



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès : l'histoire d'une insupportable fascination de l'ordinaire

Tanel Lepsoo

Université de Tartu, Estonie
tanel.lepsoo@ut.ee

Reçu le 28-02-2019 / Évalué le 06-05-2019 / Accepté le 18-10-2019

Résumé

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès est d'habitude présentée comme pièce à scandale, inspirée de la vie d'une personne réelle. En y regardant de plus près, par contre, on trouve une pièce complexe, avec de nombreux éléments intertextuels. Même si elle est beaucoup étudiée, la pièce est généralement abordée de la même manière : une fois le fond historique évoqué, on le laisse de côté pour s'adonner à une étude plutôt littéraire. Nous partons ici de l'hypothèse qu'une sorte de traumatisme initial, causé à la fois par la mort de l'auteur et par de violentes protestations, rend les commentateurs plus disposés à accentuer la frontière entre la réalité et la fiction, afin de défendre l'œuvre dans sa valeur artistique et esthétique. Ce faisant, nous semble-t-il, on adoucit le choc que l'auteur souhaitait partager avec nous en étant lui-même fasciné par l'ordinaire et la beauté d'un tueur en série et en nous montrant que dans notre vie quotidienne le mal n'est pas toujours visible dans la monstruosité des choses.

Mots-clés : violence, théâtre contemporain, Koltès, fascination, Mal, monstruosité

Bernard-Marie Koltès' *Roberto Zucco*: the story of the unbearable fascination of the ordinary

Abstract

Bernard-Marie Koltès' *Roberto Zucco* is habitually viewed as a scandalous play, inspired by the life of a real person. On a closer examination, however, we find a complex play with numerous intertextual references. Although it has been extensively studied, it is generally treated in a similar way: the historical background is evoked, but then abandoned, resulting in rather literary analyses. The present article proceeds from the hypothesis that this is the result of a sort of an initial trauma, created by the death of the author and violent protests that inclined the commentators to emphasize the borderline between reality and fiction to defend the artistic and aesthetic value of the work. With this, it seems that we soften the shock that the author, being fascinated by the ordinariness and the beauty of a serial killer, sought to share with us, showing us that in our daily lives evil is not always rendered visible as monstrosity.

Keywords: violence, contemporary theatre, Koltès, fascination, evil, monstrosity

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès est une pièce exceptionnelle dans la biographie de l'auteur. Écrite « juste avant de mourir » (pour paraphraser le titre de la scène VIII), elle est la seule à ne pas avoir été mise en scène par Patrice Chéreau, avec qui Koltès avait collaboré régulièrement jusqu'alors. Elle a été créée à Berlin, à la Schaubühne, le 12 avril 1990, un an après le décès de l'auteur, par Peter Stein, à qui Koltès avait envoyé le texte par la poste. Du point de vue dramaturgique, également, on y trouve quelques variations sans précédent : il y a moins de monologues, les scènes sont plus courtes et l'auteur mène son public rapidement d'un endroit à l'autre, ce qui n'est pas son habitude¹. On a l'impression que Koltès s'acharne à terminer la pièce pendant qu'il en a encore le temps, ce qui fait qu'à l'encontre de la stabilité caractéristique de ses personnages, qui jadis prenaient tout leur temps pour exposer leurs pensées, nous avons affaire ici à un dynamisme qui ressemble plus à un film d'action. La grande différence, c'est bien sûr le fait que cette pièce se base sur plusieurs faits divers, porte comme titre le nom éponyme d'un tueur en série et se situe, au niveau du concret, à l'exact opposé d'un texte comme *Dans la solitude des champs de coton*, où nous ne saurons jamais quel est cet objet d'échange que le Client et le Dealer convoitent. Et finalement, c'est la pièce qui fait scandale : elle est censurée à Chambéry en janvier 1992, à cause des protestations qui lui reprochent de représenter le meurtrier de plusieurs personnes de la région, quatre ans auparavant. Dans ce qui suit, nous nous intéressons à un événement qui a été déclencheur pour cette pièce : la rencontre de l'auteur et d'une image. Puisque c'est justement la beauté d'un tueur en série qui a intrigué immédiatement l'auteur et qui, en même temps, a semé beaucoup de malaise dans le public et chez les critiques. Représenter les gestes horribles d'un personnage sublime serait-il aussi sublimer l'horreur et justifier le meurtrier ?

Bien qu'elle soit souvent présentée comme une pièce à scandale, il faut néanmoins, avec beaucoup de délicatesse, rapprocher son grand succès international des manifestations qu'elle a suscitées dans le Sud de la France, qui ont été suivies d'un débat rapidement politisé à Paris et dans les journaux nationaux, sous peine d'ignorer totalement l'importance de la scène allemande des années 1990 et son influence en Europe et dans le monde entier. En fait, avant que les premiers mécontentements n'éclatent en octobre 1991, quand la veuve du brigadier assassiné découvre le meurtrier de son mari « à l'affiche », la pièce compte déjà une douzaine de mises en scène différentes en langue allemande (dont une en Autriche et une autre en Suisse) dans la traduction que Simon Werle avait faite pour Peter Stein. De plus, la pièce est traduite et représentée en danois (dans deux productions différentes) et en suédois². Sans vouloir minimiser le rôle qu'une aura scandaleuse peut jouer dans le succès d'une œuvre, on peut être convaincu que *Roberto Zucco*

de Koltès aurait été de toute façon un succès mondial. En demandant expressément à Chéreau de ne pas la monter (Ubersfeld, 1999 : 70-71) et en confiant le texte au metteur en scène allemand, Koltès avait lui-même distancé, consciemment ou inconsciemment, la pièce du lieu des crimes de son protagoniste.

Il faut donc rigoureusement circonscrire dans le temps et dans l'espace les événements qui ont forcé la déprogrammation de la pièce pour des raisons de sécurité³, et on ne peut pas y voir, même si cela est tentant pour de nombreux commentateurs nostalgiques, une nouvelle *Hernani* qui, d'une manière diamétralement opposée, avait été écrite et savamment orchestrée par Victor Hugo pour faire scandale. Nous allons voir dans ce qui suit, avec un regard bénéficiant d'une trentaine d'années de décalage, que même si elle n'a pas été écrite pour faire scandale (expressément à Chambéry), la pièce de Koltès excelle non pas parce qu'elle raconte une histoire mythique de violence ancienne, comme on l'a souvent décrite, mais parce qu'elle met devant nos yeux la violence contemporaine et que, par là-même, elle contient quelque chose d'absolument gênant. Et que cette gêne-là est probablement causée et représentée par une image.

Mais avant de retrouver l'image, passons en revue les principaux arguments pour et contre qui ont été exprimés lors du scandale. L'argument essentiel qui traverse tout d'abord les débats, c'est moins l'absence d'un jugement moral par rapport au protagoniste meurtrier (point qui sera longuement débattu dans les années à venir), ni même le fait que l'on représente dans la scène IV l'assassinat d'un policier d'une façon plutôt légère, voir humoristique, mais la proximité dans le temps et dans l'espace des *victimes* concernées.

Ainsi pouvons-nous lire dans *Le Monde* du 12 janvier 1992 :

Il y eut un maire (...) qui, mesurant l'impact de la dimension provocatrice d'incontestables maladroites, se rangea à côté des victimes et soutint fermement en privé aux responsables culturels concernés (et à eux seuls, la précision a son importance) que cette programmation était pour le moins inopportune si près « dans le temps et dans l'espace » des faits évoqués.

Le maire socialiste de Chambéry, Louis Besson, ancien ministre, avait quelques jours auparavant expliqué lui-même, cette fois-ci au grand public, sa ligne de pensée en disant que « la promotion d'une politique pénale progressiste impose une attention toujours plus grande aux victimes » (*Le Monde*, le 9 janvier 1992).

On lit également :

« Trop près, trop frais », ces deux termes résument l'argumentation des opposants les plus modérés à la représentation, en Savoie, d'une pièce qui, pour

d'autres, plus radicaux, constitue « le retour sur les lieux de ses crimes d'un assassin transformé en héros » (Le Monde, le 2 novembre 1991).

C'est justement cette image-là - le retour d'un assassin transformé en héros sous les yeux des victimes - qui sera reprise dans tous les débats ultérieurs et qui constitue une sorte de cristallisation des reproches.

Il n'est pas étonnant que le terme de *héros* ait tant choqué, car il a été même triplement médiatisé. Tout d'abord par la production de Bruno Boëglin et dans la publicité du spectacle (c'est une des « incontestables maladroites » auxquelles le journaliste fait allusion dans la citation plus haut), ensuite par le contenu de la pièce : « Une voix. - Tu es un héros, Zucco. / Une voix. - C'est Goliath. / Une voix. - C'est Samson. » (Koltès, 1990 : 93), et finalement par l'auteur lui-même qui avait expliqué dans une interview : « Je dirais que ce qui distingue un homme comme Samson du commun des mortels, ce n'est pas tant une quelconque mission, une quelconque tâche, c'est la force extraordinaire et le regard admiratif que les autres posent sur lui : c'est cela qui fait de lui un héros. » (Koltès, 1999 : 110). Roberto Zucco est donc à la fois un meurtrier et un héros, ce qui a de quoi perturber non seulement les habitants de Chambéry, mais aussi ceux de Paris, où l'on commence également à parler de l'interdiction du spectacle. Ce qui finalement n'arrivera pas.

Il faut préciser que la singularité du débat autour de *Roberto Zucco* ne réside pas vraiment dans le fait qu'elle avait provoqué des protestations violentes, ni même dans le fait que les protestataires ne l'avaient peut-être pas attentivement vue ni lue (ceci, nous semble-t-il, est plutôt la règle que l'exception en pareil cas), mais dans le fait que l'auteur, qui avait peint des événements datant de quelques années tout juste, n'était plus là pour s'expliquer et prendre la parole. Ainsi, ce sont ses amis, collègues et collaborateurs, et plus tard les chercheurs, qui se sont proposés pour expliquer la pièce, afin de montrer que l'image du retour de l'assassin en héros doit être comprise non pas dans le sens direct, puisqu'il s'agit d'une forme artistique, mais d'une manière métaphorique. On peut distinguer trois volets principaux.

Les premières réactions mettent en avant la mort récente de l'auteur et essayent de dégager de la pièce un versant autobiographique. Ainsi peut-on lire dans *Le Monde* du 9 janvier 1992 : « Dans cette pièce, il [Koltès] raconte, sans révolte ni exultation, avec la gravité de l'essentiel, et avec tout l'amour qu'il n'a pas eu le temps de donner, le chemin de la mort dans son propre corps » (Colette Godard) ou « Koltès assoiffé de vie, mourant, a voulu renaître à travers Zucco et mourir à ses côtés. N'assassinez pas Koltès. » (Michel Piccoli, Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine). Plus tard, d'une manière très synthétique, Jean-Claude Lallias, dans

un numéro de *Théâtre aujourd'hui* (1996 : 128-131) consacré à Koltès, donne cinq « raisons » pour lesquelles il faudrait parler de cette pièce qui « pose problème par les multiples ébranlements ». Essayons ici, schématiquement, de résumer ces raisons : 1) il y a certes le scandale d'une jubilation inacceptable, causée par l'identification amoureuse de l'auteur malade et qu'il faudra néanmoins assumer ; 2) il y a une qualité artistique indéniable et une dimension intertextuelle de la pièce ; 3) il y a une filiation par rapport à des thèmes antérieurs propres à l'auteur (société contemporaine, famille, violence) ; 4) le héros énigmatique nous est présenté sans jugements moraux, ce qui déjoue toutes les possibilités d'identification et de catharsis ; 5) le succès sur la scène française et internationale est déjà un fait accompli.

Dans les études plus amples qui suivent, l'accent est plus mis sur une lecture intertextuelle et mythologique de la pièce. On prête beaucoup d'attention aux éléments explicitement présents dans le texte, comme les allusions à *Hamlet* (dans la première scène et dans une scène intitulée « Ophélie »), aux références à Samson et à Goliath (déjà mentionnées plus haut, auxquelles s'ajoute une scène appelée « Dalila »), aux mots tirés du mythe de Mithra (en exergue et dans la dernière scène « Zucco au soleil »). Certains vont encore plus loin, en évoquant Apollon et Icare (Desportes, 1993 : 88-94), voire le Christ lui-même. Ainsi Jean-Pierre Sarrazac écrit :

Dès le premier regard, Roberto Zucco se singularise par son allure de drame à stations à la manière du théâtre expressionniste (ou encore du Brecht de Baal parodiant l'expressionisme). Du fait de ce découpage en stations, l'itinéraire de Zucco va ressembler à un calvaire, à une via dolorosa ; et le protagoniste lui-même à une figure christique - ou d'Antéchrist, peu importe. Il en résulte que la reprise du modèle du Stationendrama, forme issue du théâtre religieux du Moyen Âge, opère sur l'action et les personnages une condensation propice à l'art de la parabole. (Sarrazac, 2002 : 200)⁴.

Et finalement, on évoque souvent la différence entre le nom du protagoniste de la pièce, Roberto Zucco, et celui du vrai meurtrier, Roberto Succo. On y voit un démarquage volontaire de l'auteur afin de distinguer la réalité de la fiction (Froment, 1992 : 93), on interprète le basculement du « s » vers le « z » comme vers le « schizo » (Schmitt, 1993) et on analyse même le changement de S/Z dans la lignée de Roland Barthes (Reisinger, 2007 : 88). En fait, comme nous le rappelle Brigitte Salino, le changement ne vient pas de Koltès, mais la police et les journalistes auraient fait initialement une erreur, en écrivant le nom de meurtrier avec un Z (Salino, 2009 : 298). Même si nous ne savons pas grand-chose des motifs réels de l'auteur, il est erroné d'y voir une invention de sa part⁵.

Loin de nous l'idée de critiquer quelques interprétations un peu trop exagérées ou enthousiastes. En revanche, ce qui semble être leur point commun, surtout au plus près du scandale, c'est l'envie pressante de (a) défendre l'auteur récemment disparu, en l'excusant (il savait qu'il allait mourir, il a écrit vite et n'a pas fait attention) et (b) en démontrant qu'il s'agit d'une (excellente) œuvre d'art et d'un grand auteur, pareil à Shakespeare ou Racine, qui pose devant nos yeux les grands mythes comme dans les temps anciens : « C'est ainsi, par une élévation vers le paradigme, l'exemplarité, la verticalité de l'action et des personnages - élévation dont le "nécessaire" aura été le levier - que la pièce *Roberto Zucco* se dégage d'une dramaturgie du fait divers et atteint la parabole. » (Sarrazac, 2002 : 201) Le fait que la pièce sorte des « simples dramaturgies du fait divers » la met sans doute « à l'abri de ces stupides attaques » (Sarrazac, 2002 : 200), mais il n'est pas sûr que ce soit bien cela qui fasse sa popularité.

Avoir recours à des éléments mythiques n'est pas nouveau pour Koltès, tout comme se prêter à l'écriture intertextuelle. Ainsi, *Combat de nègre et de chiens* prend appui sur le mythe d'Antigone, et *Sallinger* puise dans l'œuvre de J. D. Salinger, notamment dans son roman *L'Attrape-cœurs*. La particularité de *Roberto Zucco*, et son succès mondial, ne viennent pas du fait qu'il y ait ou non des éléments intertextuels, mais de ce qu'un vrai meurtrier se trouve au centre de la pièce. Aucune introduction à l'œuvre n'omet cet élément. Voici une présentation typique de la pièce sur la page web de Johan Ullén, qui fait part de son opéra intitulé *Zucco* (2016) : « Le texte se base sur deux scènes de la fameuse pièce *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès qui s'est inspiré de l'histoire véridique d'un tueur en série Roberto Succo qui a été recherché et chassé par la police en France, en Italie et en Suisse⁶ ».

On comprend que la question au fond n'est pas dialectique. Il n'y a pas à choisir entre une représentation brute de fait divers et une représentation métaphorique/allégorique qui automatiquement, en théâtralisant le sujet, le rend acceptable. Pour Sarrazac, un troisième élément est implicite, qui provient de son concept du paraboliste : la présence des éléments mythiques, bibliques, la composition sous forme du parcours du Christ, suffisent. On entend par là la voix (rhapsodique) de l'auteur qui se distancie de son sujet, le présente devant nos yeux pour notre propre jugement, et évacue ainsi la question de l'apologie du crime. Aucune nécessité d'avoir de surcroît une voix moralisatrice intérieure ou extérieure pour rassurer les spectateurs soucieux et les chiens de garde de la société.

Pourtant, cette conviction n'est pas partagée par tout le monde. Le malaise avec la pièce, même parmi ceux qui l'approuvent, on l'a vu, provient de là. Faute d'une condamnation explicite du criminel par l'auteur, que ce soit dans les para- ou

péritextes ou au niveau diégétique, la présence des éléments théâtraux (comme par exemple le jeu, le corps propre des acteurs, l'espace et le temps performatifs du spectacle) et mythologiques (énumérés plus haut), ne suffit pas pour un certain nombre de regards. Bien au contraire, donner corps, temps et espace à un criminel déjà mort, c'est le ressusciter, c'est faire réapparaître aussi son geste destructeur (dont on veut faire le deuil), c'est répéter son crime. Les éléments mythiques n'aident guère non plus dans ce raisonnement, car représenter un tueur comme un personnage mythique, c'est lui ôter sa responsabilité, le blanchir, pire encore, le présenter en héros.

La question de l'héroïsation du protagoniste est le plus profondément étudiée par Deborah Streifford Reisinger, qui étudie le cas Zucco en regard de celui de Paulin, à propos de qui Claire Denis avait tourné le film *J'ai pas sommeil*. Son point de départ, c'est une remarque de Jean Baudrillard dans une interview, reprise plus tard d'une façon légèrement différente dans *Crime parfait*, estimant que nous serions aujourd'hui dans le temps de la « fascination ordinaire » des criminels, le temps de « l'héroïsation » étant révolu. En démontrant d'une façon convaincante que Baudrillard se trompe avec cette affirmation hâtive, Reisinger montre que la fascination envers les criminels est loin d'avoir disparu dans notre société, au contraire, ce qu'attestent aussi un certain nombre d'études sociologiques (2007 : 34-39).

En revanche, là où Baudrillard n'a pas tort, à notre avis, c'est quand il définit l'évolution de la haine dans la société contemporaine :

La haine rêve de susciter une adversité poignante, que notre monde n'offre plus guère, puisque tous les conflits y sont immédiatement circonscrits. À la haine née de la rivalité et du conflit s'oppose celle née de l'indifférence accumulée, qui peut cristalliser brusquement, dans un passage à l'extrême. Ce n'est plus la haine de classe, qui restait paradoxalement une passion bourgeoise. Celle-là avait un objectif, elle impulsait une action historique. Celle-ci ne s'extériorise que par des acting-out. Elle n'est pas porteuse de la violence historique, mais au contraire d'une virulence née de la désaffection de la politique et de l'histoire (Baudrillard, 1995 : 199-200).

Même s'il n'est probablement pas historiquement vrai de dire que Paulin « accomplissait ses meurtres sans violence, sans effusion de sang », il n'est peut-être pas si faux que cela de dire qu'il avait commis ses actes « sans haine apparente » (Baudrillard, 1995 : 200). Bref, si le philosophe s'est trompé par rapport à un cas isolé, il n'avait sûrement pas tort du point de vue général, car il s'agit d'une attitude souvent attestée chez un certain nombre de meurtriers en série (qu'ils

soient contemporains ou non). Ainsi, Daniel Zagury, réfléchissant sur le fameux concept de la « banalisation du mal » que Hannah Arendt avait élaboré en étudiant en détail le procès de Adolf Eichmann, écrit :

Ce qu'Adolf Eichmann fait vivre aux tiers présents au procès, c'est l'exaspération et l'ennui. Il apparaît comme un homme qui ne se départit jamais de cette pensée mécanique, soporifique et froide. Ce qu'il transmet également, c'est la rage de ne jamais le voir se confronter à lui-même. Tout le problème est là. Adolf Eichmann, et bien d'autres criminels avec lui, en sont incapables. Hommes perméables, poreux, ils vivent en symbiose avec le milieu qui les porte. Après coup, « ça leur est arrivé » mais c'est comme s'ils avaient été portés par le courant, sans jamais avoir hésité, pesé le pour et le contre, sans jamais s'être interrogés sur le sens de leur engagement (Zagury, 2018 : 174).

Ces criminels nous exaspèrent puisque, justement, nous n'arrivons pas à les comprendre, à nous expliquer leur conduite, à comprendre leur haine ou encore plus leur manque de haine. Encore pire, nous n'arrivons même pas à les identifier, car ils sont parmi nous, invisibles, transparents et ennuyeux. Ils ne portent pas de marques significatives : « Je suis un garçon normal et raisonnable, monsieur. [...] Je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels. Il n'y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang. [...] Sur des bancs de la Sorbonne, ma place est réservée, parmi d'autres bons élèves au milieu desquels je ne me fais pas remarquer. » (Koltès, 1990 : 36-37).

On comprend que si ces tueurs en série n'ont ni de grandes dents ni de grandes griffes que l'on pourrait reconnaître de loin, il faut en inventer, car la pensée d'un meurtrier ordinaire est insupportable. Reisinger montre très bien à quel point une certaine presse, à partir du moment où l'on avait pris connaissance des premiers éléments sur l'identité de Paulin, s'était précipitée pour mettre en avant ses origines, sa couleur de peau, son orientation sexuelle et le sida afin de le montrer aussi étranger que possible, l'autre haïssable. Autrement dit, le public a une forte tendance à identifier le crime avec le criminel, à expliquer la monstruosité d'un acte par la monstruosité de la personne. Voici ce que note encore Zagury :

Barbare est son acte. Barbare doit être sa personne. Haro sur ceux qui viendraient nous dire qu'il nous ressemble au moins un peu, qu'il est fait de la même glaise et que peut-être, dans certaines circonstances, nous aurions pu faire la même chose ! La finalité d'une telle réduction caricaturale est quasiment toujours la crainte d'une moindre responsabilisation, d'une complaisance coupable, d'une injure à la souffrance des victimes (2018 : 194).

Nous avons laissé pour la fin l'élément majeur, déclencheur, dans la généalogie de la pièce. C'est l'avis de recherche sur lequel figure l'image du meurtrier (qui ne porte pas encore de nom), que Koltès voit un jour dans le métro. Dans une interview, donné pour *Spiegel* en 1988, il ne cache pas son admiration devant l'homme dont il dit se sentir proche et dont la photo se trouve au-dessus de son bureau : « Et c'était là le but de ma nouvelle pièce : faire que, 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'écrire. » (1999 : 110) et plus haut : « Il est tout à fait conforme à l'homme de notre siècle, peut-être même aussi l'homme des siècles précédents. Il est le prototype de l'assassin qui tue sans raison. Et la manière dont il perpétue ses meurtres, nous fait retrouver les grands mythes, comme par exemple le mythe de Samson et Dalila. » (1999 : 109-110). Face à quelqu'un qui, sans vergogne, montre son enthousiasme à l'égard d'un criminel, les journalistes (allemands), manifestement un peu désemparés, ne peuvent pas ne pas poser la question suivante : « Êtes-vous également fasciné par Hitler ? » : « Hitler ? Non, pas du tout. Il ne faut pas oublier, c'est essentiel, qu'Hitler était détenteur de pouvoir et, rien que pour cela, il m'est totalement étranger : le pouvoir est quelque chose de monstrueux. De plus, Hitler avait des idées, et, idées plus pouvoir, cela donne quelque chose de tout à fait épouvantable. » (1999 : 111).

Il n'est pas toujours facile d'interviewer Koltès, car c'est toujours l'écrivain qui parle, d'une parole très imagée, parfois paradoxale, il adore les hyperboles. Il est évident qu'il se trouvait déjà en plein processus de création, moins attaché à l'homme qui avait réellement existé qu'envahi par son propre personnage. En revanche, il n'y a aucun doute que la *fascination* devant la photo d'un meurtrier, sur laquelle il revient dans une autre interview, provient du fait que Zucco n'a pas de « motivations répugnantes pour le meurtre, qui chez lui est un non-sens. Il suffit d'un petit déraillement, comme l'épilepsie chez Dostoïevski et hop ! C'est fini. C'est ça qui me fascine. » (1999 : 155).

La différence que Koltès fait entre Zucco et Hitler nous semble essentielle. Dans la mythologie contemporaine, Hitler incarne le mal absolu mais aussi une visibilité absolue. Représenté à l'infini, que ce soit d'une façon authentique ou sur un mode caractérisé (et caricaturé), tout le monde est capable d'imaginer sa gesticulation, sa coiffure, son visage. On lui donne un visage parce qu'il représente un régime criminel, une idéologie dont on veut se débarrasser. En revanche, la transparence de Zucco, sa normalité apparente (dont la beauté fait partie) et surtout le fait qu'il n'ait aucun objet de désir, aucune mission, le distinguent parfaitement de ceux qui sont définis par leur quête (désignés par Dieu, par le peuple ou par leurs propres fantasmes). La fascination de Koltès n'est pas ordinaire, mais il est fasciné par l'ordinaire de son personnage.

Autrement dit, ce que fait ici l'auteur, c'est d'abolir symboliquement le lien identificateur entre la monstruosité des crimes et le personnage. Une fois le sujet isolé des actes, Koltès procède à sa dissolution, que l'on peut suivre sur les trois niveaux qui, d'après Paul Ricœur, causent la « fragilité de l'identité » (2000 : 2107-2131). Premièrement au niveau temporel, « difficulté primaire qui justifie précisément le recours à la mémoire, en tant que composante temporelle de l'identité, conjonction avec l'évaluation du présent et la projection du futur » : on voit que le thème de l'oubli traverse toute la pièce, Zucco est menacé d'être oublié par sa mère, par la Gamine et finalement par lui-même (« J'ai peur de me retrouver sans mon nom ») ; ensuite, c'est « la confrontation avec autrui, ressentie comme une menace » (nous pensons particulièrement, entre autres, à la scène la plus violente où Zucco tue un enfant) et, finalement, l'« héritage de la violence fondatrice », qui est, bien sûr, symbolisé par le meurtre du père et qui, comme dans la tragédie classique, précède toute l'action.

C'est justement le rapport avec l'autre, le regard voyeur qui est porté sur lui, qui donne son existence à Zucco, qui le sort du commun, de sa transparence. Ce regard voyeur peut à son tour être assimilé à celui du spectateur, qui est également invité à participer à la création du personnage. Zucco est en fait un sujet vide, plutôt une substance qu'une personne, et de ce fait ressemble vraiment plus à un héros classique que moderne. La différence nous est expliquée par Peter Sloterdijk de la manière suivante :

Si Ulysse est fréquemment désigné comme l'homme aux multiples soucis (polypenthes), aux multiples embarras (polytlemon) et aux multiples épreuves (polytlas), ce n'est pas pour le représenter comme une victime - rien ne saurait être plus éloigné du poète de l'Iliade et de l'Odyssée qu'une victimologie à la manière moderne. Il s'agit plutôt de le présenter comme un homme que ses souffrances n'ont jamais rendu pitoyable et que ses épreuves constantes n'ont jamais porté au dégoût de soi-même ni de la vie. Dans la langue de la philosophie ultérieure, on dirait qu'il est question des nombreux tourments du héros parce que ce dernier constitue la substance, et que ses souffrances en sont les attributs. À partir de cette formulation, on peut du reste suivre l'évolution de la pensée : dans la philosophie classique il n'y a plus de place pour le héros ni pour l'héroïsme, car celle-ci s'est donné pour tâche de penser la dissolution du sujet dans la substance, tandis que la philosophie moderne, elle, proclame l'ambition inverse - développer la substance comme sujet? (2016 : 272).

Or, une telle dissolution du sujet dans la substance n'est pas acceptable pour notre public moderne, puisqu'elle est, on l'a vu, ressentie comme une minimisation des actes et comme irrespectueuse envers les victimes. Nous avons besoin de

donner un visage au Mal, pour nous rassurer et nous dire que celui qui commet un acte monstrueux est monstre lui-même, et qu'en tant que tel, il est identifiable ; et il faut qu'il soit identifiable pour que nous puissions le représenter comme radicalement différent de nous-mêmes. À partir du moment où Koltès refuse de jouer ce jeu et juxtapose devant nos yeux le visage agréable et ordinaire d'un jeune homme et des actes violents et inacceptables, nous sommes envahis par la gêne. C'est cette gêne-là qui est le ressort principal de la pièce, et qui explique que de nombreux commentateurs aient eu l'envie pressante de voir dans ce personnage une figure mythique, tragique, biblique, shakespearienne, auctoriale, etc. - et non pas ce qu'il est réellement, à savoir un jeune homme comme tous les autres. Le vide inquiétant du sujet est vite rempli par les interprétations diverses. Il nous semble que moins, peut-être, que de nous apprendre quelque chose sur la violence dans notre société contemporaine, dont les représentations ne manquent pas autour de nous, cette pièce nous parle de la difficulté de faire face à des identités vagues et imprécises, de la peur qui nous envahit si nous ne connaissons pas l'origine du mal et ne savons pas donner visage à ce qui nous fait peur.

Bibliographie

- Baudrillard, J. 1995. *Le crime parfait*. Paris : Galilée.
- Desportes, B. 1993. *Koltès. La nuit, le nègre et le néant*. Charlieu : Bartavelle.
- Froment, P. 1992. « Zucco contre Succo », *Nouvelle Observateur*, n° 1421, du 30 janvier au 5 février, p. 93-94.
- Koltès, B.-M. 1990. *Roberto Zucco suivi de Tabataba*. Paris : Minuit.
- Koltès, B.-M. 1999. *Une part de ma vie*. Paris : Minuit.
- Lallias, J.-C. 1996. « Un tueur sur scène » In : *Koltès, combats avec la scène, Théâtre aujourd'hui*, n° 5, p. 128-131.
- Reisinger, D. 2007. *Crime and Media in Contemporary France*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Ricoeur, P. 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Seuil.
- Salino, B. 2009. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Stock.
- Sarrazac, J.-P. 2002. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belval : Circé.
- Schmitt, O. 1993. « Roberto Zucco à Barcelone », *Le Monde*, le 13 octobre.
- Sloterdijk, P. 2016. *Odysseus der Sophist*, In : *Was geschah im 20. Jahrhundert?* Berlin : Suhrkamp.
- Ubersfeld, A. 1999. *Bernard-Marie Koltès*. Arles : Actes Sud.
- Zagury, D. 2018. *La Barbarie des hommes ordinaires. Ces criminels qui pourraient être nous*. Paris : L'Observatoire/ Humensis.

Notes

1. Dans de nombreuses pièces l'enjeu dramaturgique est mis en place par l'unité de lieu qui rythme le discours des personnages et leurs mouvements. En revanche, en plein milieu de la rédaction de *Roberto Zucco*, Koltès confie à Claude Stratz : « J'ai un souci. Mon personnage principal n'a pas de monologue. » (Salino, 2009 : 314). Ce monologue, il le trouvera auprès du vrai Roberto dont il recopiera les dires avec quelques modifications minimales.

2. <http://www.bernardmariekoltes.com> (consulté le 28 février 2019).

3. Afin d'être précis dans les termes, même s'il est évident que la déclaration du maire de Chambéry estimant ne pas pouvoir « protéger les représentations » a été *de facto* une motion de censure.

4. Ce qui n'est pas forcément l'avis de Anne Ubersfeld : « *Roberto Zucco* semble écrit comme un roman de destinée avec des étapes successives, un itinéraire. Rien de plus faux. La pièce est écrite comme au croisement d'une tragédie et d'un drame baroque à multiples personnages, axé autour d'un problème [...] comment vivre la violence quand elle s'est inscrite en vous, et que vous en êtes à la fois l'agent et la victime » (Ubersfeld, 1999 : 108).

5. Dans les archives départementales de Savoie, sous l'identifiant 1J 1-387, devrait se trouver le document suivant : « Avis de recherche de (Roberto Zucco) : affiche émanant de la Police judiciaire de Marseille, 1988. 1 affiche encadrée. Dépôt de Mme Townley, entrée 48, 1998. ». Malheureusement, en mars 2019 ce document a été reporté introuvable.

6. <http://www.johannullen.com/en/compositions/zucco-37748683>
(nous traduisons de l'anglais, consulté le 28 février 2019).

7. Wenn Odysseus immer wieder als der Mann der vielen Sorgen (*polypenthes*) und der vielen Beschwerden (*polytlemon*), der vielen Erduldungen (*polytlas*) angesprochen wird, so nicht, um ihn als Opfer darzustellen - nichts ist den Dichtern der *Ilias* wie der *Odyssee* so fern als eine Victimologie modernen Typs. Vielmehr geht es darum, den Helden zu kennzeichnen als den Mann, den seine Leiden niemals kläglich machen und den auch die ständige Prüfung nicht in den Überdruß an Selbst und Leben treibt. In der Sprache späterer Philosophie würde man über diesen Sachverhalt wohl sagen: Von den vielfachen Helden-Leiden ist die Rede, weil der Held die Substanz bildet, von welcher die Leiden die Attribute sind. An dieser Formulierung kann man im übrigen ablesen, wie sich die Dinge im Fortgang des Denkens entwickeln: In der klassischen Philosophie ist für Helden und Heldentum kein Platz mehr, weil sie der Dankaufgabe untersteht, das Subjekt in der Substanz aufzulösen - ehe die Moderne die Gegenformel proklamiert: die Substanz als Subjekt zu entwickeln.