

CDU

Original scientific paper

Accepté pour la publication le 23 décembre 1996

## ***Roberto Zucco: Entre le mythe individuel et la tradition***

*Marija Paprašarovski*

*Faculté des Lettres, Zagreb*

Par mythe individuel nous désignons une imagerie qui se dégage de la condition de la maladie galopante. Le SIDA de l'écrivain, élément extra-littéraire, entre en jeu vrai-faux avec les grands mythes (ceux des jumeaux, du Phénix et du surhomme) que cette lecture essayera d'effleurer.

*(...) la scène est un lieu voisin de la mort où toutes les libertés sont possibles.*

Jean Genet

*Ce n'est pas vrai que des auteurs qui ont cent ou deux cents ou trois cents ans racontent des histoires d'aujourd'hui.*

Bernard-Marie Koltès

Le problème de l'inflation en écriture traité récemment par le numéro neuf de la revue *L'Atelier du roman* (Paris, Hiver 1996) sous le titre commun "Qu'est-ce que la graphomanie", nous fait penser qu'aujourd'hui "le théâtre est le dernier lieu où la littérature contemporaine, engourdie, prend encore le risque de se représenter en action".<sup>1</sup> De plus, le théâtre, et plus précisément celui de Koltès, prouve qu'il ne veut pas seulement être un lieu de communication privilégiée, mais qu'il peut encore déranger. Si par là il fait écho au "merdre" de Vilar, il s'en distancie énormément parce qu'il ne dit ni oui ni non:

"Chacun peut bien avoir son opinion sur la question, qu'est-ce que cela change?"<sup>2</sup>

Or, cette indifférence troublante est profondément enracinée dans la conscience postmoderne qui ne s'oppose à rien ni à personne, mais s'imprègne de la poétique des

---

<sup>1</sup> Christophe Deshoulières, *Le Théâtre au XXe siècle en toutes lettres*, Bordas, Paris, 1989, p. 200.

<sup>2</sup> Bernard-Marie Koltès, *Un hangar, à l'ouest* (notes), Editions de Minuit, Paris, 1990, p. 116.

époques les plus variées. Ces connaissances superflues, ces références intertextuelles, polyvalentes et ambiguës, s'inscrivent dans un espace de notre culture gouverné par l'excès, prodigue de mots et de signes, comme le remarque Georges Balandier.<sup>3</sup> Loin d'être une sorte d'indistinct magma, le théâtre de Koltès, "ce flot de paroles qui nous fascine", comme dirait Nathalie Sarraute, en puisant à pleines mains dans un réservoir d'idées et d'images (depuis la mythologie païenne, la Bible, Shakespeare, Racine, jusqu'à Brecht et Beckett, entre autres) refuse toute lecture exhaustive:

"On essaie souvent de vous montrer le sens des choses qu'on vous raconte, mais la chose elle-même, on la raconte mal; alors qu'il me semble que c'est à bien la raconter que servent les auteurs et les metteurs en scène, et à rien d'autre."<sup>4</sup>

Or, l'interprétation du texte et/ou du spectacle de "l'après-Barthes" et de "l'après-Eco" fait encore appel à l'épaisseur de l'écriture. Les écrivains contemporains ne sont pas envisagés comme des "raconteurs d'histoires", comme le précise Jean-Pierre Ryngaert<sup>5</sup> en ajoutant que la question "What is the story?" reste un cliché hollywoodien. Certes, l'attitude de Koltès ne peut pas se traduire comme un simple retour au narratif, mais comme un pas en avant, une synthèse, peut-être, entre ce que Jacques Scherer appelle "l'indistinction des oeufs brouillés et la hiérarchie des oeufs au plat",<sup>6</sup> c'est-à-dire, entre l'esthétique de l'art minimal et la tradition épique. Au centre, une constellation individuelle, un combat de scène et de vie:

"Et l'enjeu du théâtre devient: quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Etant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite."<sup>7</sup>

### Le vrai-faux

Le motif essentiel de l'iconographie koltésienne est un espace vide, énorme: un hangar (*Quai Ouest*), un chantier de travaux publics (*Combat de nègre et de chiens*), un lieu indéterminé enfumé d'un brouillard blanc sans bornes (*Dans la solitude des champs de coton*), ou bien le souterrain d'une grande ville (*Roberto Zucco*). On pourrait même dire que la dramaturgie koltésienne s'est vouée à la recherche de ce qu'il appelle dans ses notes "un espace large et mobile, une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle".<sup>8</sup> Ce lieu idéal, mais "provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter"<sup>9</sup> est le plateau de théâtre où le corps s'emparant de la

<sup>3</sup> Georges Balandier, "Images, images, images", *Cahier international de sociologie*, vol LXXXII, Paris, 1987, pp. 7-22.

<sup>4</sup> Bernard-Marie Koltès, *Un hangar, à l'ouest*, op. cit. p. 122.

<sup>5</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 1993, p. 6.

<sup>6</sup> Jacques Scherer, *Dramaturgies du vrai-faux*, PUF, Paris, 1994, p. 5.

<sup>7</sup> Bernard-Marie Koltès, *Un hangar, à l'ouest*, op. cit. pp. 119-120.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 119.

parole crée un espace, et s'en va. Ces fugitifs n'ont ni le temps ni l'envie d'envahir ce vide, de peupler la solitude du spectateur confronté au jeu d'absence/présence qu'est le passage éphémère d'un spectacle à travers la vie.

Le temps accéléré, qui dans *Roberto Zucco* devient un personnage contre lequel il faut constamment lutter, s'inscrit dans une écriture cinématique à des structures labiles (échanges de dialogues et de monologues en mouvement au rythme syncopé). C'est de cette manière uniquement que le temps et l'espace, en fluxion et variation perpétuelles, peuvent mimer la vie et présenter une conception illusoire du réel en s'approchant de l'univers de Montaigne voué à l'inconstance. Là, épuré de tout détail, minimalisme oblige, l'élément brut du réel, un certain Roberto Succo, criminel et assassin, devient le personnage Roberto Zucco. Mais il suffit de changer une seule lettre pour que tout change une fois qu'il accède à la parole: une forme reprise se transforme en forme inventée qui, comme le remarque Jean-Philippe Domecq au sujet des néons de Dan Flavin, renvoie "à l'idée de ce que sont (ses) analogues particuliers du réel, à l'idée mais pas à leur matérialité".<sup>10</sup> Nous sommes en présence d'un domaine intermédiaire entre le réel et l'irréel, un immense domaine du vrai-faux ignoré par Aristote, mais soutenu sous forme de vraisemblance par Corneille. "Croire à la réalité du vrai-faux, c'est", selon Scherer, "croire à la validité de l'opinion (...); c'est penser que vrai et faux sont combinables et non seulement mélangeables".<sup>11</sup> Seule cette ambiguïté paradoxale pourrait être le moteur du scandale lié aux représentations de *Roberto Zucco* à Chambéry (saison 1991-92) qui ont été interdites sous prétexte du voisinage de la famille d'une des victimes. Un scandale, donc, que le théâtre français n'avait pas connu depuis *Les Paravents* de Genet en 1966.<sup>12</sup> En dépit du polycentrisme du théâtre, l'idée dominante, ou celle qui est prise pour telle, finit par y trouver son compte. Nous sommes bien d'accord avec Anne Ubersfeld quand elle reconnaît que "les censeurs n'ont pas tort: le théâtre est réellement dangereux".<sup>13</sup>

### Lire Roberto Zucco

Ce scandale ne suffit-il pas à déterminer la valeur de cette pièce? Parmi les qualités de ce qu'on considère comme de grandes œuvres dramatiques, Pierre Larthomas en souligne une: leur efficacité. Il précise que les grandes pièces "agissent sur le spectateur; elles 'portent', ou encore, comme nous disons si bien, elles passent la rampe".<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Jean-Philippe Domecq, "Le pari de l'art minimal", *Esprit*, Juin 1995, p. 67.

<sup>11</sup> Jacques Scherer, *Dramaturgies du vrai-faux*, op. cit. p. 14.

<sup>12</sup> Le "théâtre de l'absurde" déborde de violence. Mais là, c'est le langage qui est indissociable de l'exercice tyrannique et qui est, par conséquent, employé comme instrument de domination. L'individu est écrasé par les mots, ou mieux, par les images verbales qui prennent corps et deviennent les images scéniques (*La Leçon*, *Les Chaises*, etc.) Mais cela n'agit pas sur le plan de vraisemblance du spectateur, et le scandale n'a pas eu lieu.

<sup>13</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris, 1982 (première édition: 1977), p. 97.

<sup>14</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, Sa nature, ses procédés*, PUF, Paris, 1995 (première édition: 1972), p. 11.

L'autre critère pourrait bien se fonder sur la quantité et la qualité de l'exégèse critique à laquelle l'oeuvre a eu droit, ainsi que sur les mises en scène internationales qu'elle a connu.

Or, notre point de départ, dès le début, n'était pas un discours critique encore moins une analyse théorique. Nous aimerions appuyer notre réflexion sur l'intuition qui se réclame "d'une légère ivresse intellectuelle" comme l'a dit J. Scherer.<sup>15</sup> Chaque introduction à l'interprétation, quelle qu'elle soit, ressemble à *une longue nuit avant les forêts*. Plusieurs démarches à entreprendre! Attaquer les allusions, les suggestions qui tournent court (la scène d'ouverture qui mime celle de *Hamlet* avec des dialogues beckettien, ou la fragmentation sous forme de tableaux à la Brecht interrompue de monologues/commentaires mais où, à la manière du théâtre classique, le conflit est intériorisé et décrit par des mots, comme, par exemple, le meurtre de l'inspecteur raconté par une pute ou la transformation de la gamine en femme - sujet du monologue du frère, etc.). Ou bien s'attacher aux symboles, Venise, par exemple: lieu de naissance de Roberto Zucco, ultime destination de son trajet, son désir de retourner dans le ventre de sa mère, ou à un lieu mythique, le reflet de la vie et de l'art, en une symbiose de l'écriture dédoublée, elle-même détournée et ironisée par une réplique banale:

ZUCCO. - Vous connaissez Venise?

LA DAME. - Bien sûr. Tout le monde connaît Venise.  
(*Scène XII*, p. 77)<sup>16</sup>

Il serait erroné, nous semble-t-il, de croire qu'on pourrait procéder de cette manière parce que tout ce qui est chez Koltès, en particulier dans *Roberto Zucco*, offert à la vigilance du lecteur comme un potentiel à actualiser, demeure en suspens.

D'ailleurs, briser l'émerveillement de la lecture, c'est faire triompher le silence au détriment du bruissement, tomber dans le piège barthésien et traiter l'oeuvre en fonction du discours qu'elle va permettre. Et c'est justement ce silence imposé par Beckett que le théâtre de Koltès attaque.

Nous avons choisi, donc, de suivre notre intuition, de proposer notre vision (appelons-la métaphysique) de la mise en scène, c'est-à-dire de deux options vraies-fausse: au niveau du mythe individuel, l'agonie de la maladie; au niveau de la tradition, on suivra d'abord le mythe des jumeaux et celui du Phénix; et finalement, le mythe de la folie ou du surhomme. A leur intersection, il est possible de trouver une image unissante:

"When the tongues of flame are in-folded  
Into the crowded knot of fire  
And the fire and the rose are one."

T.S. Eliot, *Little Gidding* (V)

---

<sup>15</sup> Jacques Scherer, *Dramaturgie du vrai-faux*, op. cit. p. 6.

<sup>16</sup> Les citations concernant *Roberto Zucco* sont tirées des Editions de Minuit, Paris, 1990.

### Du côté du Mythe individuel: l'agonie de la Maladie

*Do not go gentle into that good night  
Rage, rage against the dying of the light.*

Dylan Thomas

Certès, l'enchaînement linéaire chronologique des tableaux est un principe de structure narrative qui doit beaucoup à Propp et à Souriau (les personnages ne sont que des actants dont l'existence est réduite à la fonction qu'ils exercent). Mais, dans ce cas, on ne peut ignorer totalement les données biographiques de Koltès qui sont beaucoup plus indicatives que celles de Roberto Zucco, personnage-modèle emprunté directement à un fait divers scandaleux et auquel la critique d'orientation psychiatrique s'intéressa beaucoup. Au moment où il écrit sa dernière pièce, Koltès se trouve face à sa mort annoncée: nous n'aurons peut-être pas tort de considérer *Roberto Zucco* comme une dramaturgie du SIDA. Cette maladie de notre siècle renvoie "à la mort 'jeune'", remarque François-Bernard Michel. Comme Proust face à sa cachexie, les sidéens "s'agrippent au même rocher: l'écriture c'est le salut, l'écriture c'est la vie".<sup>17</sup>

Bien que Koltès ne partage pas ouvertement le destin de ces écrivains saisis par la furie d'écrire devant la mort qui avance (Christophe Bourdin, Gilles Barbedette, Pascal de Duve, Guy Hocquenghem et surtout le plus connu, Hervé Guibert), on peut trouver les traces de ce passage rapide, inexorable et fatal du SIDA dans *Roberto Zucco*:

ZUCCO.- Je ne veux pas mourir. Je vais mourir.(*Scène VIII*, p. 49)

Là où l'arabesque de l'écriture de Guibert envahit totalement la forme d'autobiographie qui tourne à l'autoportrait dans un style photographique, le jeu macabre de Koltès est théâtral: il porte le masque comme le faisaient autrefois les malades atteints par la peste pour ne pas blesser le regard des autres:

ZUCCO.- J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur; que le regard des gens vous traverse et voit les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là.

(*Scène VI*, p. 36)

UNE PUTE- (*s'approchant de Zucco pour le relever*) Ne cherche plus la bagarre, gamin, ne cherche plus la bagarre. Ta belle gueule est déjà bien abîmée. Tu veux donc que les filles ne se retournent plus sur toi? (...) tu es de la race de ceux qui donnent envie de pleurer rien qu'à les regarder.

(*Scène VIII*, p. 46)

ZUCCO.- Est-il vrai que même les chiens me regarderont de travers?

(*Scène VIII*, p. 50)

---

<sup>17</sup> François-Bernard Michel, *Proust et les écrivains devant la mort*, Grasset, Paris, 1995, p. 151.

Mais derrière ce masque, il y a le corps du vieux. Un sidéen, ainsi que Zucco, doit accomplir un voyage dans le temps mesuré par étapes (la fragmentation en tableaux intitulés dans *Roberto Zucco*): "séropositivité, lymphocytes CD4, pneumocystose et asphyxie, cytomégalovirus et cécité".<sup>18</sup> De même, la dernière étape pour Zucco, c'est celle où l'on ne voit plus rien:

"Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien." (*Indications scéniques*, p. 95.)

Hervé Guibert, sidéen avancé, donc fatalement vieux, se sent rapproché de sa tante âgée de quatre-vingt-quinze ans: c'est son vieillissement accéléré qui les a réunis dans l'impotence et dans l'expérience du très grand âge (*Le protocole compassionnel*).

Zucco, dans la scène du métro, rencontre un vieux monsieur avec lequel il engage une conversation, ou plutôt un échange de monologues calmes à la différence d'autres scènes au rythme de mitraillage de clichés ou d'une sorte de *speed* de violence qui se dégage soit en situation avec les personnages/actants, soit à l'intérieur des monologues. En rapprochant les deux images (Zucco aide le vieux monsieur à se lever et l'accompagne jusqu'à la sortie comme son ombre), nous assistons à une mise en double intérieure, à l'union du corps et de l'âme du sidéen comme le fait Hervé Guibert dans son "roman cocasse" *Mon valet et moi*. Le vieux monsieur est le reflet de Zucco, l'âme de son corps périssant, celui qui dit: "je suis vieux et j'ai peur", tandis que Zucco ne cesse pas de répéter qu'il est normal et raisonnable.

Lorsque le matériau de la pièce, comme dans la prose autobiographique des romanciers cités, est ce trajet accéléré vers la mort, tout le reste importe peu. Ce qui fascine c'est le sens des surfaces: relations entre les personnages, désirs qu'on ne saisit jamais vraiment (ZUCCO: être transparent, s'évader vers le soleil; LA GAMINE: aimer Zucco, "être une branche d'arbre sec qu'on a peur de casser", GUIBERT: émotion érotique, une trace de vie). Tout se passe comme sur une surface brillante et secrète, où dans sa présence trop physique, trop concrète, règne la mort.

Chez Guibert une description sèche et froide, clinique, à l'image du journal (*Cytomégalovirus*) procède par de courts fragments: un virus qui s'ajoute à l'autre. Qu'importe un virus dans tout cela? Où une vie au crépuscule de la mort? Même si c'était la vie d'un enfant? Le SIDA fait son choix, on écrit/vit à son rythme:

LA DAME. - Pourquoi est-ce lui dont vous avez fait exploser la tête avec du sang partout?

ZUCCO.- Si ça avait été votre tête, elle aurait mis du sang partout elle aussi.

(*Scène XII*. p. 81)

La mort annoncée du SIDA est intolérable: "Comment pardonner à ceux qui, aussi affectueux et dévoués soient-ils, vous survivront?"<sup>19</sup> La souffrance disloque. C'est une énergie pure qui fait agir. Elle rend méchant, cruel.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 165.

Hervé Guibert/narrateur est effroyablement méchant avec ses parents:

"Ma mère m'a pleurniché dans l'oreille ce matin, je l'ai rabrouée. Elle devait sentir ma mort venir, elle a craqué. Non mes chers parents, vous ne récupérez ni mon corps malade, ni mon cadavre, ni mon fric. Je ne viendrai pas mourir dans vos bras comme vous l'espérez en disant: 'Papa - Maman - je vous aime'. Je vous aime certainement, mais vous m'énervez.(...) Vous apprendrez ma mort dans un journal."<sup>20</sup>

Chez Koltès, Zucco porte son habit militaire, se transformant en combattant perdu, il attaque de plus faibles que lui (ses parents, l'enfant dans le parc) ou comme un lâche, plante le couteau dans le dos de l'inspecteur de police parce qu'il ne peut pas tuer son vrai adversaire: son atroce destin. Comme dans les tragédies anciennes, l'homme est seul face à son destin. Dans la prose de Guibert, c'est le sens du soi fictionnel qui a isolé "le je parlant" de tout le reste. Ce "je parle" signifie "j'agis", "je suis vivant". Mais seul avec son désir de lutter:

ZUCCO.-Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros.

(*Scène XV. p. 92*)

UNE VOIX.- Tout seul.

UNE VOIX.- Tout seul, comme les héros.

(*Scène XV. p. 90*)

Si les autres ne sont que des actants, la présence de Zucco sur scène est réaliste. Et dans ce rôle il est solitaire, et bien isolé, au premier plan. Une sorte de fatalité (le SIDA) pèse lourd par son évocation de la mort dont le statut au théâtre est changé. Concrète, contre-nature, inhumaine, elle l'était aussi dans les oeuvres de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Mais on ne voyait sur scène que des créatures hybrides au statut incertain, mutilées, privées de réalité. Zucco envahit la scène/prison. Comme le "je" des romanciers sidéens qui couvre en totalité l'oeuvre. Et il est incontrôlable. Est-ce la mort (fatalité, les dieux, etc.) qui pourrait l'arrêter?

La structure que révèle cette interprétation est une structure du monôme.

## Du côté de la Tradition: les trois mythes

*Notre esprit est un outil vagabond, dangereux et téméraire.*  
Montaigne

### *Le mythe des jumeaux*

La tradition est le produit d'une longue mémoire. Et *Roberto Zucco* n'est qu'un long monologue travesti de Koltès sur la mémoire: la sienne (la pièce reprend les

---

<sup>20</sup> Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Gallimard, Paris, 1991, p. 53.

principaux thèmes koltésiens - le deal, la solitude, la prison, l'espace vide, les désirs brisés, l'impossibilité de l'amour...) et celle de l'histoire du théâtre. Cette mémoire met tout à l'épreuve. Elle agit sur un double rapport d'imitation et de distanciation. Elle est déchirée entre le dialogue et le monologue, entre la narration et la présentation, entre la figuration et la transfiguration (l'action est tantôt brutalement exercée sur scène, tantôt racontée); entre l'horizontale (la fable) et la verticale (le symbolisme), entre la métonymie et la métaphore.

Mais la mémoire, comme l'amour, est trouée, éphémère, donc inexistante; elle peut conduire à toutes les erreurs et tous les préjugés. Le seul rapport possible avec elle, c'est l'ironie:

UNE VOIX.- C'est Samson.

UNE VOIX.- Qui est Samson?

UNE VOIX.- Un truand marseillais.

(*Scène XV*, p. 93)

Roberto Zucco ne cesse de dialoguer avec lui-même ou de s'expliquer aux autres. La rupture qui s'inscrit entre ses actes (meurtrier en série) et ses paroles (soulignant sa douce nature) révèle une structure de doubles. Avant de tuer sa mère, il lui dit "J'ai toujours été doux et gentil" (p. 16) et avant le meurtre de l'enfant il dit à la Dame: "Je suis doux et pacifique" (p. 57).

La forme qui englobe ce binarisme est le mythe des jumeaux. En tant que motif, il est au centre de la pensée de Claude Lévi-Strauss.<sup>21</sup> Les jumeaux américains (Lynx-Co-yote) sont l'emblème d'un système d'équilibre où l'ordre et le désordre sont également nécessaires parce qu'ils engendrent le dynamisme du système.

La structure de doubles de *Roberto Zucco* est en parfait équilibre: on dirait une structure mythique par excellence. La dernière scène (*Zucco au soleil*) se reflète dans la première (L'évasion) où l'on trouve Zucco sur le toit. La nuit de la première contrebalance la lumière de la dernière: toutes les deux sont aveuglantes.

De même, les deux scènes-monologues, celles du Frère et de la Soeur, toutes les deux s'adressant à la Gamine s'opposent de la même manière complémentaire à elles-mêmes, mais aussi aux échos de la mémoire. La froide constatation du frère que la Gamine est maintenant "une femelle" (p. 32) et fichue (langage parlé brut, nonchalant et indifférent) est aussi violente et impitoyable que celle de Hamlet (langage soutenu, poétique):

LE FRÈRE: Lâche toi dans la nature (...) fais-toi pute. (*Scène V*, p. 33)

HAMLET: Get thee to a nunnery: why woulds thou be a breeder of sinners? (III, I)

Allusion directe, la scène de la Soeur (*Scène XIII: Ophélie*) mime la folie tandis que celle du Frère est l'incarnation de la froide raison. Au niveau du langage, on retrouve le

<sup>21</sup> Claude Lévi-Strauss, *Histoire de Lynx*, Plon, Paris, 1991.

même contraste, la même duplicité: froid/chaud. Pourtant le langage "chaud", émotif et affectif de la Soeur par l'emploi de l'imagerie animale rejoint celui du Frère et renvoie également à un monde cruel et sauvage. La gradation des images montre l'existence d'une violence imaginée, cachée, intériorisée mais aussi terrifiante et cruelle que son double, la violence actualisée:

LA SOEUR: J'aurais dû le tuer, j'aurais dû l'empoisonner, j'aurais dû l'empêcher de tourner autour de la cage de ma tourterelle. J'aurais dû mettre des barbelés autour de la cage de mon amour. J'aurais dû écraser ce rat avec le pied et le brûler dans le poêle. (*Scène XIII*, p. 84)

La nature de doubles peut être enveloppée. Selon la tradition indienne et gréco-romaine les jumeaux sont égalitaires et ils forment une entité indistincte. Chez Koltès, cette duplicité monolithique se traduit sous forme d'incapacité d'identifier la vraie nature d'un meurtrier:

PREMIER POLICIER.- Un tueur n'a jamais l'air d'un tueur. (...) Regarde ce type.

DEUXIEME POLICIER.- Lequel?

PREMIER POLICIER.- Celui qui se promène tranquillement, là. (...) Il ne te rappelle personne?

DEUXIEME POLICIER.- Peut-être bien, peut-être bien.

PREMIER POLICIER.- On dirait que c'est lui.

DEUXIEME POLICIER.- Impossible.

(*Scène XIV*, p. 88)

Mais ce qui est explicitement dédoublé, c'est le nom de Roberto Zucco. "What's in a name?" s'interroge Stephan Dedalus. Tout et rien. La mémoire du monde. Zucco a peur de l'oublier. Que serait-il sans nom? Un univers vide. Sans importance. Sans signification. Or, Roberto Zucco est important. Il frappe la conscience du monde. D'abord par son évocation directe du référent, puis par toutes les allusions vraies-faus-ses qui s'y cachent. On l'appelle Angelo, Dolce, Azucarado, Zuccherato, Sweetened, Gezuckert, Ocukrzony pour dédoubler linguistiquement sa douce nature alors que nous sommes constamment en présence de sa partie obscure, son ombre dirait Jung.

Cette ambivalence psychique met en jeu un autre personnage, le jumeau littéraire de Zucco, Patrick Bateman (*batman*, homme-chauve-souris, l'oiseau de nuit) du roman *American Psycho* de Bret Easton Ellis. Patrick, *golden boy* de la société ultra-libérale des années Reagan, un vrai *yuppie*, mais aussi un dangereux *psycho killer* dans la version *hard* d'une écriture de surface, épurée, froide et violente, sans volonté de style ou de quoi que ce soit. En parfaite cohérence avec le procédé littéraire, Patrick, monstre doré, reste impuni. Et sur sa personnalité demeure un soupçon: a-t-il réellement commis ces crimes ou ne sont-ce que les fantasmes d'un pauvre type dédoublé? Existe-t-il même?

### *Le mythe du Phénix*

Chez Koltès, l'image de *batman* se multiplie en versions différentes mais qui tournent autour d'une même idée: celle de l'oiseau. Dans la première scène, Zucco sur

le toit est plutôt un coq au bout de la nuit, mais attiré par le soleil il ne cesse à songer au ciel:

UNE VOIX.- Par où as-tu filé?

ZUCCO.- Par le haut. Il faut échapper par les toits, vers le soleil.

(*Scène XV*, p. 92)

Comme Icare, il s'élève trop haut dans le ciel, et il tombe. L'idée serait trop simplifiée si l'on réduit Zucco à une telle image. S'agit-il de la punition? Est-ce que l'ordre moral menacé tout au long de la pièce est finalement restauré comme dans les tragédie d'autrefois? Au moment d'accepter son identité de tueur (exclut-elle sa douce nature?):

PREMIER POLICIER.- Qui êtes-vous?

ZUCCO.- Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur.

(*Scène XIV*, p. 89)

Le dynamisme du système gouverné par les forces opposées, dont nous avons parlé, est en danger. Le drame s'achève. La moralité n'est pas attaquée dans *Roberto Zucco*, parce que l'ordre moral n'y est pas, à moins que la moralité soit, comme le voulait Hegel, le divin dans ce monde, ou tout simplement un autre système que le nôtre. Chez Koltès, c'est le système solaire:

"C'est comme, dans le système solaire, un caillou en chute permanente vers le soleil: si les attractions secondaires sont suffisantes, cela se traduit par une orbite autour du soleil; si elles ne le sont pas, ou plus, je suppose que l'on finit par s'écraser."<sup>22</sup>

"Les attractions secondaires favorables" sont plus que la volonté des dieux, elles lui sont supérieures, plus élémentaires plus anciennes que les civilisations qui se laissent détruire. Mais Zucco, brûlé par un rayon de soleil, ne renaîtra-t-il pas de ses cendres, lui le Phénix, l'oiseau autogéniteur, associé au thème du péché, de la mort et de la vie? Et à celui du théâtre.

La structure de binôme est comme une boîte sans fond, parce que là, comme le disait Montaigne "rien ne semble vrai, qui ne puisse sembler faux".<sup>23</sup>

### *Le mythe du surhomme*

La relation ambivalente qui se dégage des structures doubles (les psychiatres parlent de "double bind") mène à un type de comportement qu'on peut qualifier de schizophrénique ou, tout simplement, de fou. Cette idée se faufile dans toute la pièce sous forme de commentaire:

---

<sup>22</sup> Bernard-Marie Koltès, *Un hangar à l'ouest*, *op. cit.* p. 126.

<sup>23</sup> Montaigne, *Essais*, II, 12, 905.

LA MERE.- Tu es fou Roberto. (*Scène II*, p. 15)

(...) Comment as-tu quitté les rails, Roberto? (p. 17)

UNE PUTE.- Il est cinglé, c'est tout. (*Scène VIII*, p. 45)

(...) Je vous l'avais dit que c'était un fou. Il parle au téléphone qui ne marche pas. (p. 49)

DEUXIEME POLICIER.- Un tueur est fou par définition. (*Scène XIV*, p. 87)

ZUCCO.- Si on m'enferme, je deviens fou d'ailleurs je deviens fou maintenant.

(*Scène XII*, p. 78)

Mais la liberté sans contrainte (la structure de binôme est instable), c'est une liberté d'enfer. Notre interprétation de la fin de la pièce selon une structure de doubles ne différencie pas la victoire de la défaite. Par contre, dans le mythe du Phénix, elles sont interchangeables. Mais, à l'intérieur de cette structure il y a le rapport de rivalité, ce que Freud appelle la relation d'amour-haine. Il demeure à expliquer comment une volonté de puissance qui a pour but la victoire se transforme en défaite. D'abord, la volonté de puissance. Zucco qui dit: "Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros" est appelé par les autres Goliath, Samson, un héros plus fort que les humains. Mais cette volonté n'est pas absolue, elle est, selon René Girard,<sup>24</sup> conflictuelle. De plus, il y trouve des effets autodestructeurs qui sont en rapport avec son désir mimétique entrant en conflit avec d'autres désirs. L'issue est toujours catastrophique à cause de "l'irrésistible tendance du mimétisme à se chercher (...), à se créer l'obstacle le plus insurmontable. (...) Lorsqu'on examine la volonté de puissance sous le jour de la mimesis désirante, elle apparaît comme une vision fautive très révélatrice que seul le désir peut avoir produite (au risque bien entendu de victimiser (...) le héros de cette mystique)."<sup>25</sup> Or, Zucco triomphe de médiocres adversaires. Le pire danger pour lui, comme pour Nietzsche et Don Quichotte, selon Girard, est l'indifférence du monde. Zucco étrangle sa mère après qu'elle lui a dit qu'elle l'oublie, qu'elle l'a oublié. Et l'enfant dans le parc lui dit calmement qu'il est trouillard parce qu'il menace une femme et un petit enfant. Quand la dame lui demande pourquoi il a tué son fils, Zucco répond: "Il ne fallait pas m'humilier" (*Scène XII*, p. 80). C'est la réponse de celui qui doute, qui n'a pas de confiance en soi. Et encore: "C'est parce que je suis un homme que j'ai la trouille" (*Scène XII*, p. 78). "Le doute de soi", dit Girard, "ne peut naître que d'une *comparaison* -comparaison avec *quelqu'un* et non avec quelque chose. Or ce *quelqu'un* n'est pas nommé."<sup>26</sup> L'absence de personnage central, de médiateur, est le signe de sa toute-puissance. Mais "c'est l'incessante oscillation entre la toute-puissance imaginaire du *moi* dans la solitude et la toute-puissance réelle de *l'autre* dans la société. (...) Qu'il batte seulement des cils, et voilà déclenché un minable cycle de vengeance. *L'autre*, c'est la quintessence de l'obstacle mimétique." Zucco, combattant sans rival, a le sentiment d'être un dieu tout-puissant:

---

<sup>24</sup> René Girard, "Le surhomme dans le Souterrain. Stratégies de la folie: Nietzsche, Wagner, Dostoïevski", *Esprit*, Paris, Juin 1995, pp. 5-28.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 18.

ZUCCO.-Je n'ai pas besoin que l'on m'aide.

UNE DAME.-Tout le monde a besoin qu'on l'aide.

(*Scène XII*, p. 82)

ZUCCO.- Les gardiens n'existent pas. (...) De toute façon, je pourrais en prendre cinq dans une seule main et les écraser d'un coup.

UNE VOIX.- D'où te vient ta force, Zucco, d'où te vient ta force?

ZUCCO.- Quand j'avance, je fonce, je ne vois pas les obstacles, et, comme je ne les ai pas regardés, ils tombent tout seuls devant moi.(...) Je n'ai pas d'ennemi et je n'attaque pas. J'écrase les autres animaux non pas par méchanceté mais parce que je ne les ai pas vus et que j'ai posé le pied dessus.

(*Scène XV*, pp. 92-93)

Alors que le théâtre de l'absurde mettait en scène le rapport de l'homme avec son corps, comme dans les tragédies classiques, ici c'est l'homme qui lutte avec sa passion. Qu'elle soit destructrice comme une folie, cela importe peu. C'est cette passion qui passe à l'action qui est tragique parce que, ne pouvant renoncer à elle-même, elle est condamnée à mort. Donc, Zucco, le prétendu dieu, est une victime et, selon Girard, "la confusion entre le dieu et la victime constitue l'apogée de l'oscillation maniaco-dépressive".<sup>28</sup> La même conclusion est celle de Roland Barthes:

"On retrouve ici l'obsession d'un univers à deux dimensions: le monde est fait de contraires purs que jamais rien ne médiatise. Dieu précipite ou élève, voilà le mouvement monotone de la création. (...) Le sens du revirement est toujours dépressif (...): il met les choses de haut en bas, la chute est son image (...)"<sup>29</sup>

Nous sommes partis à la recherche d'une structure plus stable, mais pour qu'il y ait un triangle ou comme nous préférons l'appeler, un trinôme, il faudrait qu'il y ait un désir médiatisé. Dans l'absence de médiateur qui permettrait une solution, l'oscillation paradoxale persiste. Or le monde postmoderne reflète une *crise mimétique*<sup>30</sup> sans pareil.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>29</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Editions du Seuil, coll. "Point", Paris, 1979, pp. 45-46.

<sup>30</sup> "L'histoire elle-même est en train de disjoindre des éléments qui, chez Nietzsche, Freud et d'autres, formaient une unité mythique. Dans ces conditions, tôt ou tard, Dostoïevski sera mieux compris parce qu'il est le seul à comprendre déjà. Il comprend que la loi n'est pas responsable de la crise mimétique. (...) Le véritable meurtrier de la loi est la loi elle-même, ou plutôt tout ce qui passe pour tel aujourd'hui; l'assassin est ce même christianisme qu'on est en train d'assassiner." (René Girard, "Le surhomme dans le souterrain", *op. cit.* p. 27).

## ROBERTO ZUCCO: IZMEĐU INDIVIDUALNOG MITA I TRADICIJE

Članak je rezultat promišljanja na temu preplitanja individualnog književnog krajobraza u sjeni SIDE i triju velikih mitova: o blizancima, Feniksu i nadčovjeku koje slijedimo u drami *Roberto Zucco*.