

# ROBERTO ZUCCO :

## le mythe de

### l'assassin automatique dans le

### théâtre de Koltès

« Signes de vie : la cruauté, le fanatisme, l'intolérance ; signe de décadence : l'aménité, la compréhension, l'indulgence »  
Cioran, *Précis de décomposition*.

« Le monstre peut surgir de nous, nous pouvons avoir le visage du monstre. »  
Ionesco, *Entre la vie et le rêve*.

« Au bout d'un siècle l'accroissement du bruit, l'accélération des mouvements et des cadences de travail, la puissance multipliée de l'éclairage artificiel ont peut-être atteint un seuil pathologique et déclenché des instincts de dévastation. »  
Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue*.

**L**e méchant est sans aucun doute celui qui une fois mort continue à hanter les esprits, au point qu'on ne veuille plus en entendre parler. Le méchant celui au nom duquel on tait le nom. Celui dont on veut effacer le nom porteur d'effroi, de regret, comme si... Cette logique du méchant a hanté la dernière œuvre de Bernard-Marie Koltès : *Roberto Zucco*. De *Succo*, l'assassin réel, nous savons tous qu'il fut un vrai méchant, incontrôlable, « assassin automatique » comme aime à le rappeler Koltès, quatre morts à son actif, dont les exploits apparaissent d'ailleurs au maire de Chambéry de

l'époque, M. Louis Besson, région où eurent lieu les crimes, telle « la sinistre chevauchée sanguinaire » d'un monstre. Effectivement, lorsqu'au début des années 1990, la pièce de Koltès sur *Succo* doit être programmée à Chambéry, le maire s'y oppose face aux pétitions dénonçant « la glorification d'un assassin ». Le méchant appelle l'oubli, comme une hygiène, afin de préserver la consistance du familier, afin de conserver le retour de l'ordre qui marqua la fin du méchant et qui balaya l'angoisse que sa présence suscita. Il incarne l'inhabituel imprescriptible et imprévisible car il ne concorde pas avec

les exigences qui ordonnent l'espace politique. Forcément bourreau, certes il peut fasciner, mais cela en amenant à « méconnaître la souffrance des victimes » comme le rappelle M. Louis Besson. Toutefois, est-ce que Koltès, se sachant malade du sida, a simplement voulu faire le portrait d'un « méchant » ? Ou bien est-ce que Koltès, liant étroitement la mort à son théâtre, n'aurait pas été seulement fasciné par ce tueur, au point de lui consacrer aveuglément l'espace d'une pièce ? S'il est vrai au final que Roberto Zucco est bien un méchant, n'est-ce pas que cette méchanceté loin



Monotype de François BONNELLE

d'être seulement à repousser et à oublier, serait le témoignage d'une possibilité existentielle de l'homme permettant de découvrir autrement — par ailleurs, à travers une certaine folie « région du silence », « néant de l'image »<sup>1</sup> pour la rationalité et la moralité — l'être de l'homme et le sens de son existence en un monde déterminé ? Alors est-ce que cette tentative pour montrer le mal et la violence ne serait pas pour Koltès la possibilité de construire un mythe propre à notre modernité ?

### **Roberto Zucco : « Je suis un tueur »**

Ce qui caractérise le méchant selon Michaux ou Cioran, ce n'est pas tant un acte accompli, mais c'est le fond qui anime leur intentionnalité, la nature de leur élan par rapport aux autres. Alors que les hommes ordinaires, spectateurs et contempteurs du monde ambiant se sont recouverts des voiles de la convention les amenant à n'être plus que cette apparence studieuse et régulière, « automatiques et minutieux, Des ouvriers silencieux »<sup>2</sup> ; le méchant semble échapper à cette transparence ou à cet oubli de soi. Il apparaît comme celui qui est hanté par une vie intérieure, en marge des lois en vigueur. Vie intérieure, vie dans les plis de son esprit, où les envies peuvent être satisfaites comme l'énonce

Michaux, où dès que je le désire « je peux (...) tuer deux fois, vingt fois et davantage »<sup>3</sup> ceux qui m'entourent, qui s'esquissent en lisière de mon monde. Profil du méchant, pour reprendre Cioran : « l'esprit miné par l'effroi de la mort ne réagit plus aux sollicitations extérieures : il ébauche des actes et les laisse inachevés ; réfléchit sur l'honneur et le perd ». Le méchant est défini non pas simplement par ses actes, mais aussi au travers d'eux, comme ayant une nature déterminée, faisant que sa méchanceté n'est pas temporaire et ponctuelle, mais essentielle, marquée à même son esprit, le signant du sceau de la cruauté. Coupé du monde, se posant sans cesse en court-circuit, il s'oriente selon ses propres repères selon sa propre lutte. Ses actes ne sont que le témoignage sporadique et convulsif de son être. Il est avant tout en-dehors du symbolique, diabolique car insaisissable en cette intériorité plissée et inaccessible. « Madame, madame, des forces diaboliques viennent de traverser le Petit Chicago. (...) Madame, vous avez abrité le démon dans votre maison »<sup>4</sup> crie la pute à sa patronne suite à l'assassinat de l'inspecteur par Roberto Zucco. Cet assassin n'appartient plus au régime régulier du monde, protégé par la police et obéissant à l'Un de l'État, il est hors-norme, il est sorti de la cadence de la grande machine, il a déraillé.

« Malade, cinglé », « complètement dingue », « train qui a déraillé », il ne peut plus concorder avec « le clan des entubeurs, des tringleurs planqués, des vicieux impunis, froids calculateurs, techniques, le petit clan des salauds qui décident »<sup>5</sup>.

Le méchant est le résultat d'un vice de forme, qui réagit de manière épileptique chez Koltès<sup>6</sup>. Si d'un côté, il met en scène des méchants refoulés, ce caractère cependant doit s'incarner en acte, doit signer de son être le lieu et le temps où il s'incarne. Le méchant n'a pas de limite, de frontière, il se situe immédiatement en bordure du sens, à côté, silencieusement, imperceptiblement. « Pur vice », « Pur vice, je te dis »<sup>7</sup>. Dans le théâtre de Koltès, Roberto Zucco n'est pas un cas à part, mais depuis ses premières tentatives d'écriture, datant du début des années soixante-dix, il met en scène des personnages envahis par une certaine forme de cruauté, de violence, annonçant la fin d'une période, la fin d'un ordre instauré. Dès *Les Amertumes*, le personnage central, Alexis, représente le témoin silencieux de l'ensemble de la pièce, témoin qui au final va renverser toutes les impressions qu'il a reçues, va les arrêter, briser cette cohorte de dialogues qui l'entoure, « comme l'acide sur le métal, comme la lumière dans une chambre noire, les amertumes se sont écrasées sur Alexis Pechkov ». Alexis Pechkov est le signe de la « révolte irrationnelle ». La méchanceté se déclare par celui qui se tient à côté des autres, en bordure d'institution symbolique. Ce silence sera repris et sublimé dans *Quai Ouest*, où Koltès pose comme centre absent Abad. Celui-ci inapparent durant toute la pièce, est pourtant celui qui va déchaîner les flammes de la violence la plus absurde, la plus inexplicable. Sans raison. Acte irrationnel car non inscrit dans le commerce régulier des autres personnages, qui en ces bas-fonds ont réussi à réinstaller un ordre symbolique de transaction et de relation. Tel que le dit Rodolfe à Abad, avant de lui donner la kalashnikov : « tu ne fais pas assez de bruit quand tu marches pour être

régulier ». Le mal dans ce théâtre s'esquisse au travers des silences, des personnages posés en-dehors des conventions, lignes d'êtres autonomes, qui ne sont aucunement justifiées selon une logique, mais qui apparaissent abrupement, sans prévenir.

Toutefois quelle est la source de ce mal qui, bouillonnant secrètement dans le corps des personnages de Koltès, surgit inexplicable, comme irrémédiable, sans autre raison que celle de l'absurde. Est-ce que ce mal n'aurait pas pour origine une certaine castration, et de là ne serait pas la sublimation d'une pulsion refoulée ne pouvant s'incarner, se donner comme signifiant, qu'en dehors de tout langage, dans la convulsion meurtrière du corps ?

### Corps et espace : La crise du corps

Albert Camus, à la fin de *Le mythe de Sisyphe*, demande « à la création absurde : la révolte, la liberté et la diversité » devant s'appuyer sur « l'inutilité profonde de toute vie individuelle »<sup>8</sup>. Théâtre de l'absurde invité à la cruauté, théâtre de la cruauté au sens d'Artaud qui n'a de cesse de s'unir à l'absurde, parce que lié à « l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie »<sup>9</sup>. Ces appels à l'absurde et à la cruauté, toutefois doivent être définis, ne pouvant être confondus avec l'usage actuel de la violence, telle celle par exemple dans le roman noir de James Ellroy.

L'homme absurde se détache de toute résolution, de toute valeur à atteindre. Il n'a d'autre horizon que l'endurance du non-sens dans lequel il agit et se débat, son « âme pour toujours délivrée de l'espoir »<sup>10</sup>. Cruauté infinie car sans fin, abyssale, ne pouvant placer le personnage absurde qu'à proximité de sa propre mort. « De toute façon il faut mourir ». Que cela soit Abad ou Zucco, tous les deux se présentent miroir de ce type de personnage. Abad, pris dans une action qui n'est pas la sienne mais celle des autres, lorsqu'il agit finalement, ne peut être alors appréhendé, compris. Geste

absurde, car incompréhensible, geste qui n'est que celui du corps, aucunement celui d'un esprit. En-deçà de l'alternative, bien et mal, Abad tue, car cela représente pour lui le seul moyen de s'exprimer. Les tournolements des autres ne sont que le reflet de cette tempête charnelle intérieure. Zucco, de même, ne peut être appréhendé selon une destinée mesurable. Il représente celui qui a quitté toute saisie, il est le digne représentant de l'absurde, de ce théâtre qui se refuse à toute résolution finale. Et pourtant si la cruauté et la méchanceté apparaissent, c'est bien qu'il doit y avoir une raison. Cependant comment la saisir si elle se dérobe à toute rationalité, à toute réduction psychologique ? Ne serait-ce pas en tentant de rencontrer ce qui justement s'est toujours refusé à la tradition métaphysique de la pensée, autrement dit en faisant l'expérience du corps, qui silencieusement travaille en-dessous de toute ratiocination ?

Le corps, la chair, comme le remarque Sollers en parcourant l'œuvre de Bataille « est ce que l'idée « d'homme » n'arrive pas à détruire ; il est ce qui crie muettement devant l'assurance de la raison et de la propriété. (...) Le corps est en nous ce qui est toujours « plus » que nous, ce qui tue en nous sa représentation et nous tue en silence »<sup>11</sup>. Le corps, c'est le lieu d'où surgit la pulsion et la cruauté pour Koltès. Ce n'est pas de l'extériorité que surgit cet élan, ce qui est appréhendable et donc condamnable, soignable, mais c'est à l'intérieur que se constitue la violence et qu'elle s'apprête à rompre toute logique. La Mère de Zucco le constate : « Je reconnais la forme de ton corps, ta taille, la couleur de tes cheveux, la couleur de tes yeux, la forme de tes mains » et cependant un « abîme » le creuse, empêche de le comprendre. Dans le nom de cet être se cache le secret de son corps et de son nom, de la possibilité de l'appeler. Ici Koltès entrelace dans sa pièce une problématique du nom au titre de ce comportement hors-norme. Le nom de Roberto est secret, inconnu, seule une gamine, une enfant, peut le connaître et alors percevoir son

corps, le secret sauf en deçà du nom, le secret qui porte au nom du corps le nom propre<sup>12</sup>. C'est du corps que sort la hargne, la méchanceté. Le narrateur de *La Nuit juste avant les forêts* en fait l'analyse lorsqu'il fait la différence de corps entre son interlocuteur silencieux et lui-même : d'un côté, celui qui provient de la mère, nerveux, épidermique, et qui cependant apparaît fragile, et de l'autre celui qui tient de la lignée du père : « parce que mon père, par contre, c'était du bien solide, c'était celui qui ne s'embrouille pas les nerfs à force de penser, que rien ne peut déranger, un homme tout en os, en muscles, un homme de sang, on aurait pu l'appeler : l'exécuteur, et moi aussi, on pourrait m'appeler : l'exécuteur ». Cependant alors que ce narrateur en reste à l'imaginaire de l'action, Roberto Zucco tient à la fois de la mère et du père, ou plutôt s'est affranchi de ce partage, les assassinant tous deux, ayant alors un corps lié seulement à son propre secret : *nerfs et sang*. C'est du corps que s'adresse la méchanceté, c'est du corps, à savoir de la pulsion qui est comme l'avait parfaitement souligné Nietzsche « la grande raison » de l'homme amenant que l'on ne peut s'y dérober. Mais qu'est-ce qui irrite ce



Monotype de François BONNELLE

corps ? Qu'est-ce qui met les nerfs à fleur de peau, sans que l'homme ne puisse s'y dérober ?

Loin de vouloir poser la thèse d'un mal radical, et par là devenir symptomatique des courants sataniques qui irriguent cette fin de millénaire de leurs inepties, le surgissement de la pulsion du corps est lié à l'espace dans lequel sont enserrés les personnages de Koltès. L'espace est lieu concentrationnaire comme l'a remarqué à propos de *Prologue* Jean-Marc Lanteri : « On peut comprendre que certaines images de l'holocauste se profilent en surimpression dans le décor du hammam, fulgurantes métaphores des ghettos où agonise le quart-monde de l'Europe ». Colonie pénitencière, l'espace est de partout clôturé, dirigé par l'appareil d'État : que cela soit à travers la figure des États-Unis dans *Sallinger* et *Quai Ouest*, ou que cela soit tout simplement l'Occident lui-même comme devenir mondial de l'humanité tel que cela est stigmatisé aussi bien dans *La Nuit juste avant les forêts* que dans *Roberto Zucco*. La terre a disparu au profit du seul déploiement de l'industrie technique, qui a pour volonté de massifier, de rendre l'homme animal de bétail, animal domestique, animal rampant. Cet emboîtement amène non seulement un isolement, à l'instar de ce que peut énoncer entre autres Sollers<sup>13</sup>, mais en plus créer un refoulement de la pulsion de vie, du corps qui veut se réaliser dans le non-encore-advenu, qui veut se réaliser comme non-encore-conscient. L'univers concentrationnaire est décrit par Koltès à travers le jeu d'emboîtement des espaces. Espace d'enfermement sans fin ; à n'en point douter, c'est de ce terreau stérile que naît la convulsion du corps de Zucco. Il sait qu'il est impossible de fuir où que ce soit, que l'horizon de ce monde, si infini qu'il puisse paraître ne laisse aucune issue. Face à la mère de l'enfant qu'il a tué, au moment de partir en train, il explique cela : « Si on me prend, on m'enferme. Si on m'enferme, je deviens fou. D'ailleurs je deviens fou, maintenant. Il y a des flics partout, il y a

des gens partout. Je suis déjà enfermé au milieu de ces gens ». C'est pour cette raison qu'il renonce à quitter la ville. Ce qui déclenche cette cruauté, et de là l'élan de méchanceté meurtrière ce n'est pas une circonstance, c'est l'être humain en sa totalité tel qu'il se donne en sa vérité. Pour Zucco, les hommes sont devenus les organes, rats de laboratoire, de l'Inhumain le plus absolu, de la castration irréversible du corps qui implique l'oubli même de cette castration. *Sallinger* : « tout mon effort porte sur cela : me garder de ces gens. Ce sont des rats. Et je ne supporte pas le regard d'un rat ; trouvez-vous cela supportable, vous ?... Même race, vous dis-je, même niveau d'existence, si vous me comprenez : les rats du pouvoir comme les rats de la populace, les rats blancs, rouges ou noirs, les rats esclaves et les rats maîtres »<sup>14</sup>. *Roberto Zucco* : « Ils sont comme des rats dans les cages de laboratoires. Ils ont envie de tuer, ça se voit à leur visage, ça se voit à leur démarche »<sup>15</sup>. Le seul monde possible pour ces gens, c'est le monde du laboratoire, de la réaction déclenchée, de la logique du stimulus. La cruauté vient de l'impossibilité de trouver une ligne de fuite, un devenir capable de préserver du venin qu'inocule l'espace public. Elle est la position dévoilée d'un corps qui n'est plus face à l'extériorité que rejet, rejet à interpréter doublement : à la fois rejet de ce corps par l'espace et rejet de la captation de cet espace par le corps<sup>16</sup>. Si effectivement il n'y a point de fuite à l'horizon (Jean-Yves Coquelin), reste qu'il n'y a point de ligne de fuite aussi verticalement, à savoir dans un devenir imperceptible, ou encore dans un dépassement. Roberto Zucco n'a de cesse d'être hanté par la possibilité de s'enfuir verticalement, de sentir en lui le revenant d'Icare. « Il ne faut pas chercher à traverser les murs, parce que, au delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre ». Cependant, ce à quoi se confronte Roberto, ce n'est plus l'appareil d'État, mais la limite de

sa capacité d'être, la limite propre à sa nature terrestre. Tentant de s'évader par les airs, il tombe et meurt.

L'espace est étouffement, car mis en boîte. L'élan de violence, du surgissement corporel immédiate par l'espace symbolique, provient de cette castration généralisée, amenant que l'homme soit incapable de s'ouvrir autrement que selon la machination du dispositif dans lequel il est compris. La méchanceté et la cruauté qui lui est attribuée ne sont pas ainsi une déviance, ou encore l'incarnation du mal radical, mais tout à l'inverse c'est la postulation d'une voie première et simple, car ancrée à même la chair, d'un élan qui en cette heure et en ce lieu, ne peut plus se réaliser pour soi, obligée alors de se mordre la queue dans le tombeau du corps. La cruauté de Roberto vis-à-vis des autres est l'explosion qui succède à l'implosion imposée par l'extérieur. Cette méchanceté est la trace de la nécessité d'un geste singulier, enraciné non pas dans la routine de l'usage, mais lié authentiquement à un élan irrépressible. Combat de soi contre l'habitude du même qui tente de nous faire oublier notre propre être.

Si cette méchanceté est un geste de survie de la propriété de soi, quitte à en finir avec sa propre existence, ne pourrait-on pas percevoir la nature d'être du méchant comme étant fondamentalement plus profonde que celle « des rats » ? Si tel est le cas, ne pourrait-on pas faire apparaître dans le texte de Koltès d'autres formes de devenirs animaux que celles symptomatiques des hommes aliénés, ceci permettant de comprendre plus exactement comment est envisagé l'élan du corps ?

### **Devenir animal : machine de guerre contre appareil d'État**

L'homme-aliéné est identifié dans le théâtre de Koltès à certains types de devenirs animaux. Le devenir-animal n'est pas seulement métaphorique, mais il est réel, au sens où, à l'instar de ce qu'affirme Ionesco, « certaines

mutations psychiques et biologiques peuvent parfois se produire qui bouleversent... »<sup>17</sup>. Comme l'analyseront Deleuze et Guattari : « Les devenirs animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels ». « Chiens », « porcs », « singes » ou encore « rats », l'homme est découvert dans ces devenirs selon une certaine décadence, transfiguration monstrueuse, épidémique, amenant un oubli de son être. Le devenir-animal permet de sentir crûment, sans artifice le visage de l'humanité, en quel sens elle a renoncé à elle-même. Le thème qui est suivi ici n'est plus la circonstance historique d'un monde, n'est plus la compréhension rationnelle de la perversion, mais il est en deçà du rationnel mettant en question le destin de l'humanité comme déploiement de la rationalisation du monde et de ses ténèbres. « La plus totale solitude, cette tragédie dont il ne cesse de nous parler, est inhérente à notre condition d'homme »<sup>18</sup>. Les ténèbres sont le lieu où tout se confond, et est refondu selon une autre nature, elles sont le lieu où le devenir-animal de l'humanité se joue et se compose. Dans ces « lumières vulgaires », au cœur de « cette drôle de lumière », « cette saleté de lumière et la nuit qui encombre tout »<sup>19</sup>, le corps qui ressent sa pulsion de vie, veut se rapprocher du soleil, appartenant aux « lumières essentielles »<sup>20</sup>. Le soleil représente la lumière vraie, celle qui inondant de sa puissance le visage humain peut le révéler en sa propre nature. Roberto, face à ces « lumières ordinaires », est pris dans le balancement d'un double devenir. Le premier est celui de l'imperceptible, de l'évasion, de la verticalité. Il entre en écho avec le soleil, il s'incarne implicitement dans un devenir-aigle, seul animal comme nous le révèle la tradition à pouvoir regarder l'astre en face. Toutefois, celui-ci est impossible tel que cela nous est apparu, c'est en ce sens qu'il se transforme en rhinocéros face au soleil. Dernier moment de la pièce : scène XV : Roberto au soleil : « Je suis fort, je suis solitaire, je suis un rhinocéros ». Le devenir-animal de

Roberto est celui de la bête monstrueuse, impassible au choc extérieur comme l'est l'hippopotame<sup>21</sup>. C'est celui du rhinocéros qui pourfend toute aire de sa cavalcade tonitruante, que rien ne peut repousser : « 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 »<sup>22</sup>. C'est celui de la machine de guerre qui tente de ruer contre l'appareil d'État.

Cette transformation de soi de l'homme révolté, si elle est due au fait que l'on soit « border-line », s'accompagne toujours d'une métamorphose de soi. Dans cette révolte, loin de vouloir passer inaperçu, il s'agit d'incarner l'abject pour l'État : la pulsion libérée, le corps non domestiqué, la chair vibrante des désirs qui naissent librement en elle. Devenir machine de guerre, ce n'est pas incarner un état opposé à celui qui est en place, devenir le jouet d'une dialectique horizontale entre des idéologies, mais c'est revendiquer la possibilité pour sa pulsion la plus intérieure de se donner pour soi. L'authenticité de son être doit pouvoir apparaître dans le champ de perception des autres, cette authenticité ne pouvant être que le mal. Roberto dès le commencement revient chez sa mère pour récupérer son treillis. Celui-ci est perceptible comme le seuil de la transformation en machine de guerre, ce qui est caractérisé par le refus absurde de la part de sa mère de lui donner « cette saloperie d'habit militaire ». « Chemise kaki » et « pantalon de combat », armé d'un poignard, Roberto se fait nomade, mouvement qui se veut insaisissable et qui doit en finir avec les piliers de la morale. « Il faut tirer sur la morale » cria Nietzsche ! Assassinat du père, de la mère, du représentant symbolique de l'État, et du devenir de cet État : un enfant anonyme. Assassinats, non pas se donnant comme une fin, comme étant la vérité de l'acte, mais en tant que moment pour parvenir à entrevoir la pulsion qui anime Roberto. D'abord un oui à la vie. De sorte que Koltès aurait pu mettre cette formule nietz-

schéenne dans la bouche de Roberto : « un « oui », un « non », une ligne droite, un but... ». S'il est devenu machine de guerre, c'est que le monde qui l'entoure l'a phagocyté, a voulu lui imposer son sceau comme seul mode d'existence. Abjection de Roberto non pas en soi, comme s'il était le mal, mais en tant que le lieu où il s'incarne ne peut le supporter. Abject selon le regard d'autrui, méchant et arbitraire selon leur jugement. Or comme Roberto l'avoue : « 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 ». La puissance propre du parcours de Roberto, n'exprime plus un délit de droit commun, mais elle se révèle à partir d'une compréhension essentielle de la liberté humaine, à partir de sa libération. Au nom de Zucco, s'inscrit par esquisses, le hoquet d'une liberté qui ne peut trouver sa contrée de devenir. Au creux de son être se destine la parole du tragique moderne, celle de l'enfermement, de l'isolement, de la perte de vie. Montrer cette force pour Koltès ce n'est plus montrer un méchant parmi tant d'autres, c'est au contraire tenter de montrer la vie<sup>23</sup>. La posture tragique de Roberto et sa mort absurde désignent la souffrance de la vie et la convulsion du corps. Ce que montre Koltès n'est pas un symptôme, mais appartient à une intériorité que l'Occident n'a eu de cesse de honnir, de mettre au ban, de condamner, et de ce fait de décréter « abject ». C'est cette puissance des nerfs, de la chair qui est repoussée, c'est la lignée de la terre, de la mère qui est refoulée. Nous pouvons comprendre cela avec Julia Kristeva et ce qu'elle énonce de l'abjection propre au corps : « L'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal. (...) L'abject nous confronte d'autre part (...) à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité maternelle ». Roberto représente l'abjection, le méchant, car sa mise en jeu se fait pour nous spectateurs en rapport à des couches pulsionnelles profondes,

premières, que nous avons bannies en nous réfugiant sous la protection symbolique du père et de l'État<sup>24</sup>. Roberto n'est impur que face aux préjugés. Considéré en lui-même, il « a une trajectoire d'une pureté incroyable »<sup>25</sup>. Certes en définitive, Koltès a bien une fascination pour ce personnage, mais ce n'est pas celle qui le relie à la mort comme l'a cru trop rapidement Anne Ubersfeld ou Colette Godard, mais c'est celle de l'irrémediabilité d'une vie qui en lisière d'anéantissement n'a de cesse de crier sa vérité, l'élan de sa pureté en devenir.



Monotype de François BONNELLE

« Mythes de la vie humaine, sombres, et dénués d'espérance, mais non pas d'amitié et de tendresse : mythes qui ne sont pas renvoyés au passé, mais trouvent leur place dans le présent »  
Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*.

L'abjection amène que l'on désire en finir avec le nom propre de celui qui est visé, que l'on décide d'effacer sa présence de toutes les ardoises du monde ambiant, refusant de le créditer d'une quelconque vérité par rapport au sens du monde humain. Toutefois, comme cela apparaît avec *Roberto Zucco* de

Koltès, au nom du méchant peut s'inscrire, en marge de tout attendu et en retrait de toute réticence, la vie nue, la vie non encore incisée par la herse de la colonie pénitencière, non encore ordonnée dans les archives de la mégapole occidentale. Faire ressortir le cri de vie et de liberté, revers d'une certaine définition de l'abject, revers qui pour lui-même demande à être inscrit comme élément d'explosion à même les surfaces et autres structures agencées par l'État. Nom à oublier ; en contrebande : nom qu'il faut démarquer et exposer comme une provocation face aux normes, comme la nécessité de la reconnaissance d'une anomalie. Koltès n'avait d'autre visée que celle de graver ce nom, au nom duquel se joue un élan vital qui dépasse toute dichotomie entre le bien et le mal, griffer de ce nom la membrane si hermétiquement close des préjugés qui définissent l'intentionnalité du regard des hommes<sup>26</sup>.

N'est-ce pas là offrir un mythe du méchant comme une vérité qui ne peut être énoncée rationnellement ? Le théâtre ne devient-il pas en cet instant la source d'une vérité qui n'est pas copiée sur le réel, mais qui s'inaugure comme réel en deçà de la distinction fiction / réalité ?

Définissant l'effort de la pensée absurde, Camus pose que « Le sort de <la pensée de l'homme> n'est plus de se renoncer mais de rebondir en images. Elle se joue — dans des mythes sans doute — mais des mythes sans autre profondeur que celle de la douleur humaine et comme elle inépuisable ». Le mythe devient le lieu du déploiement pour de nouvelles réalités, qui ne sont autres que le plus ancien qui se révèle. Toutefois, il ne s'agit pas de reprendre les personnages des anciennes tragédies, qui peut-être n'auront plus la force plastique nécessaire pour que nous ressentions la morsure de leur vérité, mais, et là Artaud avait totalement conscience de cette nécessité, « autour de personnages fameux, de crimes atroces, de surhumains dévouements, nous essaierons de concentrer un spectacle qui, sans

recourir aux images expirées des Vieux Mythes, se révèle capable d'extraire les forces qui s'agitent en eux »<sup>27</sup>. C'est ce qu'accomplit semble-t-il Koltès, dès lors qu'il tente d'extraire de sources mythiques anciennes le sens de Roberto S/Zucco : « Je trouve que c'est une trajectoire d'un héros antique fabuleuse »<sup>28</sup>. C'est ce qui le conduit dans la scène finale à le faire appeler « Goliath », puis « Samson ». Koltès ici ne renoue pas avec les mythes antiques mais il puise dans les forces archaïques des récits fondamentaux pour en abreuver selon son visage même, le monde qui nous entoure. C'est dans cette nouvelle force plastique que la « mécanique » de cet élan vital peut s'édifier nous bouleverser, nous prenant dans l'oscillation d'un solécisme : à la fois fascination pour celui qui représente le héros tragique, et répulsion face à l'abject propre à ses actes. Ce que découvre Koltès, c'est une machination plus ancienne que celle qui a vaincu avec la

méthode scientifique et l'ordre technologique, c'est une machination, dont la mécanique renvoie au sens archaïque grec : la *mèchanè* n'est pas issue de l'ordre, de ce qui est anticipable car maîtrisable, mais elle est tout à l'inverse, machine de guerre, machine de théâtre qui sert à créer les surprises, les courts-circuits qui interrompent l'action prévisible. Elle est le signe de la présence des forces dionysiaques. Cette *mèchanè*, corps de Roberto, s'inscrit ainsi contre l'appareil d'Etat, et elle extrait ses forces de ce fond abyssal du surgissement de l'humanité. La mort de Roberto elle-même est inscrite dans le destin de cette mécanique d'être : ce sont les forces cosmiques, vent et soleil qui le ramènent à sa limite d'homme, à l'impossibilité d'un autre devenir que celui de créature terrestre. Étymologie délirante, surgie d'une affinité phonétique, le méchant est le jouet d'une destinée qu'il ne contrôle pas, figure emblématique d'une errance qui jette son visage à la poussière. Il est le lieu

de la *mèchanè*. Cependant, derrière cette étymologie monstrueuse se cache un lien étroit avec le véritable noyau étymologique du méchant : *mescheoir* : avoir mauvaise chance, et plus exactement tomber mal, n'être pas en phase avec le bon moment, le *kairos*. Le méchant c'est celui qui déroge dans son action, parce qu'il est le jouet d'un destin qui ne peut s'accomplir en ce lieu et ce temps qui sont les nôtres. La dernière pièce de Koltès aura été celle sans doute qui montre le mieux le tragique de la vie libre dans toute son œuvre. Retournant nos catégories, les prenant à leur propre jeu qui tourne autour de la répulsion face au mal, il a fait émerger l'absurdité de l'existence en cette nuit du monde.

**Philippe BOISNARD**

1. Michel Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Le cercle anthropologique, Paris, 1972, Tel-gallimard, p. 545.
2. Emile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, Les usines.
3. Henri Michaux, *La Vie dans les plis*, Les envies satisfaites, Paris, 1972, Poésie-gallimard, p. 11.
4. Roberto Zucco, scène IV.
5. Koltès *La nuit juste avant les forêts*.
6. *Une part de ma vie*, Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino, L'événement du Jeudi, 12 Janvier 1989. P. 154 : Koltès décrit la survenue du déchaînement de violence, et il explique qu'il « suffit d'un petit déraillement, d'une chose qui est un peu comme l'épilepsie chez Dostoïevski : un petit déclenchement, et hop ! c'est fini ».
7. Roberto Zucco, I.
8. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Idées NRF, 1942, p. 156.
9. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio, 1964, p. 63.
10. Camus, op. cit., p. 155.
11. Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Le toit, Paris, 1978, Seuil.
12. Roberto Zucco, XIV, p. 89 : « je veux surveiller chaque battement de ton cœur, chaque souffle de ta poitrine ; l'oreille collée contre toi j'entendrai le bruit des rouages de ton corps comme un mécanicien surveille sa machine. Je garderai tous tes secrets, je serai ta valise à secrets ». On peut remarquer l'inversion que Koltès fait avec la mère. Alors que cette dernière veut oublier jusqu'au nom de Roberto, ne pouvant que le saisir en surface selon l'ordre de la perception rationnelle, à l'inverse la gamine, qui elle-même a perdu son nom prise dans un devenir imperceptible, volatile, entrelace son regard à la chair, vient faire la friction avec l'intériorité de Zucco.
13. Op. cit., p. 105 : « regards par exemple, le paysage urbain où nous sommes désormais enfermés : c'est une accumulation de boîtes superposées et même roulantes où se perpétue la séparation corporelle et comme une mise en scène généralisée de l'isolation ».
14. Sallinger, XII, p. 121.
15. Roberto Zucco, XII, p. 79.
16. Pour une analyse détaillée de ce processus du rejet, cf. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 152, sq. « Le rejet réitéré produit ainsi sa position ; s'il est séparation, doublement, scission, éclatement, il est aussi en même temps et après accumulation, arrêt, marque, stase » (p. 155).
17. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, 1966, Gallimard, p. 277. C'est selon cet horizon de compréhension du devenir de l'homme dans son histoire que Ionesco a travaillé à *Rhinocéros*. « *Rhinocéros* est sans doute une pièce antinazie, mais elle est aussi surtout une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies (...) <qui sont> de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que les alibis » (p. 274). L'épidémie tient au devenir-animal.
18. Anne Thobois, Europe n° 823-824, *Boulevard des solitudes*, p. 88.
19. *La Nuit juste avant les forêts*, respectivement, p. 13 et p. 21.
20. Sallinger, p. 110.
21. Idem, scène VI : Roberto explique que lorsqu'il apparaît normal, enserré par la grille analytique du système, c'est qu'il se recroqueville en lui-même et dès lors dans cette imperceptibilité entame son mouvement lentement, comme peut l'être le mouvement de l'hippopotame : « Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin qu'il a décidé de prendre. » (p. 38).
22. Idem, XV, p. 92.
23. Nous pouvons trouver d'ailleurs cette formulation de Koltès : « Mes personnages (...) ont envie de vivre et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui cognent contre les murs. Les bagarres justement permettent de voir dans quelles limites on se trouve, par quels obstacles la vie se voit cernée ». *Une part de ma vie*, p. 135. cf. Sarah Hirschmuller, Europe n° 823-824, *L'œuvre et son lecteur* : « Dans l'œuvre de Koltès, à l'instant où la tragédie, à son point ultime de gravité, se détourne, se retourne et se consume en un petit rire heureux, c'est le destin qui se transforme en vie » (p. 36).
24. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, 1980, Seuil, p. 20 : « Dans ce corps à corps, la lumière symbolique qu'un tiers, le père éventuellement, peut apporter, sert le futur sujet ».
25. *Une part de ma vie*, L'événement du jeudi, 12 janvier 1989, p. 154.
26. On peut remarquer l'insistance de Koltès par rapport à cette exposition du nom. Ainsi dans plusieurs entretiens il n'a de cesse de tourner autour de cette idée : « 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 », *Une part de ma vie*, p. 110, 1988. Durant le premier trimestre 1989, il ne parle plus que du nom : « Même si ce n'est pas grand chose, je me dis que j'aurai au moins eu ce pouvoir ; qu'il y ait son nom sur les murs » p. 154.
27. Antonin Artaud, op. cit., p. 133.
28. *Une part de ma vie*, p. 145. cf. « Ce Roberto Succo a le grand avantage qu'il est mythique. C'est Samson, et en plus abattu par une femme, comme Samson. C'est une femme qui l'a dénoncé. » (p. 146) « La manière dont il perpétre ses meurtres, nous fait retrouver les grands mythes » (p. 111).