la scène de la folie d'Ophélie). Ces scènes se donnent comme des doubles muets des scènes shakespeariennes qu'elles condensent, mais aussi de leur version parlée, qui les suit dans la réécriture de Koltès, non pas immédiatement, mais avec un décalage de quelques scènes. Le spectateur familier avec *Hamlet* découvre avec surprise que la première scène de l'acte III, la terrible confrontation entre Hamlet et Ophélie, où le prince envoie la jeune fille au couvent, figure à deux reprises dans la réécriture de Koltès : tout d'abord dans la scène 2.2, sous la forme d'un échange muet entre les protagonistes, sous le regard de Claudius, et par la suite dans la scène 3.3, une scène parlée, qui reprend la *nunnery scene* en augmentant sa violence. Il en est de même pour ce qui est de la rencontre entre Hamlet et Gertrude,

dans l'alcôve de la reine (*Hamlet*, acte III, scène 4). Koltès en donne une version « parlée » dans la séquence 4.3, version qui est précédée, dans la scène 3.5, par une brève rencontre entre la mère et le fils, où l'on voit le prince pointer son épée sur sa mère et, lorsqu'elle se met à pleurer, caresser son visage avec la lame.

Les scènes muettes, qui synthétisent des moments mythiques de la tragédie shakespearienne, ne sont pas sans faire penser aux exercices d'improvisation des (élèves) comédiens. Elles se placent dans une relation étrange, troublante avec les scènes parlées reprenant un même moment de la pièce source, mais aussi avec le texte shakespearien. Les deux versions ne semblent pas s'annuler réciproquement, mais coexister, comme deux doubles de l'original shakespearien absent, qu'elles ne cessent d'invoquer, postulant la pièce de Koltès comme une mise en variation du texte shakespearien, dont le modèle serait le spectacle de théâtre, la mise en scène. En effet, l'étrange dramaturgie visuelle du *Jour des meurtres* déplace, renverse les relations entre les personnages telles qu'elles sont construites dans les scènes parlées, déroutant la perception du spectateur. Les images énigmatiques, oniriques du dramaturge français, suggérant la révolte d'Ophélie, l'étrange affection d'Hamlet pour sa mère ou de Claudius pour Hamlet, soulèvent une question que Christy Desmet (2014 : 41) place au centre de l'appropriation de l'œuvre shakespearien : le fait de reconnaître Shakespeare dans un autre auteur ou un autre texte. Confronté avec deux versions légèrement différentes d'une même scène, le lecteur ou le spectateur sera tenté de revenir à Shakespeare et se demander si ces images, qui semblent coexister dans la réécriture de Koltès, ne seraient pas des interprétations légitimes d'un texte, semblables à celles que pourrait proposer une mise en scène.

4. Conclusion

Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet est l'œuvre d'un écrivain qui est aussi, et surtout, metteur en scène, ce qui explique le fait que le modèle ayant régi la conception de la pièce est celui du spectacle, se définissant comme variation sur une œuvre dramatique. S'il modifie la traduction d'Yves Bonnefoy à la manière d'un dramaturge (au sens allemand du terme) se proposant de réaliser une adaptation scénique, Koltès emprunte à l'univers du plateau la plupart de ses instruments de réécriture : il présente les personnages comme des comédiens se confrontant à des rôles (qu'ils repoussent, dont ils ont peur, ou bien auxquels ils s'accrochent désespérément), tout en ayant conscience des travestissements qu'ils subissent, et structure la pièce comme une série de variations, de doubles décalés d'un original absent, jouant avec les attentes du lecteur ou du spectateur.

Ceci faisant, le jeune auteur donne une interprétation et une forme personnelles à la procrastination du héros shakespearien, aboutissant à une « koltésisation » de la tragédie shakespearienne : par leur difficulté à se faire entendre, par leurs plongées dans des rêveries ou des songes, par leur surdité, par le fait qu'ils se glissent dans des rôles

(l'assassin, la putain, la vierge, la morte) Hamlet, Ophélie, Claudius ou Gertrude deviennent aussi des personnages koltésiens. *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, pièce écrite en 1974, mais restée inédite jusqu'à sa publication en 2006, est doublement hantée pour le spectateur contemporain : d'un côté par la mémoire de l'intertexte shakespearien et de ses mises en scène, et de l'autre côté par l'œuvre de maturité de Koltès, avec laquelle il est plus familier¹.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERNARD, Florence (2010) : *Koltès, une poétique des contraires*. Paris, Champion.
- BUTEL, Yannick (2022) : « Hamlet », in F. Bernard (dir.), *Dictionnaire Bernard-Marie Koltès*. Paris, Champion.
- CALDERWOOD, James (1983) : *To Be and Not to Be. Negation and Metadrama in Hamlet*. New York, Columbia University Press.
- DESMET, Christy (2014) : « Recognizing Shakespeare, Rethinking Fidelity: A Rhetoric and Ethics of Appropriation », in A. Huang and E. Rivlin (eds.), *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. London, Palgrave Macmillan, 41-47.
- GOY-BLANQUET, Dominique (2018) : *Shakespeare in the Theatre: Patrice Chéreau*. Bloomsbury, The Arden Shakespeare.
- GOY-BLANQUET, Dominique (2020) : *Patrice Chéreau l'intranquille*. Paris, Riveneuve, Archimbaud.
- KOLTÈS, Marie-Bernard (1999) : *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Textes réunis par Alain Prique. Paris, Minuit.
- KOLTÈS, Marie-Bernard (2001 [1990]) : *Un hangar, à l'ouest*, in Roberto Zucco suivi de *Tabataba et Un hangar, à l'ouest (notes)*. Paris, Minuit.
- KOLTÈS, Marie-Bernard (2006) : *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*. Paris, Minuit.
- KOLTÈS, Marie-Bernard (2009) : *Lettres*. Paris, Minuit.
- MAISETTI, Arnaud (2018) : *Bernard-Marie Koltès*. Paris, Minuit.
- SHAKESPEARE, William (2016 [1957]) : *Hamlet*. Traduction et édition d'Yves Bonnefoy. Paris, Gallimard.
- UBERSFELD, Anne (1999) : *Bernard-Marie Koltès*. Paris, Actes Sud-Papiers.

¹ Cet article a bénéficié du soutien d'un projet du Ministère de la Recherche, de l'Innovation et de la Numérisation de Roumanie, CNCS-UEFISCDI, projet numéro PN-III-P1-1.1-TE-2021-1132, dans le cadre de PNCDI III.