

ROBERTO
ZUCCO

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE IDÉIMONTÉE

N° 217 - Novembre 2015



Directeur de publication

Jean-Marc Merriaux

**Directrice de l'édition transmédia
et de la pédagogie**

Michèle Briziou

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur du Canopé de Paris

Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture
de Canopé

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller

Théâtre, délégation aux Arts et à la Culture de Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

et des représentants des Canopé académiques

Auteure de ce dossier

Amélie Rouher, professeure de lettres correspondant

culturel auprès de la Comédie de Clermont-Ferrand

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller théâtre, département Arts & Culture

Secrétariat d'édition

François Tessier, Canopé Clermont-Ferrand

Cindy Lopes, Canopé Clermont-Ferrand

Mise en pages

Joanna Dupuy, Canopé Clermont-Ferrand

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

© Couverture Jean-Louis Fernandez

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-03953-8

© Réseau Canopé, 2015

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie [20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris] constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

J'adresse mes remerciement chaleureux à Richard Brunel, Catherine-Ailloux Nicolas et toute l'équipe de la Comédie de Valence ainsi qu'à Laure Canezin, Christelle Illy et Juliette Beltramo à la Comédie de Clermont. Un merci particulier pour Marie George et sa précieuse assistance.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

ROBERTO ZUCCO

PIÈCE [DÉ]MONTÉE N° 217 - Novembre 2015

Texte Bernard-Marie Koltès

Mise en scène Richard Brunel

Dramaturgie Catherine Ailloud-Nicolas

Scénographie Anouk Dell'Aiera

Lumière Laurent Castaingt

Son Michaël Selam

Costumes Benjamin Moreau

Avec Axel Bogouslavsky, Noémie Develay-Ressiguier, Évelyne Didi, Valérie Larroque, Pio Marmaï, Babacar M'Baye Fall, Laurent Meininger, Luce Mouchel, Tibor Ockenfels, Lamya Regragui, Christian Scelles, Samira Sedira, Thibault Vinçon

Le texte *Roberto Zucco* est publié aux Éditions de Minuit

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

Sommaire

5 Édito

6 AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !

6 De Succo à Zucco. Du fait divers à la fable

10 Vers un nouvel ordre tragique. La construction de la fable et la fabrique du héros

14 Entrée au cœur du mal. La mise en jeu du corps violenté

17 APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL

17 Souvenirs

17 Dans le labyrinthe des villes

21 Un *road-movie* aux enfers

23 « Un garçon normal et raisonnable, monsieur. »

28 ANNEXES

28 Dossier de presse

33 Textes critiques

35 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco* – Extraits

42 Bernard-Marie Koltès – Anthologie

46 Biographies, chronologie et entretiens avec Bernard-Marie Koltès

49 À table avec Richard Brunel, Catherine Ailloud-Nicolas, Louise Vignaud

FAIRE/DÉFAIRE LES HÉROS...

Septembre 2015. À cette question posée à des lycéens : « Quels sont pour vous les grands criminels d'aujourd'hui ? », ils répondent unanimement : « les terroristes du 6 janvier ». - Et les *serial killers* alors ? - Les *serial killers*, c'est de la fiction. » Il semble que ces figures qui ont fasciné les années quatre-vingt au point de fabriquer par la suite des dizaines de créatures fictives aient intégré notre imaginaire. Aujourd'hui, la haine a un objet, les attentats ont des mobiles. Les psychopathes ordinaires aux motivations vides peuvent-ils encore intéresser quand notre actualité est mise en demeure de donner du sens à des actes absurdes ? Les temps auraient-ils donc changé ?

Pourtant *Roberto Zucco* fascine. Héros négatif ou total, créature de papier trempée dans les vieux mythes et façonnée dans le présent désœuvré des *Années Sida*, il y a quelque chose chez lui qui se dérobe. Après la mise en scène des *Criminels*, de Ferdinand Bruckner, le metteur en scène et directeur de la Comédie de Valence, Richard Brunel, poursuit son exploration des personnages monstrueux, s'intéresse chez Roberto Zucco à la question du criminel sans mobile pour réinterroger la nature du monstre contemporain.

Ce dossier se propose d'accompagner les élèves dans la découverte de ce grand texte déjà classique. Activités de recherche, propositions d'ateliers, explorations à travers les arts et les idées, il s'agit de les aider à comprendre les enjeux dramaturgiques de *Roberto Zucco* pour mieux accueillir et comprendre les choix esthétiques de la mise en scène de Richard Brunel.

L'école du spectateur est un jeu d'écluses : la réflexion théorique doit naître de l'expérience pratique ; chaque enseignant est libre ici de piocher selon ses préférences dans les activités proposées. Enfin, l'analyse du spectacle est avant tout pensée comme une démarche sensible. Les pistes sont des ouvertures, des propositions pour orienter la lecture qui doit toujours rester ouverte à l'interprétation.

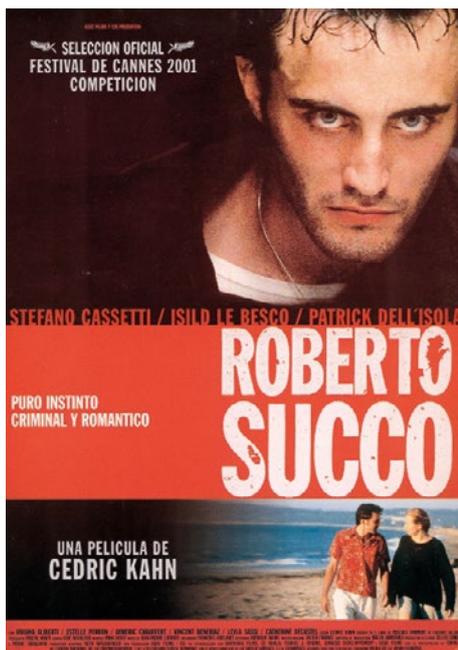
Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

DE SUCCO À ZUCCO. DU FAIT DIVERS À LA FABLE

1. REVUE DE PRESSE (ANNEXE 1)

Demander aux élèves de faire des recherches documentaires sur le fait divers Roberto Succo. Établir d'abord les faits puis les confronter avec d'autres faits divers du même type. Dégager ce qui, pour eux, fait la particularité de Succo. En lien avec la lecture de l'extrait de Michel Foucault (annexe 2) et des extraits d'entretien de B.-M. Koltès (annexe 5), leur demander de faire des hypothèses sur l'impact médiatique de cette affaire et surtout la fascination qu'elle a pu exercer à la fois sur le grand public et sur B.-M. Koltès lui-même :

De Pierre Rivière au docteur Petiot, en passant par les sœurs Papin, Landru ou plus récemment Émile Louis ou Guy George, les grands criminels de l'histoire ont ceci de commun que leurs crimes sont à priori motivés. Mais les raisons sont toujours à ce point humainement complexes qu'elles fascinent au-delà de l'anecdote et du syndrome d'une folie attestée. Témoin d'une incurie sociale (les sœurs Papin) ou familiale (Pierre Rivière), chaque figure fascine son époque parce qu'elle pointe les failles d'une société et sa capacité à fabriquer ses propres monstres. En ce sens-là, ils se rapprochent des grandes figures de la tragédie. Peu de grands crimes demeurent sans mobile. On remarquera d'ailleurs que ceux pour lesquels le mystère demeure sont devenus des figures mythiques comme celle de Jack l'éventreur. C'est dans cette catégorie rare que le cas de Roberto Succo s'inscrit.



Affiche du film *Roberto Succo*
de C. Khan - ROBERTO SUCCO -
Original title: ROBERTO SUCCO AGAT
FILMS & CIE / DIAPHANA FILMS
© akg-images / Album

« Les causes sont peut-être inutiles aux effets »
Sade.

2. ROBERTO, ALEX ET LES AUTRES : LES RAISONS DES MEURTRIERS SANS RAISONS

On demandera aux élèves de faire des recherches sur les grandes figures littéraires et cinématographiques de serial killers. Dans quel contexte naissent-ils ? Quelle image de la société renvoient-ils ?

La figure du *serial killer* est un topo des thrillers psychologiques. Du très emblématique *Silence des agneaux* à l'improbable *Dexter*, les figures de meurtriers sont souvent associées au schéma œdipien. La série récente, *Dexter*, trace le parcours initiatique d'un *serial killer* en reconstituant les meurtres qui le relie à ses origines. Chaque meurtre est une étape paradoxale de l'initiation du héros : pour Dexter, il faut tuer pour devenir humain. En ce sens, *Succo* est un anti-Dexter : il n'a pas de logique, pas de légitimité, pas de raison, pas d'excuses, rien ne le relie à ses actes. Pour l'écrivain, comme pour le cinéaste, c'est un pari pour la fiction qui a besoin de cautions pour donner du sens au récit.

Roberto Succo, le film de Cédric Khan (2001) déjoue les codes du thriller tout en jouant sur ses grands principes : *road movie*, courses poursuites, engrenages de faits mais sans démonstration des causes et des effets. Le scénario fait donc le pari de tenir la ligne de l'absence de mobiles au risque de donner au récit un certain manque de cohérence dans les agissements du personnage principal. Le scénario suit bien le principe d'un thriller mais les liens entre les personnages, les agressions ne se font pas. Le choix d'un point de vue externe place le spectateur hors de la logique de *Succo*. Au-delà du thriller, le film cherche donc plus son unité dans la rencontre entre le biopic et le portrait.



Roberto Zucco
de Bernard-Marie
Koltès - mise en
scène Richard Brunel
© Jean-Louis
Fernandez

LE POINT SUR... PAYSAGE DES ANNÉES 80, L'AMOUR,
LE VIDE, LE SIDA.

Les meurtres sans cause ni explication sont révélateurs d'un certain état du monde. En effet, la fin des Trente Glorieuses est marquée par les conséquences des crises pétrolières, la montée du chômage, mais surtout un certain constat d'évolution de la société de consommation où l'être humain est passé de sujet consommateur à objet consommable. Surtout, la crise prend un visage tout à fait nouveau en touchant pour la première fois l'individu et l'intime : le sida frappe de manière gratuite d'autant plus tragique qu'il touche l'endroit de l'amour et du plaisir. La réponse à la révolution culturelle et sexuelle des années soixante-dix, sonne comme une réponse tragique : le mal absolu peut venir sans raison, de n'importe qui.

Cette société portée par un vide existentiel profond, assujettie à la consommation de masse où l'individu s'autodévore, peut expliquer l'apparition de ces figures d'ogres modernes. Ce n'est sûrement pas par hasard que Koltès, lui-même atteint du sida, malade lorsqu'il écrit *Roberto Zucco*, pense à Zucco comme incarnation du mal pur, gratuit et sans objet.

3. ROBERTO ZUCCO - UN HÉROS DE PAPIER

Afin de faire comprendre aux élèves que Roberto Zucco s'inscrit dans une filiation à la fois littéraire et philosophique, on fera lire aux élèves des extraits de *Sacrée innocence* de Pier Paolo Pasolini (annexe 2), Nietzsche et Sade (citations ci-dessous). Cette partie de la réflexion peut se faire en complicité avec le professeur de philosophie.

Roberto Zucco est tout autant le rejeton d'un fait divers que le fils légitime d'une certaine tradition littéraire. Cette voie des mystiques de la turpitude ouverte par Sade à la fin du XVIII^e siècle, révélée par les surréalistes, trouve son apogée chez les écrivains du mal comme Georges Bataille puis Jean Genet et Pier Paolo Pasolini. Fascination pour la transgression et l'interdit, éloge d'une beauté qui mène au crime, jeux de simulacres entre éros et thanatos, si le mal est une nécessité artistique, c'est qu'il prend sa source dans un point de fascination lié au réel : l'obéissance et l'ordre moral ne sont pas naturels. Naturellement la pulsion criminelle découle des énergies contenues qui doivent inévitablement s'exprimer.

« Généralisons le cas du criminel : imaginons des natures à qui, pour une raison ou pour une autre, l'assentiment de la société est refusé, qui savent qu'il ne les sent ni bienfaisants ni utiles -, c'est ce sentiment des hors-caste « tchandala », celui de ne pas être tenu pour un égal, mais pour un exclu, indigne et d'un contact impur. »

Crépuscule des idoles, Nietzsche

« La vertu ne conduit qu'à l'inaction la plus stupide et la plus monotone, le vice à tout ce que l'homme peut espérer de plus délicieux sur la terre. Douter que la plus grande somme de bonheur possible que doit trouver l'homme sur la terre ne soit irrévocablement dans le crime, certes, c'est douter que l'astre du jour soit le premier mobile de la végétation. Oui, mes amis, ainsi que cet astre sublime est le générateur de l'univers, de même le crime est le centre de tous les feux moraux qui nous embrasent. »

Justine, ou Les Malheurs de la vertu, Sade

4. SUCCO CONTRE ZUCCO : LE SCANDALE DE LA REPRÉSENTATION

On demandera aux élèves de lire la revue de presse autour de la polémique sur l'interdiction de la représentation de *Roberto Zucco* (annexe 1) et de formuler les enjeux politiques, sociaux et culturels que cette polémique recouvre. Quelles différences font-ils entre le fait divers et l'œuvre artistique ?

La question des caricatures de Mahomet et ses conséquences à travers l'évènement traumatique du 6 janvier 2015 est ici l'occasion de faire réfléchir les élèves sur la différence entre réel et illusion du réel. À la discrétion de l'enseignant, une discussion, la mise en jeu d'un débat, la rédaction d'un plaidoyer sur les fonctions de l'art peuvent être l'occasion d'une réflexion plus large sur le problème du réel et de sa mise à distance par la fiction.

« Ange blanc, Ange noir. Tous ces cris sont en nous toujours, bourreaux, assassins et victimes tout à la fois. 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

Lettre de solidarité aux responsables de la Maison de la Culture de Chambéry, 1991.

On pourra demander aux élèves de faire des recherches sur les grands textes et mises en scènes qui ont fait scandale. À partir de leurs relevés ils pourront dégager des problématiques qui peuvent faire l'objet d'une mise en débat.

On peut par exemple proposer aux élèves la situation suivante : « Vous êtes directeur artistique du théâtre de Chambéry et vous avez décidé d'accueillir Roberto Zucco mis en scène par Richard Brunel. Dans une démarche ouverte d'accueil et de préparation du public, vous organisez un débat autour de la question de la provocation et de la fonction transgressive du spectacle vivant ». À partir de cette situation chaque élève choisit d'endosser un rôle, une fonction dans le débat d'idées.

ZOOM SUR... Les grands scandales du théâtre.

Tartuffe ou l'Imposteur de Molière - le 12 février 1664 - pièce interdite à la représentation, par Har道in de Péréfixe, archevêque de Paris, car jugée provocante envers les croyants de la communauté chrétienne et la dévotion religieuse.

Hernani de Victor Hugo - le 25 février 1830, au *Théâtre français* - la pièce inaugure une grande bataille idéologique entre les "classiques" et les partisans d'un nouveau théâtre, plus enclin à l'expression de la complexité humaine qui introduit un trouble dans les normes sociales en donnant le champ libre à l'individu et à ses aspirations.

Antonin Artaud et le théâtre de la Cruauté. Il conceptualise en 1932, le *Théâtre de la Cruauté* qui ébranle la vision « textocentrée » du théâtre, pour inventer un nouveau langage où l'expression corporelle, souvent proche de la transe, fait remonter des états de l'inconscient.

Les Paravents de Jean Genet, prise de l'Odéon. Le 30 avril 1966, un groupe de paras de l'Armée française investissent la scène du Théâtre de l'Odéon à Paris, prenant à parti certains comédiens présents sur scène, dont Maria Casarès. Une foule exprime aussi à l'extérieur son indignation face à ce texte qui questionne la colonisation française, 4 ans après la fin de la guerre d'Algérie.

Paradise Now, Living Theater - juillet 1968, Festival d'Avignon. En rupture totale avec les codes scéniques de représentation, le Living Theater propose une expérience collective entre public et comédiens, qui tend davantage vers la performance, transformant le statut de « spectateur » en « acteur » de la représentation.

L'Infâme, Roger Planchon - 1969. Héritier du mouvement de *décentralisation culturelle* de Jean Vilar, Roger Planchon offre dans sa mise en scène une lecture transgressive de *Gilles de Rais*, *l'infâme*. Il affirme ainsi le rôle social que peut avoir le théâtre, en tant que facteur d'ouverture sur soi et sur le monde.

Roberto Zucco, Bruno Boëglin - 1991. Créé au TNP de Villeurbanne en novembre 1991, le *Roberto Zucco* de Boëglin est interdit à la représentation à Chambéry, ville où quatre meurtres de Succo ont eu lieu. Le scandale éclate, plusieurs dates sont annulées. On reproche à l'auteur et au metteur en scène de faire l'éloge du crime et des criminels.

Sur le Concept du visage de Dieu, Roméo Castellucci - 2011. Le spectacle est jugé « blasphématoire » par les chrétiens radicaux, parce qu'il met en jeu le visage du Christ de Messine. Des chaînes de prières s'organisèrent, ainsi que des intrusions dans le *Théâtre de la Ville* à Paris, afin de stopper les représentations.

Je suis sang, Jan Fabre - 2001, Festival d'Avignon. Plasticien et chorégraphe flamand, Jan Fabre présente sans tabous la nudité et la violence des corps. La mise en scène joue sur la performance pure en gommant les éléments de distanciation.

Accidens, Rodrigo Garcia - 2015. Auteur, dramaturge et scénographe hispano-argentin, Rodrigo Garcia bouscule la culture commune pour mieux faire réagir. En jouant avec la provocation et l'imaginaire du spectateur, son esthétique traduit une présentation non-justifiée de la crudité et de la violence humaine d'où des séquences parfois jugées choquantes comme la mise en scène de la mort d'un homard dans *Accidens*.

Synthèse : la distanciation théâtrale, un jeu avec les frontières de l'illusion.

Les œuvres théâtrales qui ont fait scandale sont d'abord jugées scandaleuses parce qu'elles touchent les aspects politiques et moraux. Molière s'attaque aux dévots, Hugo en s'inspirant du drame shakespearien mélange registres de jeu, de langues et formule l'idéal d'un brassage des catégories sociales. Jean Genet au cœur de la guerre d'Algérie questionne les enjeux de la décolonisation et de la responsabilité française. Roméo Castellucci bouscule les mythologies et l'iconographie judéo-chrétiennes.

Mais la question morale est toujours associée à une question d'esthétique. Tous campent et affirment le pouvoir de la création dans sa puissance de mise à distance critique. Quel discours, quel propos, avec quelle mise en forme ? Souvent c'est cet aspect-là qui est négligé par les détracteurs de ces œuvres qui s'en tiennent à la dimension morale sans observer la mise en forme artistique qui justement permettrait de mettre le propos à distance.

Aujourd'hui, il ne nous viendrait plus à l'idée de pointer le blasphème dans les propos de Tartuffe ; pourtant les chaînes de prières se sont multipliées en 2009 quand Roméo Castellucci démystifie l'iconographie chrétienne à travers le tableau souillé d'excréments du Christ de Messine.

Dans l'héritage d'Artaud, la performance contemporaine tend à jouer de plus en plus avec un certain gommage des effets de distanciation, au point que le jeu avec l'insoutenable devient un effet essentiel du projet artistique. Or, l'illusion théâtrale et ses effets sur le spectateur ne contreviennent que rarement aux valeurs fondamentales et universelles : *Roberto Zucco* ne fait pas plus l'apologie du crime et des criminels que Roméo Castellucci n'agit en christianophobe. Bien au contraire, les artistes ici sont les révélateurs de nos comportements obscurs ; ils agissent sur nos hontes, travaillent à creuser une réflexion profonde à partir de ces héros du mal, progénitures honteuses de nos sociétés modernes.

VERS UN NOUVEL ORDRE TRAGIQUE.

LA CONSTRUCTION DE LA FABLE ET LA FABRIQUE DU HÉROS

« Quand j'ai appris par un article du *Monde* que B.-M. Koltès travaillait à une pièce inspirée de Roberto Zucco, je lui ai demandé s'il souhaitait une rencontre. Nous n'avons pas éprouvé le besoin d'expliquer ce qui nous fascinait... J'avais des éléments de la réalité qu'il ne possédait pas, il avait travaillé à partir de coupures de presse. Quand j'ai lu la pièce finie, j'ai été ébahie de voir qu'il racontait des événements qu'il ne pouvait absolument pas connaître. B.-M. Koltès avait inventé des choses qui recoupaient la réalité. »
Pascale Froment, auteure de *Histoire vraie d'un assassin sans raison*.

1. La fabrication du héros. Un héros (très) littéraire : on demandera aux élèves de lire les extraits proposés de Roberto Zucco puis d'opérer des rapprochements avec les thèmes et formes théâtrales suivants :

- Tragédie grecque (notions d'hubris, catharsis, destin...)
- Drame shakespearien : qui est Hamlet, Ophélie ?
- Théâtre baroque : notion d'illusion théâtrale, théâtre dans le théâtre.
- Différences entre héros romantique, classique (type cornélien) héros baroque...
- Définition du mythe : qui sont Samson et Dalila, Icare, Ulysse... ?
- Les mystères au Moyen Âge (notion de station) – Hagiographies de saints -
- Éventuellement théâtre de l'absurde (S. Beckett)

Le tableau de l'annexe 3 propose une répartition relativement exhaustive des références culturelles. À partir de son étude, sa lecture, on peut faire deux observations : Roberto Zucco est un héros multiforme et multi temporel qui syncrétise les grandes figures tragiques classiques et romantiques de la littérature. Il ne s'agit pas cependant d'un collage, B.-M. Koltès met en place un savant travail d'inversion où le héros change de statut. Cette réflexion a priori théorique sur les références culturelles pourra se révéler très utile pour comprendre les choix de Richard Brunel, notamment sur l'interprétation du personnage de Roberto Zucco.

Pour aller plus loin.

Faire lire aux élèves la petite anthologie d'extraits de l'œuvre de Koltès (annexe 5). Une mise en voix peut soutenir et accompagner la découverte de l'univers de Koltès.

PORTRAIT DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Portrait de Bernard-Marie Koltès.

Bernard-Marie Koltès est né le 9 avril 1948, au cœur de la province française, à Metz. Si cette région n'était pas encore touchée par le chômage à cause de la désindustrialisation, c'est un autre événement empreint de violence qui résonnera comme un écho à toute son œuvre théâtrale. Koltès a un peu plus de 10 ans quand les effets de la guerre d'Algérie se font sentir sur le territoire français. Il voit alors la violence et l'incompréhension entre deux peuples, sans pour autant les percevoir tout de suite. Ce n'est que plus tard, qu'il s'est « rendu compte de ce que ça avait été ». Cet événement lui enlève aussi un père officier dans l'armée, un manque qui s'illustrera aussi dans son écriture. C'est peut-être à partir de cette prise de conscience, et face aux violences perpétrées envers les Arabes de son quartier que Koltès a absolument voulu quitter cette province qui représentait pour lui « la laideur des choses »¹. Le sentiment de manque, d'inadaptation, d'indignation, d'oppression dans son milieu, induit la recherche d'un ailleurs salutaire. Voici un des fils forts qui conduira l'intrigue de la presque totalité de ses pièces, où chaque personnage cherche à s'exiler pour trouver le repos. Voilà pourquoi Koltès part à 18 ans, à Strasbourg, puis Paris et rapidement aux États-Unis, à New York. Sa vie est ponctuée d'allers et de retours, au contact des populations en marge, loin de l'attraction des pays mondialisés. Cet ailleurs est pour lui une façon de s'éloigner d'une réalité qu'il ne veut pas accepter. C'est donc auprès de l'*Autre* lointain que Koltès trouve son inspiration.

Son théâtre n'est ni un théâtre politique ni un théâtre social mais la représentation de l'homme, confronté à la présence de l'autre qui empiète soudainement sur son territoire et ruine sa pensée. La question sur l'identité et l'origine trouve sa tension dans des dialogues de sourds, mais où chacun s'enferme sur lui-même, croyant résoudre ses propres manques et frustrations. La lutte est verbale à défaut d'être physique car il faut illusoirement se convaincre de ce que l'on est.

Le théâtre de Koltès n'est pourtant pas un théâtre désespéré. Au contraire, il met en scène la progression inébranlable d'un individu qui souhaite enfin trouver l'apaisement. Sa structure s'apparenterait alors à une *tragédie grecque* : l'homme face à son destin luttant contre le trouble pour trouver une résolution salutaire. Cependant, on ne peut négliger que l'apaisement s'acquiert le plus souvent dans la douleur, la souffrance ou la mort. La parole est présente, mais les personnages ne se comprennent pas. Ils sont seuls. Ils sont ainsi présentés dans toute leur ambiguïté, à travers une parole qui, dans un contact vital, dissimule autant qu'elle éloigne. Cette dualité est exprimée à travers de longs monologues et une forme de lyrisme assumé. La violence et l'aspect tragique de la situation sont souvent accentués par un contraste évident entre dureté et douceur, ainsi que par un savant jeu d'ironie. Il n'y a donc pas de leçons réelles à tirer du théâtre de Koltès car ce n'est pas le conflit qui l'intéresse, mais plutôt l'origine et le douloureux chemin qui va de l'implosion jusqu'à l'explosion.

¹ *Une part de ma vie*, Bernard-Marie Koltès, recueil d'entretiens, éditions Minuit.



Bernard-Marie Koltès
© Louis Monier/Rue des Archives

2. Un nouvel ordre tragique. Afin de faire comprendre aux élèves l'originalité du fonctionnement tragique de la pièce, on leur demandera de proposer une mise en espace des quatorze stations sous formes de tableaux fixes et muets. Un autre groupe pourra proposer le même exercice mais à partir d'une tragédie classique, par exemple *Le Cid* ou plus audacieusement *Hamlet*. Quels écarts constatent-ils avec la forme de la tragédie classique ? Pour guider le travail, on fera lire l'article de Jean-Pierre Sarrazac sur le *Drame Moderne* (annexe 2).

« L'échelonnement des stations permet de concentrer sur quelques moments cruciaux le déroulement épique d'une vie, en préservant ainsi la tension dramatique » *Poétique du drame moderne*, J.-P. Sarrazac

Le travail de plateau peut faire émerger les réflexions suivantes : les étapes du schéma classique sont modifiées. La situation initiale est tronquée : le meurtre du père a déjà eu lieu. Le drame est relancé à partir d'une fin. La fin de la pièce apparaît donc comme totalement prévisible. La péripétie arrive très tôt alors qu'elle est traditionnellement attendue en fin de pièce, à l'acte IV, signalant ici la fin très prévisible. Le dénouement se fait en deux temps « comme s'il fallait une double mort volontaire du héros, une chute et une assumption »². Derrière l'illusion d'une pièce au déroulement classique, l'étude des étapes révèle qu'en réalité la pièce n'est pas du tout conçue comme un itinéraire ; bien au contraire on peut parler d'une contre-initiation. Il y a donc un glissement du tragique : le mal n'est plus une puissance extérieure contre lequel le héros doit lutter, le mal est inscrit dans le héros lui-même, il en est à la fois l'agent et la victime.

« La raison d'un retour de ce modèle médiéval est simple : les dramaturges ne veulent plus rendre compte d'un conflit, mais du parcours, de l'itinéraire, à travers les épreuves de l'existence d'un ou deux personnages ayant une valeur exemplaire – des *imagos* en quelque sorte. »
Jean-Pierre Sarrazac p.136.

3. UNE PLACE POUR LA COMÉDIE ? JOUER LE CŒUR DES BADAUDS

B.-M. Koltès déplorait lui-même que Patrice Chéreau et les autres metteurs en scène ne prennent jamais en compte la dimension comique de ses pièces. Une exploration par le jeu est peut-être le moyen le plus sûr d'amener les élèves à percevoir cette dimension. On leur demandera donc de proposer une mise en espace des badauds et des policiers en abordant un registre de jeu comique. Cette approche permet de décentrer la parole de Roberto Zucco pour explorer la force dramatique des autres personnages. Ici, le héros n'agit qu'à partir de la parole des autres. Ce déterminisme du pur présent est un enjeu dramatique important qui permet également de comprendre comment le meurtre peut surgir sans raison ni préméditation.

² Anne Ubersfeld, Actes Sud papier, Paris, 2001.



Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès
Mise en scène Richard Brunel
© Jean-Louis Fernandez

On fera remarquer également que la dimension tragique de la scène est présente par la mise en abyme du tableau X. Les répliques des badauds qui sont des concentrés de la parole populaire placent le spectateur en position de voyeur. La mise en scène est l'occasion d'une réflexion sur l'espace théâtral et le rapport scène/salle. On demandera aux élèves d'intégrer l'espace du public dans le dispositif de jeu qu'ils ont choisi. La scène peut-elle se penser dans un dispositif éclaté où les acteurs jouent au cœur du public ? Peut-elle être envisagée dans un espace non dédié, c'est-à-dire jouée en extérieur, dans un espace public par exemple, au cœur d'une foule anonyme ?

« Depuis le chœur d'opéra au XIX^e siècle, malgré la tentative de Brecht, personne n'avait vraiment réinventé le chœur. Koltès l'invente dans sa version contemporaine. Il s'agit d'un chœur totalement bête, stupide : dans la scène du parc nous entendons les commentaires imbéciles que chacun de nous pourrait faire. Et curieusement ce chœur se répète à la fin de la pièce, mais il n'a plus de chair, l'humanité n'est plus qu'un tressage de voix. Devant un Zucco qui a détruit tous les clichés, ce chœur pose des questions morales (« Mais ton père et ta mère, Zucco. Il ne faut pas toucher à ses parents. Mais un enfant, Zucco ; on ne tue pas un enfant ») : ce flot de paroles est submergé par l'hymne solaire : « Il faut s'échapper vers le haut, c'est la seule façon. »

Luis Pasqual, extrait d'un entretien avec J.-C. Lalias in Koltès, *combats avec la scène*.

4. PENSER L'ESPACE

Afin de comprendre la construction dramatique de la pièce on demandera aux élèves de comparer la chronologie de la cavale de Roberto Zucco (annexe 1) avec l'ordre des lieux dans la pièce (annexe 3). En quoi peut-on dire, comme Richard Brunel, que « le danger c'est l'éclatement » ?

De la série d'agressions et de meurtres commis par Roberto Zucco ressort un parcours hasardeux où les gestes du tueur sont perçus comme aléatoires, sans mobile avéré. Du reste, l'ensemble des actes manque d'unité de sens d'où la difficulté relatée par les enquêteurs à faire le lien entre les différentes affaires. Dans la construction de l'œuvre, Koltès semble gommer ce qui peut-être relève d'une structure schizoïde pour réagencer les événements dans le sens d'une fable construite.

Roberto Zucco accomplit des trajectoires aléatoires entre différentes villes, en Italie et en France. Koltès, lui, établit un schéma plus épuré en recréant une relative unité de lieux. Les espaces sont génériques (le métro, le jardin, la cuisine) et dessinent une mythologie urbaine. Surtout ils fonctionnent par opposition intérieur/extérieur ; espace public/espace privé ; microcosme (sous la table), macrocosme (l'immensité surplombante du ciel). Par ailleurs, le tableau des lieux fait apparaître une construction en spirale qui signale à la fois l'enfermement mais aussi l'enroulement fatal et tragique des événements. Dès la première scène qui fait référence au spectre du Père dans *Hamlet*, le lecteur/spectateur sent les signes qui suggèrent que Zucco, avant même son apparition, est déjà mort.



Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès
Mise en scène Richard Brunel

© Jean-Louis Fernandez

« Le danger, c'est l'éclatement. Cela concerne l'espace tel qu'il est écrit puisque l'on va de l'intérieur (cuisine, chambre, réception d'un hôtel) à un métro, un jardin public, une gare. Or, c'est souvent complexe de représenter les extérieurs au théâtre, c'est même peu crédible en tant que tel. Il faut évoquer avec de légers signes, faire se côtoyer des signes de l'extérieur et de l'intérieur... ou peut-être faut-il assumer que tout le théâtre soit un intérieur dans lequel on trouve des signes extérieurs, créer un frottement poétique et signifiant entre des espaces contradictoires. »

Richard Brunel, entretien avec Catherine Ailloud-Nicolas.

À partir de la phrase ci-jointe de Richard Brunel, on demandera aux élèves de réfléchir à une proposition scénographique pour résoudre « le risque d'éclatement ». D'abord trouver une structure scénographique générale à l'intérieur de laquelle proposer des éléments de décor qui font « signe » et ainsi traduisent les différents lieux.

Pour aller plus loin. Œdipe Roi, de Pier Paolo Pasolini. Espace Terminale Littéraire.

Dans le cadre de l'enseignement des lettres en terminale littéraire, on pourra demander aux élèves de faire des passerelles entre l'image d'Œdipe chez Pier Paolo Pasolini et la représentation de Roberto Zucco.

Un zoom sur la séquence du meurtre du père est très intéressant. Œdipe, désespéré parce qu'il vient d'apprendre par l'oracle d'Apollon la confirmation de son rêve (le meurtre de son père, le mariage avec sa mère) erre sur la route désertique. Il provoque verbalement le roi puis s'enfuit à toutes jambes en larmes. Dans un premier combat il tue un garde, puis comme enivré de douleur et de colère, achève les deux autres qui sans résistance lui cèdent. Le roi lui-même n'apporte aucune résistance. La scène filmée à contre-jour dans l'inconfort du spectateur qui voit le soleil obstruer une partie de la caméra accentue le caractère hallucinatoire de la scène. L'attitude de l'Œdipe de Pasolini diffère de celle du personnage de Sophocle. Dans la pièce antique, Œdipe fait front en prince, et défie son adversaire sur un principe de supériorité sociale. Chez Pasolini il est habillé en simple berger, la raison du défi n'est pas formulée. Œdipe refuse de céder le passage sans mobile, puis s'enfuit. Suit une série de combats parodiques : le dernier soldat est tué de manière absurde par une pierre qui le blesse au genou. Le meurtre relève ici de la fureur désespérée et autodestructrice d'Œdipe. Pasolini refuse toutes formes de cautions psychologiques, la dimension presque burlesque de la scène contribue à accentuer le trouble de la lecture, entre folie, hallucinations mystiques et absurde. Zucco suit ce chemin œdipien mais selon une logique différente : le père est déjà tué, l'inceste avec la mère se traduit par son meurtre ; l'enfant (tableau X) est le double de Zucco dont il faut se débarrasser. Comme chez Pasolini le meurtre n'est jamais motivé.

ENTRÉE AU CŒUR DU MAL. LA MISE EN JEU DU CORPS VIOLENTÉ

Comment mettre en jeu le meurtre, la violence criminelle, l'outrage ? Roberto Zucco pose les problèmes dramaturgiques de la mise en jeu de la violence physique. De même ses personnages transgressifs issus des mythologies urbaines sont très souvent des exclus (les putes) ou des figures amoindries (l'inspecteur). Pour amener les élèves à s'approprier le langage de la transgression au théâtre et surtout pour les familiariser avec leur mise à distance, nous proposons ici cinq modules interdisciplinaires accessibles à tous niveaux.

Des corps profanés au miracle des âmes. Dans les extraits (annexe 3) proposés, demander aux élèves de relever les conséquences paradoxales de la violence sur les personnages.

MODULE 1. DANSE ET THÉÂTRE. LA MARCHÉ DES PUTES

Les personnages de *Roberto Zucco* sont violents et physiquement violentés. Ainsi, ils expriment un mal-être intérieur qui n'est rendu tangible que par les mots du texte. Le travail dramaturgique consiste ici à faire passer ces états de mots en états de corps. Pour accompagner ce passage on demandera aux élèves d'associer le choix d'un personnage à une musique ou une chanson. Pour la réussite de l'exercice on veillera avec eux à ce que le choix musical corresponde à une rythmique très régulière. Il s'agit de travailler en groupe autour de la naissance d'un personnage. Nous proposons ici un training sur la « marche des puttes », inspiré de la *marche des saisons* de Pina Bausch. Nous avons exploré cet exercice autour des personnages de puttes, cependant, l'exercice fonctionne pour n'importe quel autre personnage de la pièce : marche de la Gamine, marche de l'Inspecteur, marche de Zucco. Voici quelques suggestions musicales : pour la marche des puttes *I've been loving you too long* de Ike et Tina Turner, pour Roberto Zucco *The ride to love you* de The Mighty Hanibal.

Après un court training préparatoire sur les notions de conscience du corps, d'espace, de groupe, ainsi que sur les différentes qualités et tonicités de corps, on peut commencer à aborder la marche : en musique, faire travailler les élèves sur le rythme puis sur les déplacements. Quand le rythme collectif est trouvé, leur demander de proposer individuellement un geste. On retient ensuite 4 ou 5 gestes enchaînés et répétés sur un mode chorégraphique à la manière de la *Danse des saisons* de Pina Bausch.

MODULE 2. THÉÂTRE ET INSTALLATION

Comment exprimer métaphoriquement par le geste, par la position du corps l'expression transgressive du meurtre ? Au théâtre, l'agression sexuelle ou criminelle est toujours métonymique et/ou métaphorique : le réel n'est pas possible, l'effet de réel oui. On demandera donc aux élèves de travailler sur cette logique du contrepoint : faire surgir de la violence à partir de gestes métaphoriques travaillés au ralenti, sur une musique ajustée à la lenteur souhaitée, par exemple un *Stabat Mater* ou un *lieder*. L'improvisation est collective et silencieuse. Chaque élève participe à la construction d'une gestuelle imagée qui évoque les images qu'ils se sont faites des actes criminels dans *Roberto Zucco*.

MODULE 3. ATELIER D'ÉCRITURE THÉÂTRALE

L'écriture de B.-M. Koltès est elliptique. Beaucoup de scènes entre chaque tableau sont éliminées. Ces blancs dans la narration peuvent être des occasions d'écriture. Par exemple, on peut proposer aux élèves d'écrire la scène du meurtre du père ou du meurtre de l'inspecteur en respectant la contrainte suivante : ne jamais fournir de mobile.

Autre proposition : Roberto Zucco est un personnage énigmatique et assez peu bavard. À la manière du personnage de *La Nuit juste avant les forêts*, on peut demander aux élèves d'écrire le monologue de Zucco.

MODULE 4. THÉÂTRE ET VIDÉO

Improviser le contre champ d'une scène. On peut imaginer qu'en même temps que se joue une scène au théâtre, d'autres événements ont lieu. Ce que le texte ne dit pas, on peut le montrer en image. Par exemple, on peut se demander ce que fait la Gamine au moment où Zucco tue l'enfant dans le parc ou comment se passe le meurtre de l'Inspecteur. Ces scènes qui sont les hors-champs de la pièce peuvent être jouées et filmées.

Vers la représentation... On demandera aux élèves de formuler des liens entre leur horizon d'attente et la photo de Kyle Thompson sur le modèle de phrase suivant : « Ce que j'attends de cette mise en scène c'est ... » « Ce que cette image m'évoque de la mise en scène c'est ... »



© Kyle Thompson

Après la représentation, pistes de travail

SOUVENIRS

Nous présentons ici une proposition d'étapes guidées pour une analyse chorale. Les interprétations que nous donnons ne sont en aucune manière des analyses dogmatiques à caractère définitif. S'il est important d'inviter les élèves à suspendre leur jugement pour entrer dans une réflexion plus avancée, il est tout aussi important de reconnaître avec eux le caractère polysémique des signes théâtraux. Il est donc juste de leur rappeler que les signes au théâtre sont et doivent rester ouverts à l'interprétation subjective. Qu'elle se fasse par la pratique ou de manière plus théorique, la préparation à la représentation a la vertu de créer un spectateur plus actif pendant la représentation. L'avantage – qui peut aussi être un inconvénient – est de créer un horizon d'attente fort.

Qu'il le formule ou non, chaque spectateur arrive avec des connaissances, des exigences, mais aussi des attentes en matière esthétique et artistique. Dans le cadre de la préparation d'un spectacle en amont, l'horizon d'attente sera d'autant plus précis que les jeunes spectateurs auront eux-mêmes expérimenté les enjeux et les possibles de la mise en scène. L'œil est plus aiguisé mais il est aussi plus prompt au jugement. C'est ce dernier écueil qu'il faut éviter. L'objectif de cet atelier court est d'amener les élèves à transformer l'attitude immédiate du jugement en attitude d'étonnement.

« Ce que j'attendais... Ce qui m'a étonné » :

– Temps 1. Dans un temps limité, on demandera aux élèves de rédiger deux phrases.

La première commence par « *Ce que j'attendais de ce spectacle...* », la seconde par « *Ce qui m'a étonné(e) dans ce spectacle* ». Dans la première phrase ils doivent reformuler leur horizon d'attente, autrement dit exprimer ce qu'ils attendaient, ce qu'ils imaginaient avant de venir. Dans la seconde, ils doivent simplement formuler un point d'étonnement. Aucun interdit dans la formulation à part celui-ci : exprimer un jugement.

– Temps 2. Chaque élève prendra ensuite la parole et lira ses deux phrases.

Ces deux étapes préliminaires sont importantes notamment pour les groupes nombreux où la prise de parole en public est plus difficile à organiser. Elle permet également de mesurer et d'équilibrer le temps de parole de chacun mais aussi pour chaque intervenant de sélectionner rigoureusement et synthétiquement le contenu de son propos. L'échange collectif permet de reconvoquer des points de mémoire du spectacle, mais surtout de révéler la diversité des perceptions chez chaque spectateur.

DANS LE LABYRINTHE DES VILLES

Afin de favoriser le travail de remémoration collective, décrire de la manière la plus précise possible l'espace scénographique en dissociant la cage métallique et les paravents, puis à l'aide des deux citations ci-dessous de Richard Brunel, essayer d'expliquer les différentes fonctions de la scénographie. Pour accompagner la lecture on proposera la photo de Wim Wenders et de Rapho / W. Limot.

« La symbolique est ouverte. L'enjeu est de faire en sorte que l'espace contienne tous ces lieux sans être dans l'illustration ou l'explication. Avec Anouk dell' Aiera, nous avons travaillé sur l'idée que l'espace était un personnage de la pièce. » Entretien avec A. Rouher (Annexe)

« Nous allons donc raconter cela, la course d'un personnage qui tourne en rond dans son quartier comme dans sa tête, qui aspire à être invisible, tout en faisant tout pour être visible jusqu'à devenir l'ennemi public numéro un. » Richard Brunel – programme de salle Comédie de Valence.

La cage de scène du théâtre est à vue, elle n'est pas peindrillonnée et semble habillée par un système de passerelles métalliques qui encadrent l'ensemble du plateau en proposant deux espaces de circulation : le premier est une passerelle de service située au lointain à hauteur d'homme, le second est une passerelle métallique tendue sur perches à mi-hauteur entre le grill et le plateau. Ce système permet un grand champ possible de déplacements et de circulations en plus du plateau lui-même.

Le système d'escaliers mobiles permet également de varier les points d'entrées et de sorties mais surtout de dégager de nouveaux espaces. Ainsi la passerelle principale en hauteur peut désigner les remparts de la prison, les couloirs de circulations du métro, les lieux de passage pour les badauds.

Sa structure métallique est donc ouverte à l'interprétation symbolique : structure industrielle qui renvoie à l'univers urbain du Petit Chicago, squat, mais aussi cage, prison ou labyrinthe. L'ensemble traduit donc bien à la fois l'encagement physique et mental de Zucco « qui tourne en rond dans son quartier comme dans sa tête ».

1.



1. *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès - Mise en scène Richard Brunel © Jean-Louis Fernandez

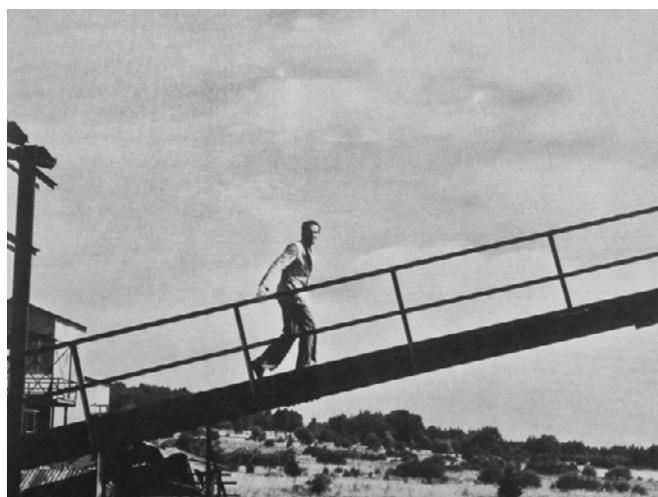
2. Pont de Brooklyn depuis Fulton Landing Park © Wikimedia Commons

3. *Au fil du temps* film de Win Wenders © Collection Cahiers du cinéma

2.



3.



Les paravents. La scénographie utilise également des paravents mobiles qui se déplacent par un système de roulettes au sol ou qui sont actionnés à la verticale sur des perches. Ces paravents servent à cloisonner et à déterminer des espaces, le plus souvent à séparer l'intérieur et l'extérieur, par exemple, l'appartement de la mère, le bureau des policiers, la chambre de la pute ou la cuisine chez la Gamine.

On remarquera le contraste sur la nature des matériaux : les paravents de papiers crasseux tenus par des cadres métalliques laissent filtrer un jeu de lumière, d'ombres et de clair-obscur. Ce trouble spatial entre jour et nuit, entre intériorité et extériorité et donc entre espaces publics et espaces privés, crée une atmosphère étrange, entre chien et loup où les personnages semblent se déduire des ombres, dans un « entre-monde » tendu entre visible et invisible...

Afin de mieux accompagner les élèves dans l'interprétation symbolique de la scénographie, leur demander de faire une comparaison entre la scénographie de la mise en scène de Peter Stein et celle d'Anouk Dell'Aiera.

Autant Peter Stein semble travailler l'espace sur un principe d'horizontalité autant la scénographie d'Anouk Dell'Aiera travaille sur la verticalité et la transversalité. Les personnages paraissent sortir de l'obscurité, ramper près des cloisons et des passerelles comme des morts-vivants ou des bêtes traquées. Ce dispositif déshumanise plus encore l'espace urbain pour renvoyer les hommes à leur animalité. Il est d'autant plus efficace dans la scène des badauds qui surgissent de ces passerelles comme d'un néant ; ainsi l'espace traduit bien que la menace est extérieure à Zucco lui-même. Ce labyrinthe métallique géant est un antre, une bouche, une métaphore tentaculaire de nos sociétés modernes. Il révèle bien que le monstre est d'origine sociale et que Zucco n'en est finalement qu'un membre parmi d'autres, la créature tout autant que le symptôme.

Terres brûlées. En prenant appui sur les photos de Jean-Louis Fernandez, on demandera aux élèves de décrire les lumières et d'en dégager quelques interprétations.



1.

1. *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès
Mise en scène Richard Brunel
© Jean-Louis Fernandez

2. Max Tidof, Corinna Kirchhoff, *Roberto Zucco*,
mise en scène de Peter Stein, Schaubühne
am Lehniner Platz, Berlin, avril 1990.
© Ruth Walz



2.

La caractéristique principale de la lumière dans ce spectacle est qu'elle est intégralement nocturne. Cage métallique noire, cloison noire, seule une lumière jaunâtre transperce les paravents de papier. Cette semi-obscurité constante n'est pas réaliste ; certes, elle structure l'espace mais ne crée pas de séparations entre extérieurs et intérieurs, entre espaces privés et espaces publics. Au contraire, elle introduit un rapport de trouble qui semble désigner un entre-deux mondes, une sorte de zone hors du temps, proche d'une atmosphère apocalyptique.

De plus, l'éclairage en douche contribue à écraser les silhouettes qui semblent n'exister que par leurs ombres. On est loin de l'atmosphère solaire qui semble dominer parfois dans le texte de B.-M. Koltès. Richard Brunel travaille sur une esthétique de fin des temps : la noirceur des âmes transparaît dans cette atmosphère spectrale où chacun semble disputer sa part de noirceur à la lumière. On peut déjà remarquer que Roberto Zucco subit le même sort esthétique que les autres personnages : aucun éclairage particulier ne le singularise, et même, plus que les autres encore, il semble aspiré par les ombres.



Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès - Mise en scène Richard Brunel
© Jean-Louis Fernandez

UN ROAD-MOVIE AUX ENFERS

Le rythme du thriller. On demandera aux élèves d'expliquer en quoi la première partie de la mise en scène jusqu'à la scène de l'otage peut illustrer l'expression de Richard Brunel : « un road-movie dans un miroir de poche ».

Jusqu'au meurtre de l'enfant (scène X) le rythme dramatique de la représentation se fait sur un mode accéléré. L'extrême mobilité des paravents qui cloisonnent les espaces comme des mini studios de cinéma permettent des changements à vue très rapides. Par exemple, en deux déplacements de paravents en avant-scène, la scène des remparts est immédiatement suivie d'une scène d'intérieur chez la mère (scènes I et II)

Par ailleurs, la pièce de B.-M. Koltès se caractérise par des ruptures très marquées entre chaque tableau. Richard Brunel résout cette question en enchâssant des éléments d'une scène dans la précédente sur le principe du fondu enchaîné. Dans la scène IV, par exemple, l'inspecteur s'installe dans le lit de la pute dès la scène III ; de même le vieil homme du métro s'installe sur la passerelle pendant la scène de la Gamine et son frère (scène V). Ainsi le théâtre permet de fabriquer deux espaces de simultanéité en superposant deux moments dissociés dans la pièce. Cet enchâssement des scènes génère une accélération du rythme dramatique à la manière des péripéties à la fin d'un thriller. Ce procédé a pour fonction de fusionner les temporalités indistinctes dans la pièce pour créer ici une véritable unité de temps.

Ainsi, l'image du miroir de poche utilisée par Richard Brunel se retrouve dans l'idée de condensation temporelle ; quant au genre du *road-movie*, il renvoie au principe de mobilité et d'accélération. Par l'utilisation de ces procédés cinématographiques, Richard Brunel joue donc sur le double principe de mobilité spatiale et de compression temporelle.

L'esthétique du polar. À partir de la scène des policiers (scène X) demander aux élèves de faire des rapprochements avec des codes culturels cinématographiques qui leur sont familiers (téléfilms, séries, polars...) mais aussi de faire des recherches sur le cinéma policier français des années 50-60. On attirera leur attention sur les costumes et sur leur manière de déterminer les personnages. Cette approche peut faire l'objet d'une mise en jeu : improviser la scène des policiers en jouant avec ces codes choisis, téléfilms français, séries noires...

Le travail de plateau permettra de mettre en valeur des codes de jeu cinématographiques qui visent à déshabiller les personnages de leur dimension littéraire et théâtrale. Très souvent, les stances du texte de B.-M. Koltès sont traduites en situations concrètes : la scène sous la table entre la Gamine et Zucco est interprétée pendant une scène de repas où toute la famille se tient à table et dîne. Richard Brunel ajoute des personnages aux scènes de duo/duels. Ainsi la scène XII à la gare entre la Dame et Zucco se fait au sein d'un chœur de personnages muets qui sont restés et recueillent la parole des deux protagonistes. Ce procédé densifie la situation dramatique tout en la rendant plus concrète.



Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès
Mise en scène Richard Brunel
© Jean-Louis Fernandez

On pourra à cette occasion signaler le réalisme des costumes qui se rapproche ici de l'idée de vêtement et tend à déterminer les personnages dans une typologie sociale : la mère est en blouse à fleurs, le frère en sweat à capuche, la Gamine est habillée en simple collégienne puis, une fois vendue, porte le même short que les autres putes. De même, le treillis très célèbre de Zucco n'est qu'un vulgaire jogging imitation camouflage. Enfin, la couleur sépia de la lumière, la vraisemblance des personnages campés dans des situations et des costumes réalistes, peuvent renvoyer à l'esthétique réaliste des films noirs du début des années soixante, de Truffaut ou de Louis Malle, par exemple.

Un nouvel ordre tragique. À partir de la scène de l'otage, inviter les élèves à comparer les différents lieux représentés dans la pièce avec le lieu unique du jardin. Comment comprennent-ils ce resserrement sur un espace unique et quel rapprochement peuvent-ils faire avec l'extrait de l'entretien de B.-M. Koltès ?

« B.-M. KOLTÈS : C'est-à-dire mythique, je dirais... C'est-à-dire le fait de tuer d'une certaine manière (moi j'ai pas gardé cette manière, bien sûr) et de se suicider de la même manière, je trouve ça... Je trouve ça... »

Lucien Attonn : Très œdipien ?

B.-M. K : C'est mythique ! C'est un trajet classique, je dirais. Grec.

Lucien Attonn : Il aurait pu se crever les yeux... et coucher avec sa mère...

B.-M.K : Ah tout à fait ! Il y a un truc... esthétique (rire), non plus que cela : tragique ! Une tragédie, comme ça... Sans motif. Comme dans toutes les tragédies. Le destin... »

Entretien de B.-M. Koltès par Lucien Attonn, le 22 novembre 1988

À partir de la scène de l'otage, Richard Brunel dispose toute l'action dans une unité de lieu : le jardin. Autant la première partie de la représentation traduit scéniquement l'ensemble des différents espaces (la prison, la cuisine, l'appartement de la mère...) autant la seconde partie fabrique une unité de lieu centrée autour du jardin. Même la scène finale « Zucco au soleil », censée élever Zucco vers un salut héroïque, a lieu dans l'espace prosaïque du jardin public.

Comme le signale dans son entretien B.-M. Koltès, la seconde partie concentre le spectateur sur une temporalité et un espace proches de la tragédie grecque, Zucco est enfermé dans un destin qui se traduit ici par un enfermement à la fois spatial et temporel : le jardin est le lieu unique dans lequel il tourne en rond, dans lequel il est immobilisé. L'unité de temps et celle de lieu renvoient ici à la concentration d'un pur ici et maintenant. Ce ressort très ancien rencontre ici un concept contemporain : celui d'un tragique « sans motif », où l'acte est régi par l'arbitraire et de l'aléatoire. Comme le dit Catherine Ailloud-Nicolas dans l'entretien (Annexe), « c'est une monstruosité de l'instant. » Ainsi, l'esthétique cinématographique de la première partie et le principe de la tragédie grecque dont s'inspire la seconde se redoublent et se complètent pour inventer un tragique contemporain fondé sur le pur présent.

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès - Mise en scène Richard Brunel
© Jean-Louis Fernandez



« UN GARÇON NORMAL ET RAISONNABLE, MONSIEUR. »

Je suis un garçon normal et raisonnable, monsieur. Je ne me suis jamais fait remarquer. M'auriez-vous remarqué si je ne m'étais pas assis à côté de vous ? 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 voie les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là. C'est une rude tâche d'être transparent ; c'est un métier ; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible. Je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels

B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*.

Faire relire aux élèves l'extrait de la tirade de Zucco dans le *Métro* (annexes – extrait 3 – scène VI) ; puis leur demander de comparer cet autoportrait avec les différentes interprétations du personnage de Roberto Zucco (Igor Skliar, Jerzy Radziwiłowicz) au théâtre et celle de Succo au cinéma (Stefano Cassetti).

1.



1. Igor Skliar, *Roberto Zucco*, mise en scène de Lluís Pasqual, Odéon-Théâtre de l'Europe, mars 1994

© Ros Ribas

2. *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès
Mise en scène Bruno Boeglin

© Brigitte Enguerand / Divergence

3. *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès
Mise en scène Richard Brunel

© Jean-Louis Fernandez

2.



3.



Des quatre comédiens interprètes, le jeu d'Igor Skliar est celui qui oriente le plus l'interprétation vers la glorification et l'héroïsation du personnage. Sa position quasi christique sous la coupole de l'Odéon, ajoutée à la représentation en contre-plongée de la photographie, contribue à servir la glorification du personnage. Le cas de Stefano Cassetti est à part puisque l'acteur incarne ici non pas Zucco mais Succo ; il est à ce sujet intéressant de remarquer que l'interprétation de l'acteur et la photo mise en valeur sur l'affiche tendent vers l'expression explicite de la folie. Rien de cela dans l'interprétation de Pio Marmaï dont la lecture est très proche de celle de Jerzy Radziwilowicz pour qui Zucco est « un homme absolument perdu, c'est la pensée d'une cervelle qui a complètement déraillé dans une grande violence. » Le corps de l'acteur traduit ici une expression de révolte désarmée : l'homme est pieds nus, comme fragilisé par sa semi-nudité, tiraillé entre colère et soumission.

Quant à Pio Marmaï, il adopte un jeu relativement réaliste qui tend « à normaliser » le personnage dans ses comportements et rejoint le désir de transparence que Zucco formule dans son autoportrait. L'acteur joue très souvent sur les côtés du plateau ou tourné de trois-quart-face à la scène, comme s'il cherchait à s'effacer devant les autres personnages. Le jeu de contre-jour des paravents l'inscrit dans ce registre de l'alternance entre être visible/invisible explicitement formulé par le personnage.

« Et puis il y a un autre aspect qui m'intéresse dans *Roberto Zucco* et la question du monstre, c'est le rapport entre le visible et l'invisible : qu'est-ce qu'il cache, qu'est-ce que les autres voient de ce qu'il rend visible ? Ces deux occurrences sont très présentes dans le texte de Koltès. C'est pour cette raison que je travaille pour le moment de façon très pragmatique pour organiser le rapport entre l'acteur et l'espace ; dans un second temps je vais introduire le son et la lumière pour travailler à cacher, opacifier, révéler, rendre transparent etc. » Entretien avec Richard Brunel – Annexes

Reconvoquer avec les élèves toutes les références mythologiques et le bestiaire auquel est rattaché Zucco (Annexes). Quelles références ont disparu ? Lesquelles demeurent ? Et dès lors quelle intention cela révèle de la part du metteur en scène ?

« Je ne veux pas de glorification. Ce n'est pas possible aujourd'hui. De même que j'ai choisi de ne pas traiter le fait divers, j'ai choisi de renvoyer toutes les références aux mythes, présentes dans le texte, à la sphère de la littérature. Elles ne produisent pas de théâtre. » Entretien avec Richard Brunel – Annexes.

Le jeu de Pio Marmaï est un jeu d'emblée physique qui travaille autour des pulsions du personnage. On le voit souvent ramper au sol le long des escaliers, raser les murs dans un rapport terrien et animal au monde. Nulle glorification dans le jeu de l'acteur, mais au contraire un travail sur l'animalité qui, loin des grandes figures mythologiques (Samson, Goliath) ou des références héroïques qui le structurent (Hamlet, Œdipe), l'amène à jouer du côté du rhinocéros et du chien, du taureau pendant la scène du Métro, peut-être en référence lointaine au Minotaure.

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès - Mise en scène Richard Brunel
© Jean-Louis Fernandez



Pour aller plus loin on proposera aux élèves d'explorer la corporalité animale des personnages par un exercice pratique.

En s'appuyant sur le « training des marches » développé en première partie de dossier, on demandera aux élèves d'associer un personnage à un animal. Si Zucco est associé au chien et au rhinocéros, si la Gamine est associée à l'oiseau, à quelles figures animales peuvent être associés le vieil homme, la mère ?

On demandera aux élèves de comparer le court teaser de la mise en scène de C. Perton (<http://www.theatre-video.net/video/Roberto-Zucco-extrait-video>) avec l'interprétation de la scène finale de R. Brunel. Comment expliquent-ils la réécriture complète de la mort de Zucco par rapport au texte de Koltès ?

La mise en scène de C. Perton joue de manière explicite sur une édification héroïque du personnage. La danse qui le distingue des autres personnages le place à la fois du côté du sublime et de la monstruosité. R. Brunel transforme radicalement la fin de *Roberto Zucco* : la scène de la prison a toujours lieu dans le jardin, le soleil est un projecteur identifié comme tel qui vient éblouir et aveugler les spectateurs, quant à Zucco lui-même, il ne s'élève pas mais tombe et finit étouffé et tabassé par les badauds. Cette relecture participe au refus de glorification du personnage en même temps qu'elle déplace la question de la monstruosité sur les autres personnages. Ainsi, Zucco est ramené à une humanité illisible pour les autres humains ; il n'est ni un fou, ni un héros ni un monstre, il est un être vide et protéiforme, « un caméléon », à la fois le réceptacle et le symptôme d'une monstruosité populaire, c'est la même qui le pousse au crime dans la scène de l'otage et finit par le tuer. Le monstre, c'est les autres.



Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès - Mise en scène Richard Brunel.
© Jean-Louis Fernandez

Pour terminer, on demandera aux élèves de reconvoquer leurs sensations aux moments des scènes de crimes puis de se remémorer comment ces dernières sont préparées et donc justifiées. Y a-t-il dans la représentation d'autres actes criminels représentés, indépendamment des meurtres de Zucco ? Quels actes leur sont apparus les plus violents ?

Les meurtres dans la mise en scène de Richard Brunel sont agencés de telle manière qu'ils ne sont jamais prémédités. De même dans le texte de B.-M. Koltès chaque meurtre est toujours amené sans justification : Zucco tue sa mère dans une étreinte sans que l'on sache véritablement si c'est ou non parce qu'elle refuse de lui donner son treillis. De manière beaucoup plus complexe, la scène de l'otage met en jeu plusieurs forces contradictoires : Zucco tue-t-il l'enfant parce qu'il est odieux aux yeux de sa mère ou bien parce que les badauds exercent sur lui une pression verbale qui le fait paniquer ? La mise en scène ne donne pas de réponse. La construction dramaturgique pointe de manière systématique que c'est la pression du monde extérieur qui génère le geste meurtrier.

Au contraire, il existe des scènes plus puissamment criminelles parce qu'elles sont motivées socialement et culturellement : la vente de la Gamine par son frère est un acte criminel beaucoup plus choquant parce qu'il s'inscrit dans une réalité sociale et contemporaine. Le choix de Richard Brunel de renforcer les personnages secondaires contribue, d'une part à démystifier le personnage de Zucco pour le ramener à une humanité plus ordinaire, et d'autre part à renforcer la représentation de la monstruosité de notre société contemporaine.



Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès - Mise en scène Richard Brunel.
© Jean-Louis Fernandez



Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès - Mise en scène Richard Brunel.
© Jean-Louis Fernandez

Annexes

ANNEXES 1. DOSSIER DE PRESSE

ARTICLE *NOUVEL OBS*

C'était le criminel le plus recherché d'Europe Il a tué père et mère

Depuis qu'on lui a refusé les clés de la voiture familiale, la fureur n'a plus quitté Roberto Succo. Dans le sud de l'Europe, deux commissaires de police, l'un à Venise, l'autre à Toulon, partageaient depuis un mois la même conviction : celui qu'ils traquaient avec un luxe de moyens rarement atteint échappait à la logique des fuyards traditionnels. Luigi Savina, chef de la Préfecture de Venise, et le commissaire Jean-Yves Rouverol, patron de la police judiciaire varoise, nourrissaient pourtant un secret espoir, que Roberto Succo aille jusqu'au bout de sa logique folle.

Un mois jour pour jour après le début de la grande traque, Roberto Succo leur a donné raison en se laissant interpellé sans violences par une patrouille de policiers, à 23 heures, le dimanche 28 février à Trévise, près de Venise. Un fonctionnement psychologique qui lui est propre ou la certitude d'être jugé irresponsable l'ont amené à revenir sur ses pas, sur les lieux du crime où l'adage veut que l'on revienne toujours.

La trajectoire tragique et sanglante de Roberto commence en 1981. Le 9 avril, dans la banlieue ouvrière de Venise, à Mestre, quatre jours avant son dix-neuvième anniversaire, Roberto exige de sa mère les clés de la voiture familiale. Elle refuse et déclenche une fureur qui ne s'arrêtera plus. Il l'étrangle et avec ce soin que quelques camarades de lycée lui connaissent, la poignarde avec un couteau de scout, avant de noyer le corps dans une baignoire, « pour que, comme il l'avouera avec une minutie morbide, l'eau pénètre dans les poumons ». C'est dans cette salle de bains que l'on trouvera également, gisant dans une mare de sang, son père, un policier quinquagénaire, que Roberto assomme avant de l'étouffer dans un sac de plastique, « pour qu'il ne sache pas qu'il avait un fils assassin ».

Le lycéen tranquille peut retourner dès lors en classe, au lendemain d'un double parricide, qu'il avouera sans émotion quelques jours plus tard aux policiers inquiets de ne pas revoir leur collègue Succo.

Les experts parleront de schizophrénie aiguë. La justice italienne condamne Roberto à dix ans d'internement dans une prison psychiatrique à Reggio nell' Emilia. Un établissement où le jeune homme se révèle un compagnon agréable, un pensionnaire sans histoire et même un étudiant appliqué. Il passe son bac avec succès et s'inscrit en droit à Parme, ce qui lui vaut un régime de semi-liberté.

Roberto, assassin de père et de mère, a purgé la moitié de sa peine et ceux qui le côtoient l'imaginent déjà volontiers retrouvant sa place parmi les jeunes gens de cette région, s'il ne disparaissait, au début de 1986, profitant d'une permission de sortie. Roberto a 24 ans. C'est un bel homme athlétique, aux yeux bleus et « au regard intense » que beaucoup n'oublieront jamais.

Deux ans vont passer dans la clandestinité la plus totale et il faudra deux truands toulonnais, Joseph Alberti et Jacky Volpe, qui lui disputent deux filles, pour que Roberto sorte de la marge. Les deux hommes expliqueront comment ils ont trouvé en face d'eux une bête furieuse qui brise avec une incroyable force le nez du premier et tire sans hésiter sur le second, – qu'il laisse pour mort au petit matin. Quelques heures plus tard, deux inspecteurs toulonnais débusquent Roberto. Michel Morandin, 33 ans, est abattu par une balle dans la nuque par Succo qui s'enfuit dans la basse ville, le Petit Chicago,

où l'on découvrira sa chambre et les petits secrets de celui que les riverains de ces immeubles-crasse appellent « André ». Les policiers français, suisses, italiens, n'en finissent plus dès lors de suivre la diagonale tragique de Succo. Un fuyard qui prend en otage une jeune institutrice, Françoise Wannaz, près de Lausanne, et se confie à elle en montrant les douilles des balles qui ont servi dans le meurtre du policier, et en affirmant « qu'il veut seulement traverser la Suisse et non tuer ». Qui tremble devant un pompiste à qui il rafle quelques billets. Qui neutralise à Berne deux jeunes gens avant de tenter de violer leur compagne. Succo que l'on soupçonne d'avoir fait disparaître en avril 1987 une jeune Eurasienne, Mme Vu Dinh, près d'Annecy, d'avoir abattu à la même époque un médecin de Sisteron, Michel Astoul, un gardien de la paix aussi à qui il arrache le revolver 9 mm Manurhin, que l'on a depuis retrouvé en Suisse dans l'Alfa Romeo qui a servi à la fuite. Succo qui vole, qui viole, qui fait preuve d'une incroyable violence, qui confie ses difficultés sexuelles sur cassette, utilise des aphrodisiaques, pour « être à la hauteur ».

Mais il y a aussi le Succo qui séduit les entraîneuses, qui est tendre avec cette jeune fille de 17 ans, Sabrina, à qui il confie quelques menus secrets, qui paie son loyer à Toulon de la main à la main, qui survit dans cette basse ville lépreuse sans attirer l'attention, qui passe et repasse les frontières avec des cartes d'identité soigneusement falsifiées, qui disparaît et survit dans les bois près de Berne, dans une région qu'il ne connaît pas plus qu'il ne connaissait les Alpes, le Var, et où pourtant on retrouve sa trace, ses planques, ses manies. Pour le psychiatre Boris Syrulnik, Succo est à la fois « stéréotypé et capable de s'organiser une vie qu'on ne soupçonne pas. Il peut être discipliné, s'imposer une culture mentale ou physique qu'on imagine mal. Il est capable de prouesses. Il est sorti de l'autoroute. » Sur les routes secondaires, policiers, gendarmes et médecins ont tenté de suivre ce « chemin à part », mais c'est la logique de Succo qui leur a donné rendez-vous près de Venise. Mardi, Succo a encore surpris ses gardiens et a repris sa fuite un court instant sur le toit de sa prison de Trévis. Avant de tomber dans le vide et de se briser les os, il a eu un dernier hurlement de loup blessé à l'adresse de cette jeune Savoyarde qu'il aimait à coup sûr : « Sabrina, tu m'as trahi ! »

HERVÉ GUILLAUME
4-10 MARS 1988/81

ARTICLE FRANCE SOIR

Publié : 07/08/09 - 15h29

Les grands crimes du xx^e siècle : ROBERTO SUCCO.

Le "tueur fou", accusé de sept meurtres, s'est suicidé avant d'être jugé.

Dix mois durant, entre 1987 et 1988, le beau Vénitien a fait cavalier derrière lui les pandores de France, de Suisse et d'Italie. Roberto Succo, alias « André » ou l'« homme au treillis », a entamé à l'âge de 19 ans son parcours criminel d'épouvantable manière : en tuant ses propres parents, le 9 avril 1981.

Des corps de Maria, sa mère, ancienne vendeuse de tissus, et de Nazzareo, son père, policier de la ville italienne de Mestre, il a fait un tas dans la baignoire avant de claquer la porte de l'appartement familial. Dans son sac, le Beretta du paternel et ses deux couteaux de scout.

Succo n'ira pas loin : deux jours après ses crimes, il est arrêté près de Trieste, au nord-est du pays. La justice italienne le déclare vite fou incapable de comprendre et de vouloir, traduisez : « schizophrène » – et ordonne son internement dans un hôpital psychiatrique pour une durée de dix ans. Cinq années plus tard, le jeune homme réussit à se faire la belle à l'occasion d'une permission de sortie accordée par les médecins qui le croyaient guéri. Faux.

France Vu-Dinh est une très jolie Eurasienne de 30 ans sans autre histoire qu'un divorce et une fraîche liaison avec un architecte d'Annecy (Haute-Savoie). Lundi 27 avril 1987, en fin d'après-midi, cette jeune professeur d'anglais aux longs cheveux bruns se glisse derrière le volant de son Austin grise pour se rendre à son cours de piano. Elle n'y arrivera jamais. Le même jour, à 250 kilomètres de là, le Dr Michel

Astoul quitte son domicile de Château-Arnoux (Alpes-de-Haute-Provence), peu avant minuit, pour prendre son service de nuit à l'hôpital de Sisteron.

L'interne – un grand costaud âgé de 26 ans – disparaît mystérieusement sur la route.

A priori, les deux affaires ne sont pas liées. A priori seulement. Car, trois jours plus tard, l'Opel du médecin est découverte à 100 mètres de la villa de France Vu-Dinh... Les voisins l'affirment : l'auto est garée là depuis le 28 avril. Fugue d'amoureux ? « Impossible ! » martèle l'architecte malheureux aux enquêteurs, perplexes. L'énigme prend alors une nouvelle tournure lorsque Jean-Marie Ribère vient leur livrer son témoignage.

Chauffeur de taxi à Gap, il était de retour d'une course qui l'avait mené à Grenoble le 27 avril lorsque, alors qu'il prenait du repos sur une aire de stationnement de la N75, une Mini grise cale à sa hauteur. Un homme « aux cheveux blonds coupés court » et « à l'accent italien prononcé » s'extrait du véhicule. « Une jeune femme brune était assise à ses côtés », affirme Ribère. « Il m'a demandé de l'huile. Comme je n'en avais pas, il m'a braqué son revolver sous le nez, m'a dit de monter dans le coffre de ma Mercedes et de ne plus bouger », raconte le chauffeur aux policiers. Malin, il conserve sur lui les clés de son véhicule, obligeant le bandit blond à rouvrir la malle arrière – « J'en ai profité pour m'enfuir. Il a tiré deux coups de feu dans ma direction, mais il ne m'a pas touché. »

Ribère a une mémoire de physionomiste – sans doute sa profession l'y a-t-elle contraint – et dresse un portrait-robot saisissant de son agresseur. Les enquêteurs réfléchissent : une Austin grise, une femme brune, un homme armé... France Vu-Dinh a été enlevée. Et certainement aussi le Dr Astoul, même si la raison leur échappe encore, car il est avéré que les deux jeunes gens ne se connaissaient pas.

« Le "fauve" a disparu avec ses deux otages », titre France-Soir le 5 mai 1987. Qui est-il ? Pourquoi cet aller-retour entre Annecy et Sisteron – huit heures de trajet minimum par la nationale ? Et, surtout, quel sort le ravisseur a-t-il réservé à ses proies ?

Le 27 juin suivant, soit deux mois plus tard, un industriel lyonnais s'inquiète : il est sans nouvelles de son épouse, Nicole, et de Damien, leur fils de 15 ans, qui passent le début de l'été dans la maison familiale de Pugny-Chatenod, un petit bourg proche d'Aix-les-Bains. Pour cause : mère et fils ont été enlevés par « un homme jeune aux cheveux courts et aux yeux clairs, avec un accent ».

Le kidnappeur, « vêtu d'un pantalon de treillis », s'était introduit dans la maison et, sous la contrainte d'un « revolver de gros calibre », avait forcé Nicole et Damien à prendre la route avec lui. Il les relâchera vingt kilomètres plus loin, près de la décharge municipale de Chambéry. Nus mais indemnes. Les enquêteurs ratissent promptement les alentours de la demeure de Pugny-Chatenod. Bingo : ils tombent sur une R21 abandonnée. À l'intérieur, des plaques et des papiers volés à Château-Arnoux – la commune du Dr Astoul. L'auto, elle, a été dérobée à un habitant de Seynod, un village situé à 4 kilomètres du domicile de France Vu-Dinh. L'affaire se corse...

Le 26 octobre suivant, des gendarmes, alertés par un paysan, découvrent le cadavre putréfié de Michel Astoul dans une grange de la région d'Annecy. Le jeune médecin de Sisteron a été tué d'une balle de Manurhin 9 mm. Une arme administrative subtilisée à André Castillo, 38 ans, un brigadier motocycliste de Chambéry qui a lui-même été abattu le 3 avril.

Un revolver qui sera retrouvé fin janvier 1988 dans une Alfa Romeo abandonnée en Suisse par le criminel, qui vient de commettre un nouveau meurtre : l'inspecteur principal Michel Morandin n'a pas échappé aux griffes du « fauve », qui sentait que la nasse policière se refermait sur lui. En perquisitionnant sa chambre d'hôtel parce qu'il le soupçonnait d'être l'auteur de coups de feu tirés la veille dans un night-club de Toulon, le policier ne sait pas qu'il est sur le point de mettre la main sur le « tueur fou » qui sème la terreur dans les Alpes.

Seulement, l'« homme au treillis », qui prétend alors se prénommer André, n'est pas loin. Il tombe nez à nez avec l'inspecteur Morandin et ne fait pas de quartier : il lui tire une balle dans la tête et file. Direction la Suisse.

Dans la chambre où gît leur collègue, les enquêteurs mettent la main sur des cassettes – « André » y confie sa détresse sexuelle et ses pulsions de viol – et quatre photos d'identité. Mais rien, toujours, ne permet de l'identifier. Son portrait est diffusé dans toute la France. Durant une semaine, « André » échappe, parfois de justesse, à la chasse à l'homme déclenchée depuis que la police a compris que les affaires d'Annecy, Sisteron, Chambéry, Aix-les-Bains et Toulon sont liées.

Dans sa cavale, l'assassin multiplie les prises d'otages, mais l'enquête piétine. Jusqu'à ce qu'une jeune fille de 16 ans pousse la porte d'un commissariat d'Aix-les-Bains, le 8 février 1988. Étudiante, elle vient révéler aux policiers que l'individu dont l'avis de recherche est placardé sur les murs de la ville est

« Jus », son ex-petit ami. Au même moment, empreintes et documents saisis dans la chambre d'hôtel de Toulon « parlent » à la police italienne : « André » est démasqué, il s'appelle Roberto Succo, un psychopathe de 26 ans né dans la région de Venise.

Sept ans auparavant, il a tué ses parents. Ses jours sont désormais comptés. Dimanche 28 février 1988, la brigade mobile de Trévise, en Vénétie, interpelle le tueur en série. C'est la fin de la cavale de Succo et, bientôt, sa fin tout court : incarcéré en Italie, Succo – qui s'est blessé en tentant de s'échapper par le toit de la prison – se suicide le 23 mai 1988. Peu de temps auparavant, il avait confié avoir jeté le corps de France Vu-Dinh dans la Méditerranée, près de Nice. Aucune preuve ne l'a jamais attesté.

ARTICLE *L'EXPRESS*

La cavale de Roberto Succo

Par Eric Pelletier, publié le 03/04/2008 à 00:00

En 1987 et 1988, le schizophrène et tueur en série italien effectue un sanglant périple en France et en Suisse. Il laisse notamment derrière lui deux victimes près d'Annecy.

1 - 9 avril 1981.

Roberto Succo, 19 ans, tue ses parents, Marisa et Nazario, à Mestre, près de Venise. Il convoitait l'Alfa Romeo de son père, policier. Arrêté, il est incarcéré avant d'être déclaré irresponsable et interné dans un hôpital psychiatrique situé près de Bologne. En mai 1986, il prend la fuite et se rend clandestinement en train dans le sud de la France.

2 - 3 avril 1987.

Meurtre d'André Castillo, 38 ans, brigadier de police, à Tresserve, près d'Aix-les-Bains (Savoie). Le fonctionnaire quitte son domicile en voiture, au petit matin, pour se rendre au commissariat lorsqu'il est tué d'une balle de 22 long rifle. Son arme de service, un revolver Manurhin, est dérobée. Elle est retrouvée dans une voiture, dérobée à Veyrier-du-Lac, et abandonnée à Lausanne, en Suisse.

3 - 27 avril 1987.

Enlèvement de France Vu-Dinh, 30 ans. Fille d'un psychiatre d'Annecy, cette ex-prof d'anglais disparaît au bord du lac. Des écrits attribués à Succo, retrouvés ultérieurement, laissent penser qu'elle a été séquestrée puis tuée alors qu'elle tentait de s'enfuir en desserrant ses liens. Son corps n'a jamais été retrouvé.

4 - 27 avril 1987.

Enlèvement en pleine nuit du Dr Michel Astoul, 26 ans, sur une route proche de Sisteron, dans les Alpes-de-Haute-Provence. Son véhicule, une Opel grise, se volatilise. Le corps du médecin ne sera découvert que le 18 octobre, dans une petite maison d'Epersy, près d'Aix-les-Bains (Savoie).

5 - 27 juin 1987.

Agression d'une femme et de son fils, près d'Aix-les-Bains. Deux autres attaques se sont déroulées les semaines précédentes à Crolles, près de Grenoble (Isère).

6 - 24 octobre 1987.

Viol et meurtre de Claudine Duchosal, 40 ans, à Menthon-Saint-Bernard, près d'Annecy (Haute-Savoie). L'agresseur a emporté avec lui quelques objets.

7 - 24 décembre 1987.

Succo dérobe une Alfa Romeo à Veyrier-du-Lac, près d'Annecy.

8 - 28 janvier 1988.

Meurtre de l'inspecteur Michel Morandin, 35 ans, à Toulon (Var). Son collègue, Claude Aiazzi, est blessé. Les deux enquêteurs perquisitionnent une chambre de l'hôtel Prémarmar lorsque Succo entre et tire. Il dérobe le revolver de Michel Morandin. Dans la planque du « tueur fou », en ville, les policiers mettent la main sur des cassettes : le tueur y détaille ses pulsions sexuelles. Mais ils ignorent encore son identité.

Succo fonce vers la Suisse, où il abandonne l'Alfa Romeo volée à Veyrier-du-Lac. Dans le coffre : l'arme du brigadier Castillo. On perd la trace du fugitif, qui se signale quelques jours plus tard par une série de prises d'otages.

9 - 6 février 1988.

Une lycéenne d'Aix-les-Bains reconnaît sur le portrait-robot son petit ami, qui se fait appeler « Kurt ». Il s'agit de Roberto Succo. La police met enfin un nom sur le « tueur fou ». Un mandat d'arrêt est délivré.

10 - 28 février 1988.

Roberto Succo est arrêté en Italie, à Bocca di Strada, un village situé entre Venise et Trévise. Incarcéré, il escalade le mur de sa prison, harangue les journalistes et cherche à s'évader en s'accrochant à un filin. Il chute lourdement dans la cour et se brise les côtes. Il se suicide finalement dans sa cellule, à l'aube du 23 mai, en s'asphyxiant avec un sac en plastique.

ARTICLE *LIBÉRATION*

Succo le fou

Par Margaux BALSAN — 22 juillet 2004 à 01:31

Succo le fou

Un homme, une folie. Celle d'un ado perturbé et surprotégé par sa mère. Celle d'un « schizophrène à pathologie dissociative », selon les termes des psychiatres et qui, à l'âge de 19 ans, tue père et mère. Cinq ans plus tard, Roberto Succo s'évade d'un asile italien, direction la France. Il viole, assassine. « L'homme au treillis » devient très vite l'« ennemi public numéro 1 ». Il élimine un gendarme, un médecin, un policier, une femme toujours portée disparue... En tout, six victimes. Jean-Marie Ribère, un chauffeur de taxi qui lui a miraculeusement échappé, nous dit que « dans ses yeux, y a rien et il sent la mort »... Cette mort vers qui Roberto Succo se réfugiera en dernier, lorsqu'il se suicidera dans sa cellule, à 26 ans.

Autour de l'affaire de ce meurtrier à la gueule d'ange qui suscita tant de fantasmes, inspira Koltès puis Cédric Kahn, le documentaire de ce soir réunit beaucoup de témoignages. En Italie, son instituteur et une amie de ses parents dessinent l'enfance de celui qui allait devenir le « ravisseur de la pleine lune ». En Suisse, une institutrice que Succo prit en otage raconte et décrit la transformation du maître de Succo en rage agressive. L'expertise psychiatrique après son premier internement rapporte qu'il donnait « l'impression d'une personne étrangère au monde » et parle d'« une fracture qui l'empêchait de discerner le réel de l'imaginaire ». D'autres avocats, journalistes, juge d'instruction ou proches des victimes participent à cette reconstitution scrupuleuse de l'identité de ce personnage romanesque.

ANNEXES 2. TEXTES CRITIQUES

MICHEL FOUCAULT : FAIT DIVERS ET MYTHE DU MEURTRIER.

EXTRAIT DE *THÉÂTRE AUJOURD'HUI* N°5, KOLTÈS COMBAT AVEC LA SCÈNE P. 171

« Michel Foucault évoque « les rapports de voisinage, d'opposition et de réversibilité » que les journaux populaires du XIX^e siècle établissaient entre les faits divers et « les grands événements ou personnages de l'Histoire ».

En apparence les deux séries s'opposent comme le crime à la gloire, l'illégalité au patriotisme, l'échafaud aux fastes de l'immortalité. La mémoire des batailles répond de l'autre côté de la loi à la renommée honteuse des assassinats. Mais, en fait, elles sont si voisines qu'elles sont prêtes toujours à s'entrecroiser. Après tout, les batailles inscrivent la marque de l'histoire sur des égorgements sans nom ; tandis que le récit fait des morceaux d'histoire à partir de simples affrontements de rue. Des uns aux autres, la limite est sans cesse franchie. Et elle est franchie pour un événement privilégié : le meurtre. Le meurtre est le point de croisement de l'histoire et du crime. C'est le meurtre qui fait l'immortalité des guerriers (ils tuent, font tuer et acceptent eux-mêmes le risque de mourir) ; c'est le meurtre qui assure la sombre renommée des criminels (ils ont, en versant le sang, accepté le risque de l'échafaud). L'assassinat établit l'équivoque du légitime et de l'illégal.

De là sans doute, le fait que pour la mémoire populaire – telle qu'elle se tisse dans la circulation de ces feuilles de nouvelles ou de commémoration – le meurtre est l'événement par excellence. Avec lui se pose sous une forme absolument dépouillée le rapport du pouvoir et du peuple : ordre de tuer, interdiction de tuer, se faire tuer, être exécuté ; sacrifice volontaire, châtement imposé ; mémoire, oubli. Le meurtre rôde aux confins de la loi, en deçà ou au-delà de la loi, au-dessus ou au-dessous ; il tourne autour du pouvoir tantôt contre lui, tantôt avec lui. Le récit du meurtre se case dans cette région dangereuse dont il utilise la réversibilité : il fait communiquer l'interdit et la soumission, l'anonymat avec l'héroïsme ; par lui l'infamie touche à l'éternité. »

SACRÉE INNOCENCE, *PASOLINI ROMA*, PIER PAOLO PASOLINI, CINÉMATHEQUE FRANÇAISE, ÉDITIONS SKIRA, 2013, P. 232.

Dans la première phase de la crise culturelle et anthropologique dont le début date environ de la fin des années soixante, lorsque commençait à triompher l'irréalité de la sous-culture des mass media et donc de la communication de masse, le dernier rempart de la réalité semblait être constitué par les corps « innocents », avec la violence archaïque, sombre, vitale de leurs organes sexuels. Enfin, la représentation de l'éros, vu dans un contexte humain tout récemment dépassé par l'histoire, mais encore présent physiquement, était quelque chose qui me fascinait personnellement, individuellement, en tant qu'auteur et en tant qu'homme. Maintenant, tout est complètement inversé.

Premièrement : la lutte progressiste pour la démocratisation de l'expression et pour la libération sexuelle a été brutalement dépassée et rendue vaine par la décision du pouvoir consumériste d'accorder une tolérance aussi large que fausse.

Deuxièmement : la « réalité » des corps innocents a été elle-même violée, manipulée, dénaturée par le pouvoir consumériste. Bien plus, cette violence sur les corps est devenue la donnée la plus macroscopique de la nouvelle époque humaine.

Troisièmement : les vies sexuelles privées (comme la mienne), la dégradation corporelle et ce qui, dans les fantasmes sexuels était douleur et joie, sont devenues déception suicidaire, inertie informe.

POÉTIQUE DU DRAME MODERNE, DE HENRIK IBSEN À BERNARD-MARIE KOLTÈS, JEAN-PIERRE SARRAZAC, SEUIL, 2012. P. 238-239.

L'impersonnage, c'est le personnage en tant qu'il est définitivement sorti du cadre traditionnel de la *mimésis*, qu'il « déborde la représentation et fait advenir les simulacres », dirait Deleuze. Lorsque Koltès s'empare de la figure de Roberto Succo et l'arrache au fait divers, il adopte cette ligne de fuite selon laquelle le personnage se

transforme en impersonnage. Roberto Zucco empile les masques et, sous ces masques, le visage du Roberto Zucco de la réalité finit par s'effacer ou par laisser paraître celui sans traits ni contours de Dionysos. Bien au-delà du criminel en série, Roberto Zucco se réalise en Icare prenant son envol, puis chutant à la fin de la pièce, en Hamlet visité par le spectre du Père, puis en Christ, dont la Gamine serait successivement la Marie-Madeleine puis le Judas, et encore en Ange exterminateur, en sage étudiant à la Sorbonne, en Goliath, en Samson piégé par une Gamine-Dalila, en Woyzeck, en Pierre Rivière déclarant au bout de son périple : « Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur... » En bien d'autres figures encore mais, en toutes et en chacune, « inconnu » à lui-même et énigmatique pour les autres. Superposition de masques, le Zucco de Koltès aspire à la paix de la transparence et de l'invisibilité :

« Je suis un garçon normal et raisonnable, monsieur. Je ne me suis jamais fait remarquer. M'auriez-vous remarqué si je ne m'étais pas assis auprès de vous ? J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre était d'être aussi transparent qu'une vitre, 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. C'est une rude tâche d'être transparent ; c'est un métier ; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible (...) Moi, j'ai fait des études, j'ai été un bon élève. Je suis inscrit à l'université. Sur les bancs de la Sorbonne, ma place est réservée, parmi d'autres bons élèves au milieu desquels je ne me fais pas remarquer. Je vous jure qu'il faut être un bon élève, discret et invisible, pour être à la Sorbonne.¹ »

La confiance que fait Zucco, sur un banc du métro et en pleine nuit, au Monsieur ne doit pas être entendue comme la ruse d'un criminel. Elle situe au-delà du mensonge : dans le moment où Zucco fait l'éloge d'une transparence à laquelle il ne peut en principe pas atteindre, lui le « héros » aux habits « trempés de sang », il s'est opéré, dans le trajet du personnage du Zucco, une de ces « sautes », un de ces brusques changements de direction qui le mettent sur la voie de l'impersonnage. De façon significative, Roberto Zucco se compare à « un caméléon sur la pierre » : le caméléonisme² – changer de place en place d'identité – est le régime spécifique de l'impersonnage, personnage transpersonnel, transidentitaire.

¹ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, op.cit., p. 36-37.

² Cf. *Poétiques de l'indéterminé, Le Caméléon au propre et au figuré*, études rassemblées et présentées par V.-A. Deshoulières, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, coll. « Littératures », 1998.

ANNEXES 3. BERNARD-MARIE KOLTÈS, *ROBERTO ZUCCO* – EXTRAITS

LES RÉFÉRENCES CULTURELLES ROBERTO ZUCCO

LE MONDE ANTIQUE – LES MYTHES

Le Minotaure et le labyrinthe	Zucco dans les couloirs du métro (le labyrinthe de la société enfermante). Aide le vieil homme perdu à retrouver son chemin à l'inverse du Minotaure qui tue les humains.
Ariane (le fil d'Ariane) permet à Thésée de tuer le Minotaure	La Gamine n'aidera pas Zucco mais le dénoncera.
Œdipe , meurtre du père, épouse sa mère.	Meurtre du père mais également de la mère.
Médée , l'infanticide puis envol dans le char du soleil.	Meurtre de l'enfant de la Dame élégante. Envol final.
Ulysse , son errance et ses épreuves avant le retour à Ithaque.	La fuite de Zucco et les épreuves. Mais pas de retour.
Icare (<i>Les Métamorphoses</i> d'Ovide), son envol au-dessus du labyrinthe. Le soleil. La chute du corps.	Le tableau final dans le soleil éclatant. « L'envol » de Zucco. Pas de chute du corps.

LA TRAGÉDIE GRECQUE

Le rôle du chœur	
Hybris (démessure) défi à la loi, orgueil face aux dieux.	Les badauds lors du tableau dans le jardin public (tableau X-L'otage). Les meurtres.
Nemesis (punition et chute)	Apaisement, sérénité après les meurtres et non fureur (notamment de la mère dans la douceur).
Catharsis (purgation et apaisement)	La force du hasard, l'aléatoire, le meurtre sans signification.
Destin, malédiction divine	Tragique moderne : l'irresponsabilité humaine.
Le mythe pour comprendre l'âme humaine sous l'emprise des dieux	L'homme est perdu, hors du monde, incapable d'expliquer ses actes car pas d'explication.
Le récit du meurtre dans la tragédie (meurtre d'Egisthe par Oreste dans <i>Electre</i> d'Euripide, meurtre de Pyrrhus par Oreste dans <i>Andromaque</i> de Racine...)	La prostituée raconte le meurtre de l'inspecteur.

INFLUENCES RELIGIEUSES

DALILA, SAMSON	La Gamine est ici comparée à Dalila, la maîtresse qui trahira Samson. La Gamine va dénoncer Zucco aux policiers et participera ainsi à la chute du héros. « Il y a toujours une femme pour trahir » (voix au dernier tableau de la pièce).
LE CHRIST	15 tableaux dans la pièce = 14 stations de la Passion (souffrance) du Christ + la résurrection. Christ ou antéchrist ? 3 chutes du Christ / 3 meurtres de Zucco. Jesus est aidé deux fois (Simon-Véronique) / Zucco est aidé par la prostituée (parole) et la dame du jardin public (otage). Les pleurs des femmes de Jerusalem/ les prostituées pleurent au tableau VIII. Jesus est dépouillé de ses vêtements / idem au tableau VIII pour Zucco. À quoi s'ajoute le baiser traître de Judas / la Gamine.

LE SAINT-MARTYR	<p>Le saint-martyr : l'hagiographie est le récit de la vie d'un saint. Zucco apparaît comme un homme qui souffre (cf. le tableau VIII-violence, bagarre, mort attendue). Il sera martyr car il est impuissant à agir. Il prend conscience de sa mort et du cheminement qui y mène. Le dernier épisode d'une hagiographie est celui de la rédemption, l'homme accédant à la sainteté par la spiritualité révélée. C'est « l'apocalypse » (du grec « dévoiler ») : dernière étape du saint-martyr.</p> <p>Le tableau XV se passe en effet dans une illumination permettant la transfiguration de Zucco, perdant tout corporalité.</p>
DRAME SHAKESPEARIEN	
<p>HAMLET DE SHAKESPEARE La scène 1 des gardes dans les remparts.</p>	<p>Tableaux I et XV : sur les toits, les gardes. Zucco impossible à voir.</p>
<p>LE SPECTRE Le registre fantastique – le spectre. La scène de théâtre (le meurtre du père) jouée par les comédiens à la demande d'Hamlet.</p>	<p>L'univers fantastique (Zucco, un surhomme, un démon - cf. les prostituées). Le personnage de Roberto Zucco, insaisissable, mélancolique, hors du monde. L'inspecteur mélancolique. La sœur de la Gamine – le titre du tableau XIII. Le tableau X dans le jardin public – les badauds forment le public de la scène du meurtre (le théâtre dans le théâtre).</p>
RÉÉCRITURES DE TRAGÉDIES	
<p>ANTIGONE DE JEAN ANOUILH Dialogue des gardes à plusieurs reprises, et également le garde face à Antigone en prison. Dialogue des sœurs, celle qui agit, celle qui n'ose pas.</p>	<p>Dialogue des gardes aux tableaux I et XV La trivialité des badauds. Dialogue des sœurs – les rôles sont inversés. Scène d'exposition : Koltès reprend le mélange de référence à Œdipe et Hamlet déjà inauguré par J. Cocteau.</p>
<p>LA MACHINE INFERNALE DE JEAN COCTEAU La scène d'exposition est une réécriture parodique de la scène des remparts d'Hamlet.</p>	
RÉFÉRENCES POÉTIQUES	
<p>HUGO, LA LÉGENDE DES SIÈCLES DANTE RIMBAUD – le poète maudit, le désir d'ailleurs, l'Afrique La beauté dans le mal – motif poétique du XIX^e</p>	<p>Zucco dit un quatrain au début du tableau VIII. La dernière réplique de Zucco (tableau VIII). Zucco, désir de partir, l'Afrique, la chaleur, les neiges éternelles. Désir d'éternité. Zucco, assassin à la gueule d'ange qui fascine. On retrouve les caractéristiques du héros romantique.</p>
THÉÂTRE DE L'ABSURDE	
<p>Le rôle des dialogues dans le théâtre dit « de l'absurde ». <i>En attendant Godot</i> de Beckett. Le dialogue en creux des personnages, l'incommunicabilité des êtres.</p>	<p>Le dialogue de la mère et de Zucco, ne se répondent pas, ne s'écoutent pas. L'impossible dialogue entre le frère et la sœur.</p>

DIDASCALIES INITIALES, ROBERTO ZUCCO.

Des trois meurtres de la pièce...

1. Le meurtre de la mère. Extrait du tableau II - Meurtre de la mère. pp. 15 à 18, l'impossible dialogue filial : la caresse assassine. Depuis « Zucco - Je veux mon treillis » à la fin du tableau.

ZUCCO – Je suis venu chercher mon treillis.

LA MÈRE – Ton quoi ?

ZUCCO – Mon treillis : ma chemise kaki et mon pantalon de combat.

LA MÈRE – Cette saloperie d'habit militaire. Qu'est-ce que tu as besoin de cette saloperie d'habit militaire ? Tu es fou, Roberto. On aurait dû comprendre cela quand tu étais au berceau et te foutre à la poubelle.

ZUCCO – Bouge-toi, dépêche-toi, ramène-le-moi tout de suite.

LA MÈRE – Je te donne de l'argent. C'est de l'argent que tu veux. Tu t'achèteras tous les habits que tu veux.

ZUCCO – Je ne veux pas d'argent. C'est mon treillis que je veux.

LA MÈRE – Je ne veux pas, je ne veux pas. Je vais appeler les voisins.

ZUCCO – Je veux mon treillis.

LA MÈRE – Ne crie pas, Roberto, ne crie pas, tu me fais peur ; ne crie pas, tu vas réveiller les voisins. Je ne peux pas te le donner, c'est impossible : il est sale, il est dégueulasse, tu ne peux pas le porter comme cela.

Laisse-moi le temps de le laver, de le faire sécher, de le repasser.

ZUCCO – Je le laverai moi-même. J'irai à la laverie automatique.

LA MÈRE – Tu dérailles, mon pauvre vieux. Tu es complètement dingue.

ZUCCO – C'est l'endroit du monde que je préfère. C'est calme, c'est tranquille, et il y a des femmes.

LA MÈRE – Je m'en fous. Je ne veux pas te le donner. Ne m'approche pas, Roberto. Je porte encore le deuil de ton père, est-ce que tu vas me tuer à mon tour ?

ZUCCO – N'aie pas peur de moi, maman. J'ai toujours été doux et gentil avec toi. Pourquoi aurais-tu peur de moi ? Pourquoi est-ce que tu ne me donnerais pas mon treillis ? J'en ai besoin, maman, j'en ai besoin.

LA MÈRE – Ne sois pas gentil avec moi, Roberto. Comment veux-tu que j'oublie que tu as tué ton père, que tu l'as jeté par la fenêtre, comme on jette une cigarette ? Et maintenant, tu es gentil avec moi. Je ne veux pas oublier que tu as tué ton père, et ta douceur me ferait tout oublier, Roberto.

ZUCCO – Oublie, maman. Donne-moi mon treillis, ma chemise kaki et mon pantalon de combat ; même sales, même froissés, donne-les moi. Et puis je partirai, je te le jure.

LA MÈRE – Est-ce moi, Roberto, est-ce moi qui t'ai accouché ? Est-ce de moi que tu es sorti ? Si je n'avais pas accouché de toi ici, si je ne t'avais pas vu sortir, et suivi des yeux jusqu'à ce qu'on te pose dans ton berceau ; si je n'avais pas posé, depuis le berceau, mon regard sur toi sans te lâcher, et surveillé chaque changement de ton corps au point que je n'ai pas vu les changements se faire et que je te vois là, pareil à celui qui est sorti de moi dans ce lit, je croirais que ce n'est pas mon fils que j'ai devant moi. Pourtant, je te reconnais, Roberto. Je reconnais la forme de ton corps, ta taille, la couleur de tes cheveux, la couleur de tes yeux, la forme de tes mains, ces grandes mains fortes qui n'ont jamais servi qu'à caresser le cou de ta mère, qu'à serrer celui de ton père, que tu as tué. Pourquoi cet enfant, si sage pendant vingt-quatre ans, est-il devenu fou brusquement ? Comment as-tu quitté les rails, Roberto ? Qui a posé un tronc d'arbre sur ce chemin si droit pour te faire tomber dans l'abîme ? Roberto, Roberto, une voiture qui s'est écrasée au fond d'un ravin, on ne la répare pas. Un train qui a déraillé, on n'essaie pas de la remettre sur ses rails. On l'abandonne, on l'oublie. Je t'oublie, Roberto, je t'ai oublié.

ZUCCO – Avant de m'oublier, dis-moi où est mon treillis.

LA MÈRE – Il est là, dans le panier. Il est sale et tout froissé. (Zucco sort le treillis) Et maintenant va-t'en, tu me l'as juré.

ZUCCO – Oui, je l'ai juré.

Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre ; elle gémit.

Il la lâche et elle tombe, étranglée.

Zucco se déshabille, enfle son treillis et sort.

2. Le meurtre de l'inspecteur. Extrait du tableau IV- La mélancolie de l'inspecteur. pp. 30 et 31, le récit de la prostituée : le couteau salvateur.

LA PUTE – Madame, madame, des forces diaboliques viennent de traverser le Petit Chicago. Tout le quartier est troublé, les putes ne travaillent plus, les macs restent la bouche ouverte, les clients ont fui, tout s'est arrêté, tout est pétrifié. Madame, vous avez abrité le démon dans votre maison. Ce garçon qui est arrivé récemment, qui n'ouvre pas la bouche, qui ne répond pas aux questions des dames, à se demander s'il a une voix et un sexe ; ce garçon, pourtant, au regard si doux ; ce beau garçon, décidément, et on en a beaucoup parlé, entre dames, – le voici qui sort derrière l'inspecteur. On l'observe bien, nous, les dames, on rigole, on fait des suppositions. Il marche derrière l'inspecteur qui semble plongé dans une réflexion profonde ; il marche derrière lui comme son ombre ; et l'ombre rétrécit comme au moment de midi, il est de plus en plus près du dos courbé de l'inspecteur, et brusquement, il sort un long poignard d'une poche de son habit, et le plante dans le dos du pauvre homme. L'inspecteur s'arrête. Il ne se retourne pas. Il balance doucement la tête, comme si la réflexion profonde dans laquelle il était plongé venait de trouver sa solution. Puis tout son corps balance, et il s'effondre sur le sol. Ni le meurtrier ni sa victime ne se sont à aucun moment regardés. Le garçon avait les yeux fixés sur le revolver de l'inspecteur ; il se penche, le prend, le met dans sa poche, et il s'en va, avec la tranquillité du démon, madame. Car personne n'a bougé, tout le monde, immobilisé, l'a regardé partir. Il a disparu dans la foule. C'était le diable que vous aviez sous votre toit, madame.

3. Le meurtre de l'enfant. Extrait du tableau X - L'otage pp. 66 à 69, des clés de la voiture au meurtre de l'enfant. Depuis « L'homme revient en courant (la didascalie) » à la fin du tableau.

L'homme revient en courant.

UN HOMME – Ce n'est pas une Porsche. C'est une Mercedes.

UN HOMME – Quel modèle ?

UN HOMME – 280 SE, je crois. Très belle.

UN HOMME – Mercedes, c'est de la bonne voiture.

UNE FEMME – Mais amenez-la donc, quelle que soit la marque. Il va tuer tout le monde.

ZUCCO – Je veux une Porsche. Je ne veux pas qu'on se foute de ma gueule.

UNE FEMME – Demandez aux flics de trouver une Porsche. Ne discutez pas. Puisque c'est un fou, c'est un fou. Il faut lui trouver une Porsche.

UN HOMME – Cela, au moins, les flics sauront le faire.

UN HOMME – Allez savoir. Ils restent à l'écart.

On va vers les policiers.

UN HOMME – Regardez-nous, nous autres hommes, du peuple. Nous sommes plus courageux qu'eux.

UNE FEMME (à l'enfant) – Pauvre petit. Est-ce que ce méchant pied ne te fait pas mal ?

ZUCCO – Taisez-vous. Je ne veux pas qu'on lui parle. Je ne veux pas qu'il ouvre la bouche. Ferme les yeux, toi. Ne bouge pas.

UN HOMME – Et vous, madame ? Comment vous sentez-vous ?

LA DAME – Ça va, merci, ça va. Mais je me sentirais tellement mieux si vous fermiez vos gueules et que vous retourniez dans vos cuisines et que vous partiez torcher vos mômes.

UNE FEMME – Elle est dure. Elle est dure.

UN FLIC (de l'autre côté de l'attroupement) – Voilà les clés de la voiture. C'est une Porsche. Elle est là. Vous pouvez la voir d'ici. (Aux gens :) Passez-lui les clés.

UN HOMME – Donnez-lui donc vous-même. C'est votre métier, les tueurs.

UN FLIC – Nous avons nos raisons.

UNE FEMME – Raisons mon cul.

UN HOMME – Moi, je ne touche pas à ces clés. Ce n'est pas mon boulot. Je suis père de famille.

ZUCCO – Je vais descendre la femme, et je me tire une balle dans la tête. Je n'ai rien à foutre de ma vie. Je vous jure que je n'en ai rien à foutre. Il y a six balles dans le chargeur. Je descends cinq personnes et je me descends après.

UNE FEMME – Il va le faire. Il va le faire. Partons.

UN FLIC – Ne bougez pas. Vous allez l'énerver.

UN HOMME – C'est vous qui nous énervez à ne rien faire.

UN HOMME – Ne les embêtez pas. Laissez-les faire. Ils ont un plan, c'est sûr.

UN FLIC – Ne bougez pas. *(Il pose les clés par terre et, avec un bâton, les pousse à travers les jambes des gens jusqu'aux pieds de Zucco. Zucco se baisse doucement, ramasse la clé, la met dans sa poche.)*

ZUCCO – Je prends la femme avec moi. Écartez-vous.

UNE FEMME – L'enfant est sauvé. Merci, mon Dieu.

UN HOMME – Et la femme ? Qu'est-ce qu'il va lui arriver, à elle ?

ZUCCO – Écartez-vous.

Tout le monde s'écarte. Tenant d'une main le pistolet, Zucco se penche, prend la tête de l'enfant par les cheveux, et lui tire une balle dans la nuque. Hurllements, fuite. Tenant le pistolet braqué sur la gorge de la femme, Zucco, dans le parc presque déserté, se dirige vers la voiture.

À la chute ascensionnelle :

3. Extrait du tableau VI - **Métro**. pp. 36 et 37, Zucco, le dévoilement d'un portrait intérieur. Depuis « Zucco – Je suis un garçon normal » à la fin du tableau.

ZUCCO – Je suis un garçon normal et raisonnable, monsieur. Je ne me suis jamais fait remarquer. M'auriez-vous remarqué si je ne m'étais pas assis à côté de vous ? 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. C'est une rude tâche d'être transparent ; c'est un métier ; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible. 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, et le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue. C'est la chose la plus visible du monde. Quand tout sera détruit, qu'un brouillard de fin du monde recouvrira la terre, il restera toujours les habits trempés de sang des héros. Moi, j'ai fait des études, j'ai été un bon élève. On ne revient pas en arrière quand on a pris l'habitude d'être un bon élève. Je suis inscrit à l'université. Sur les bancs de la Sorbonne, ma place est réservée, parmi d'autres bons élèves au milieu desquels je ne me fais pas remarquer. Je vous jure qu'il faut être un bon élève, discret et invisible, pour être à la Sorbonne. Ce n'est pas une de ces universités de banlieue où sont les voyous et ceux qui se prennent pour des héros. Les couloirs de mon université sont silencieux et traversés par des ombres dont on n'entend même pas les pas. Dès demain je retournerai suivre mon cours de linguistique. C'est le jour, demain, du cours de linguistique. J'y serai, invisible parmi les invisibles, silencieux et attentif dans l'épais brouillard de la vie ordinaire. Rien ne pourrait changer le cours des choses, monsieur. Je suis comme un train qui traverse tranquillement une prairie et que rien ne pourrait faire dérailler. Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin ni du rythme qu'il a décidé de prendre.

LE MONSIEUR – On peut toujours dérailler, jeune homme, oui, maintenant je sais que n'importe qui peut dérailler, n'importe quand. Moi qui suis un vieil homme, moi qui croyais connaître le monde et la vie aussi bien que ma cuisine, patatras, me voici hors du monde, à cette heure qui n'en est pas une, sous une lumière étrangère, avec surtout l'inquiétude de ce qui se passera quand les lumières ordinaires se rallumeront, et que le premier métro passera, et que les gens ordinaires comme je l'étais envahiront cette station ; et moi, après cette première nuit blanche, il va bien me falloir sortir, traverser la grille enfin ouverte, voir le jour alors que je n'ai pas vu la nuit. Et je ne sais rien maintenant de ce qui va se passer, de la manière dont je verrai le monde et dont le monde me verra ou ne me verra pas. Car je ne saurai plus ce qui est le jour et ce qui est la nuit, je ne saurai plus quoi faire, je vais tourner dans ma cuisine à la recherche de l'heure et tout cela me fait bien peur, jeune homme.

ZUCCO – Il y a de quoi avoir peur, en effet.

LE MONSIEUR – Vous bégayez, très légèrement ; j'aime beaucoup cela. Cela me rassure. Aidez-moi, à l'heure où le bruit envahira ce lieu. Aidez-moi, accompagnez le vieil homme perdu que je suis, jusqu'à la sortie ; et au-delà, peut-être.

Les lumières de la station se rallument.

Zucco aide le vieux monsieur à se lever et l'accompagne.

Le premier métro passe.

4. Le tableau XV - **Zucco au soleil.**

XV. ZUCCO AU SOLEIL.

Le sommet des toits de la prison, à midi.

On ne voit personne, pendant toute la scène, sauf Zucco quand il grimpe au sommet du toit.

Voix de gardiens et de prisonniers mêlés.

UNE VOIX – Roberto Zucco s'est échappé.

UNE VOIX – Encore une fois.

UNE VOIX – Mais qui le gardait ?

UNE VOIX – Qui en avait la charge ?

UNE VOIX – On a l'air de cons.

UNE VOIX – Vous avez l'air de cons, oui. (Rires.)

UNE VOIX – Silence.

UNE VOIX – Il a des complices.

UNE VOIX – Non ; c'est parce qu'il n'a pas de complice qu'il parvient toujours à s'échapper.

UNE VOIX – Tout seul.

UNE VOIX – Tout seul, comme les héros.

UNE VOIX – Il faut chercher dans les recoins de couloir.

UNE VOIX – Il doit être planqué quelque part.

UNE VOIX – Il doit être recroquevillé dans un cagibi, et il tremble.

UNE VOIX – Pourtant ce n'est pas vous qui le faites trembler.

UNE VOIX – Zucco n'est pas en train de trembler, mais de se foutre de votre gueule.

UNE VOIX – Zucco se fout de la gueule de tout le monde.

UNE VOIX – Il n'ira pas loin.

UNE VOIX – C'est une prison moderne. On ne peut pas s'en échapper.

UNE VOIX – C'est impossible.

UNE VOIX – Strictement impossible.

UNE VOIX – Zucco est fichu.

UNE VOIX – Zucco est peut-être fichu, mais, pour l'instant, il est en train de grimper sur le toit et de se foutre de votre gueule.

Zucco, torse et pieds nus, arrive au sommet du toit.

UNE VOIX – Que faites-vous là ?

UNE VOIX – Descendez immédiatement. (Rires.)

UNE VOIX – Zucco, vous êtes fichu. (Rires.)

UNE VOIX – Zucco, Zucco, dis-nous comment tu fais pour ne pas rester une heure en prison ?

UNE VOIX – Comment tu fais ?

UNE VOIX – Par où as-tu filé ? Donne-nous la filière.

ZUCCO – Par le haut. 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.

UNE VOIX – Et les gardiens ?

ZUCCO – Les gardiens n'existent pas. Il suffit de ne pas les voir. 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 suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros.

UNE VOIX – Mais ton père, et ta mère, Zucco. Il ne faut pas toucher à ses parents.

ZUCCO – Il est normal de tuer ses parents.

UNE VOIX – Mais un enfant, Zucco ; on ne tue pas un enfant. On tue ses ennemis, on tue des gens capables de se défendre. Mais pas un enfant.

ZUCCO – 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.

UNE VOIX – Tu as de l'argent ? De l'argent planqué quelque part ?

ZUCCO – Je n'ai pas d'argent, nulle part. Je n'ai pas besoin d'argent.

UNE VOIX – Tu es un héros, Zucco.

UNE VOIX – C'est Goliath.

UNE VOIX – C'est Samson.

UNE VOIX – Qui est Samson ?

UNE VOIX – Un truand marseillais.

UNE VOIX – Je l'ai connu en prison. Une vraie bête. il pouvait casser la gueule à dix personnes à la fois.

UNE VOIX – menteur.

UNE VOIX – Rien qu'avec ses poings.

UNE VOIX – Non, avec une mâchoire d'âne. Et il n'était pas de Marseille.

UNE VOIX – Il s'est fait baiser par une femme.

UNE VOIX – Dalila. Une histoire de cheveux. Je connais.

UNE VOIX – Il y a toujours une femme pour trahir.

UNE VOIX – On serait tous en liberté sans les femmes.

Le soleil monte, brillant, extraordinairement lumineux. Un grand vent se lève.

ZUCCO – Regardez le soleil. (Un silence complet s'établit dans la cour.) Vous ne voyez rien ? Vous ne voyez pas comme il bouge d'un côté à l'autre ?

UNE VOIX – On ne voit rien.

UNE VOIX – Le soleil nous fait mal aux yeux. Il nous éblouit.

ZUCCO – Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil ; c'est de là que vient le vent.

UNE VOIX – Le quoi ? Le soleil a un sexe ?

UNE VOIX – Vos gueules !

ZUCCO – Bougez la tête : vous le verrez bouger avec vous.

UNE VOIX – Qu'est-ce qui bouge ? Je ne vois rien bouger, moi.

UNE VOIX – Comment voudrais-tu que quelque chose bouge, là-haut ? Tout y est fixé depuis l'éternité, et bien cloué, bien boulonné.

ZUCCO – C'est la source des vents.

UNE VOIX – On ne voit plus rien. Il y a trop de lumière.

ZUCCO – Tournez votre visage vers l'orient et il s'y déplacera ; et, si vous tournez votre visage vers l'occident, il vous suivra.

Un vent d'ouragan se lève. Zucco vacille.

UNE VOIX – Il est fou. Il va tomber.

UNE VOIX – Arrête, Zucco ; tu vas te casser la gueule.

UNE VOIX – Il est fou.

UNE VOIX – Il va tomber.

Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien.

UNE VOIX (criant). – Il tombe.

ANNEXE 4. BERNARD-MARIE KOLTÈS – ANTHOLOGIE

LA NUIT JUSTE AVANT LES FORÊTS, EXTRAIT PP. 34-35-36

Une personne est dans la rue. Elle croise une autre personne et lui demande une chambre pour la nuit.

Cette personne s'exprime à travers un long monologue.

« que je ne peux pas garder pour moi, – d'ailleurs, est-ce qu'un pédé oserait aborder sans avoir ses moyens, les fringues et les cheveux trempés ? maintenant, tu me vois comme cela, la tête pas très en place (mais cela passera) et du premier coup d'œil, moi, j'ai bien vu que, toi, tu es le genre correct à qui on peut parler : je ne sais pas son vrai nom, celui qu'elle m'a dit n'était pas le sien, alors je ne dirai pas non plus comment elle était faire, personne ne saura jamais qui a couché avec qui, toute une nuit, sur un pont, en plein milieu d'une ville, des traces y sont encore, là-bas, dans la pierre : tu te promènes n'importe où, un soir par hasard, tu vois une fille penchée juste au-dessus de l'eau, tu t'approches par hasard, elle se retourne, te dit : moi mon nom c'est mama, ne me dis pas le tien, ne me dis pas le tien, tu ne le dis pas ton nom, tu lui dis : où on va ? elle te dit : où tu voudrais aller ? on reste ici, non ?, alors tu restes ici, jusqu'au petit matin qu'elle s'en aille, toute la nuit je demande : qui tu es ? où tu habites ? qu'est-ce que tu fais ? où tu travailles ? quand est-ce qu'on se revoit ? elle dit, penchée sur la rivière : je ne la quitte jamais, je vais d'une berge à l'autre, d'une passerelle à une autre, je remonte le canal et reviens à la rivière, je regarde les péniches, je regarde les écluses, je cherche le fond de l'eau, je m'assieds au bord de l'eau ou je me penche au-dessus, moi, je ne peux parler que sur les ponts ou les berges, et je ne vais que là, ailleurs je suis comme morte, tout le jour je m'ennuie, et chaque soir, je reviens près de l'eau, et on ne se quitte plus jusqu'à ce qu'il fasse jour –, alors elle s'est barrée et je l'ai laissée se barrer, sans bouger (le matin, sur les ponts, c'est plein de monde et de flics), jusqu'à midi je suis resté au milieu du pont, ce n'est pas son vrai nom et je ne lui ai pas dit le mien, personne ne saura jamais qui a aimé qui, une nuit, couchés sur le rebord du pont (à midi, c'est plein de bruits et de flics, on ne peut pas rester sans bouger, en plein milieu d'un pont), alors dans la journée, j'ai écrit sur les murs : mama je t'aime mama je t'aime, sur tous les murs, pour qu'elle ne puisse pas ne pas l'avoir lu, je serai sur le pont, mama, toute la nuit, le pont de l'autre nuit, tout le jour, j'ai couru comme un fou : reviens mama reviens, j'ai écrit comme un fou : mama, mama, mama et la nuit j'ai attendu en plein milieu du pont, et dès qu'il a fait jour j'ai recommencé les murs, tous les murs, pour que ce ne soit pas possible qu'elle ne tombe pas dessus. »

COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS, EXTRAIT SCÈNE VII, PP. 47-48-49.

Dans un pays d'Afrique de l'Ouest, un chantier de travaux publics, d'une entreprise étrangère. Alboury, un "Noir mystérieusement introduit dans la cité" où vivent les Blancs, est venu réclamer le corps de son "frère", prétendument mort dans un accident de travail, en fait tué d'un coup de revolver par l'ingénieur Cal.

CAL – Pourtant, sûr qu'on deviendrait des sauvages, si on se laissait choir. Mais ce n'est pas parce qu'on est au fond de ce trou qu'il faut se laisser choir, c'est ce que je me dis. Moi, par exemple, je m'intéresse à un tas de choses, tu verras, et j'aime parler, j'aime m'amuser, j'aime échanger, surtout. Tiens, moi, j'étais un fou de philosophie, tu peux me croire, moi. Mais quoi, ici, qu'est-ce qui se voit de tout cela ? Non, l'Afrique, ce n'est pas ce qu'on croit bébé. Même les vieux qui sont ici nous empêchent d'apporter des idées nouvelles ; l'entreprise, le travail, ne nous laissent pas le temps. Des idées, pourtant, moi, j'en ai ; j'en avais. Mais de penser, penser, penser toujours seul, on finit par sentir les idées crever dans la tête, une à une ; dès que j'en mets une en marche : flop, comme un ballon : flop ; tu as dû voir, en venant, au bord de la route, les chiens, le ventre gonflé comme des ballons, et les pattes en l'air. Pourtant, ce qui compte, c'est de pouvoir s'échanger avec quelqu'un. Moi, j'ai toujours été curieux ; de musique, de philosophie ; Troyat, Zola, surtout Miller, Henry. Tu pourras venir dans ma chambre et te servir de mes livres, j'ai tout Miller, mes livres sont à toi. Ton nom ?

LEONE – Léone.

CAL – J'étais vraiment déchaîné pour la philosophie, quand j'étais étudiant. Surtout pour Miller, Henry ; de lire, ça m'a complètement débloqué. J'étais déchaîné, à Paris, moi. Paris, le plus grand carrefour d'idées du monde ! Miller, oui. Quand il fait le rêve où il tue Sheldon d'un coup de pistolet en disant :

« Je ne suis pas un Polak ! » Tu connais ?

LEONE – Je ne sais pas... Non.

CAL – Alors, quand on vient ici, il n'est pas question de se laisser choir, bébé.

LEONE – Léone.

CAL – Cette femme est sur la réserve avec moi. (Il rit) Il ne faut pas, il faut être absolument direct. Rien ne nous sépare, on est du même âge, on se ressemble ; moi, en tous cas, je suis absolument direct. Il n'y a pas de raison d'être bloqué.

LEONE – Non, il n'y a pas de raison.

CAL – Et puis nous n'avons pas le choix : on est seuls ; ici, tu ne trouveras personne à qui parler, personne ; ici, c'est un endroit perdu. Surtout maintenant, que c'est la fin : il ne reste plus que moi et lui. Et quant à lui, sa culture... et puis c'est un vieillard, Horn.

LEONE – Un vieillard ! Vous avez de ces mots ! J'aime parler avec lui.

CAL – Oui, peut-être, non ; mais on a besoin d'admirer, à la longue. C'est très important l'admiration. La femme admire la culture de l'homme. Ton nom ?

LEONE – Léone, Léone.

DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON, EXTRAITS LE CLIENT P. 13-14-15.

Dans la solitude des champs de coton met en scène un dealer et un client dans une situation de deal. Le dealer sait que le client désire – est dépendant de – quelque chose qu'il (le dealer) peut lui offrir. Il est cependant dépendant lui aussi du désir du client.

LE CLIENT

Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure ; je marche, tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points et non pas en parcours ; je ne connais aucun crépuscule ni aucune sorte de désirs et je veux ignorer les accidents de mon parcours. J'allais de cette fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé. Or il n'existe aucun moyen qui permette, à qui se rend d'une hauteur à une autre hauteur, d'éviter de descendre pour devoir remonter ensuite, avec l'absurdité de deux mouvements qui s'annulent et le risque, entre les deux, d'écraser à chaque pas les déchets jetés par les fenêtres ; plus on habite haut, plus l'espace est sain, mais plus la chute est dure ; et lorsque l'ascenseur vous a déposé en bas, il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n'a pas voulu là-haut, au milieu d'un tas de souvenirs pourrissants, comme, au restaurant, lorsqu'un garçon vous fait la note et énumère, à vos oreilles éccœurées, tous les plats que vous digérez déjà depuis longtemps.

Il aurait fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage ; alors j'aurais, peut-être, pu me tromper sur la légitimité de votre présence et de l'écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin et, à mon tour, faire un écart qui s'accommodât au vôtre ; mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle ? Il n'est pas de nuit sans lune qui ne paraisse être midi si vous y promenez, et ce midi-là me montre assez que ce n'est pas le hasard des ascenseurs qui vous a placé ici, mais une imprescriptible loi de pesanteur qui vous est propre, que vous portez, visible, sur les épaules comme un sac, et qui vous attache à cette heure, en ce lieu d'où vous évaluez en soupirant la hauteur des immeubles.

Quant à ce que je désire, s'il était quelque désir dont je puisse me souvenir ici, dans l'obscurité du crépuscule, au milieu de grognements d'animaux dont on n'aperçoit même pas la queue, outre ce très certain désir que j'ai de vous voir laisser tomber l'humilité et que vous ne me fassiez pas cadeau de l'arrogance – car si j'ai quelque faiblesse pour l'arrogance, je hais l'humilité, chez moi et chez les autres, et cet échange me déplaît –, ce que je désirerais, vous ne l'auriez certainement pas. Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri, et vous vous enfuiriez dans l'obscurité comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue. Mais, non, le trouble de ce lieu et cette heure me fait oublier si j'ai jamais eu quelque désir que je pourrais me rappeler, non, je n'en ai pas plus que d'offre à vous faire, et il va bien falloir que vous fassiez un écart pour que je n'en ai pas à faire, que vous démenagiez de l'axe que je suivais, que vous vous annuliez, car cette lumière, là-haut, en haut de l'immeuble, dont s'approche l'obscurité, continue imperturbablement de briller ; elle troue cette obscurité, comme une allumette enflammée troue le chiffon qui prétend l'étouffer.

LE RETOUR AU DÉSERT, EXTRAIT P 55-56-57

Début des années soixante, dans une petite ville de l'Est de la France. Accompagnée de ses enfants, Édouard et Fatima, Mathilde, après quinze années passées en Algérie, revient dans la demeure familiale. Elle y retrouve son frère Adrien Serpenoise, son neveu Mathieu et sa belle-sœur Marthe.

11

Véranda. Adrien.

Surgit le grand parachutiste noir.

PARACHUTISTE – Tout le monde dort, dans cette maison, colonel.

ADRIEN – Ne m'appellez pas colonel, je ne suis pas un militaire. Qui êtes-vous ? Comment êtes-vous entré ?

PARACHUTISTE – Cette ville me semble endormie, bourgeois. Est-ce qu'elle est désertée ?

ADRIEN – Comment êtes-vous entré ?

PARACHUTISTE – Par le ciel, évidemment. On est venus cette nuit ; l'armée est là, bourgeois. Pas celle qui rampe sur les pavés, pas celle qui roule à l'abri des blindages, pas celle qui bavarde dans les bureaux, pas l'armée des corvées de chiottes, mais celle qui veille entre la terre et le ciel. Moi, je suis descendu du ciel comme un petit flocon de neige en plein été pour que vous puissiez dormir tranquilles, à l'abri. Car tu crois peut-être que l'épaisseur de tes murs te protège ? Tu crois peut-être que ta fortune te protège ? Mais tout cela volerait en éclats d'un seul coup de flingue que je te mettrais entre les deux yeux.

ADRIEN – Vous avez bu, militaire. Je parlerai à vos officiers.

PARACHUTISTE – Parle, bourgeois, parle, mais respecte-moi.

ADRIEN – Je vous respecte, mon garçon, mais pourquoi m'agressez-vous ? N'êtes-vous pas venu pour nous apporter la sécurité ?

PARACHUTISTE – Il faut d'abord porter le trouble, si l'on veut obtenir la sécurité.

ADRIEN – Eh bien, alors, bienvenue, bienvenue, militaire ! Je suis un petit bourgeois tranquille et je respecte l'armée.

PARACHUTISTE – Respecte-la, oui ; c'est elle qui t'enrichit.

ADRIEN – Et c'est moi qui te paie, militaire.

PARACHUTISTE – Moins que ton domestique, moins que rien. De quoi s'acheter des cigarettes. Et pourtant c'est moi qui te permets d'engraisser et de calculer et de faire de la politique. Nous, les militaires, nous sommes le cœur et les poumons de ce monde, et vous, les bourgeois, vous en êtes les intestins.

ADRIEN – Tu es très excité, mon garçon.

PARACHUTISTE – Excité, excité, excité, oui !

ADRIEN – Alors, bienvenue à ton excitation ! Mais sache que cette ville est une petite ville calme, tranquille, qui a l'habitude de ses soldats. Votre place à vous, soldats, est à l'intérieur des murs de vos casernes. Soyez sages, soyez tranquilles, et la ville vous aimera, la ville prendra soin de vous. Rentrez dans votre caserne, à présent.

PARACHUTISTE – Où sont les femmes ?

ADRIEN – Pardon ?

PARACHUTISTE – Les femmes ? Femelles, poules, chèvres, vaches, lapines, chattes, chattes, où les avez-vous cachées ? Je les sens ; je sens qu'il y a de la femme par ici. Pousse-toi, bourgeois.

ADRIEN – Il n'y a ici que des dames.

PARACHUTISTE – T'inquiète pas, papa, j'en ferai des femmes. Cachez vos chèvres, l'armée lâche ses bœufs.

ADRIEN – N'aimes-tu pas ce pays ? N'aimes-tu pas cette terre ? Es-tu un sauvage venu pour la piller, ou un militaire pour la garder ?

PARACHUTISTE – J'aime cette terre, bourgeois, mais je n'aime pas les gens qui la peuplent. Qui est l'ennemi ? Es-tu un ami ou un ennemi ? Qui dois-je défendre et qui dois-je attaquer ? Ne sachant plus où est l'ennemi, je tirerai sur tout ce qui bouge.

J'aime cette terre, oui, mais je regrette les temps anciens. Moi, j'ai la nostalgie de la douceur des lampes à l'huile, de la splendeur de la marine à voiles. J'ai la nostalgie de l'époque coloniale, des vérandas et du cri des crapauds-buffles, l'époque des longues soirées où, dans les domaines, chacun à sa place

s'allongeait dans le hamac, se balançait sur le rocking-chair ou s'accroupissait sous le manguier, chacun à sa place et tranquille dans sa place, et sa place était à lui. J'ai la nostalgie des petits négrillons courant sous les pattes des vaches, et que l'on chassait comme des moustiques. Oui, j'aime cette terre, et personne ne doit en douter, j'aime la France de Dunkerque à Brazzaville, parce que cette terre, j'ai monté la garde sur ses frontières, j'ai marché des nuits entières, l'arme à la main, l'oreille aux aguets et le regard vers l'étranger. Et maintenant on me dit qu'il faut se coucher sur ma nostalgie et que ce temps est révolu. On me dit que les frontières bougent comme la crête des vagues, mais meurt-on pour le mouvement des vagues ? On me dit qu'une nation existe et puis n'existe plus, qu'un homme trouve sa place et puis la perd, que les noms des villes, et des domaines, et des maisons, et des gens dans les maisons changent dans le cours d'une vie, et alors tout est remis en un autre ordre et plus personne ne sait son nom, ni où est sa maison, ni son pays ni ses frontières. Il ne sait plus ce qu'il doit garder. Il ne sait plus qui est l'étranger. Il ne sait plus qui donne des ordres. On me dit que c'est l'histoire qui commande l'homme, mais le temps de la vie d'un homme est infiniment trop court ; et l'histoire, grosse vache assoupie, quand elle finit de ruminer, elle tape du pied avec impatience. Ma fonction à moi, c'est d'aller à la guerre, et mon seul repos sera la mort.

Il disparaît.

ADRIEN – Par où est-il entré, nom de dieu ?

EXTRAIT *QUAI OUEST*, PP. 62-63.

Un homme voudrait mourir. Il prévoit de se jeter dans le fleuve, dans un endroit désert, et, parce qu'il craint de flotter, il dit : « Je mettrai deux lourdes pierres dans les poches de ma veste ; ainsi, mon corps collera au fond comme un pneu dégonflé de camion, personne n'y verra rien. » Il se fait conduire sur l'autre rive du fleuve, dans un quartier abandonné, près d'un hangar abandonné, dans une nuit plus noire qu'une nuit ordinaire, et il dit à celle qui l'a conduit: « Voilà, c'est ici, pouvez rentrer chez vous. »

Sur la jetée. Adab est recroquevillé au bord de l'eau.

Charles s'accroupit à côté de lui. Le soleil, bas, se reflète sur l'eau du fleuve.

CHARLES – (...) D'ailleurs, tu ne comprends jamais ce que je te dis, et moi je ne comprends rien à ce que tu penses ; tu fais toujours comme je pense que tu penses que t'as pas envie de faire, et après, tu corriges, c'est comme ça que je crois comprendre que tu marches ; mais tu ne pourras pas toujours corriger, moricaud. Finalement, je n'ai jamais rien vraiment compris, chez toi. Alors toi non plus, ne cherche pas à comprendre et reste là, reste tranquille.

De l'autre côté, là-bas, c'est le haut ; ici, c'est le bas ; ici même, on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, et il n'y a pas beaucoup d'espoir de monter un peu. Le plus haut qu'on montera, de toute façon, on ne sera jamais rien d'autre que le haut du bas. C'est pour cela que je préfère changer de côté, moricaud, je préfère aller là-bas ; je préfère être, là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas. Cherche pas à comprendre.

J'ai jamais travaillé, moricaud, jamais ; je ne sais même pas comment on fait ; le travail d'esclave, le travail honnête, je ne sais rien de cela, je n'ai jamais eu de patron, moi, jamais servi, jamais obéi. Et pourtant, c'est ça que je vais faire, maintenant, je change de bord. Tu ne peux pas comprendre.

C'est vrai que toi, t'as pas vraiment le choix, moricaud. Il y a trop de chemin à faire pour, toi, passer de l'autre côté. Alors, peut-être que le ferry s'arrêtera comme avant, que tu continueras à travailler tout seul, que tout sera comme avant pour toi ; et peut-être que non, mais je ne veux pas le savoir. Il te reste Fak ; alors, t'es pas perdu. De toute façon, même ça, je ne veux pas le savoir.

Il fallait bien, un jour ou l'autre, que ça foire pour toi, moricaud. Tu as eu un sursis et je t'y ai aidé, mais un jour ou l'autre, il fallait bien que ça foire. Quand ils ont coupé l'eau, j'ai tout de suite compris que ça allait foirer pour toi, mon vieux. Il n'y aura plus d'endroit pour te planquer, moricaud, t'as le sang trop pourri, et ici, ils ne font aucun effort pour comprendre ceux qui ne parlent pas. Il va falloir que tu paies. Eh bien tu paieras, moricaud, c'est normal, je ne peux pas payer à ta place, et il n'y a pas de raison pour que je paie avec toi. C'est pour ça que je dégage. (...)

ANNEXE 5. BIOGRAPHIES, CHRONOLOGIE ET ENTRETIENS AVEC B.-M. KOLTÈS

EXTRAIT DE L'OUVRAGE *UNE PART DE MA VIE*,
RECUEIL D'ENTRETIEN AVEC BERNARD-MARIE KOLTÈS, PP. 154-155.

D'où vient l'idée d'une pièce sur Roberto Succo ?

Le point de départ, c'est l'affiche de l'avis de recherche. Je l'ai vue dans le métro, et je suis resté devant, j'étais fasciné, je ne sais pas pourquoi. Quelque temps après, moi qui ne regarde pas la télé, je l'allume pour les informations, et je tombe sur cette scène absolument incroyable où l'on voyait Roberto Succo sur les toits de la prison. Après j'ai récupéré les articles de *Libé*, et j'ai commencé à travailler à cette histoire, que je trouve exemplaire.

Qu'est-ce qui vous paraît exemplaire ?

À quatorze ans, Roberto a tué son père et sa mère, sans motivation. Il a été interné en hôpital psychiatrique, et il a été tellement sage qu'on l'a relâché. À vingt-quatre ans, ça a déraillé une nouvelle fois, et à nouveau il a tué, sans motif. Quand on l'a arrêté, il était dans la rue, des flics sont arrivés vers lui, ils ne pensaient même pas que c'était Roberto Succo, parce qu'il était en cavale. Ils lui ont dit : « Qui êtes-vous ? » et il a répondu : « Je suis un tueur, mon métier c'est de tuer les gens. » Il a fini par se suicider dans sa cellule de prison, en s'asphyxiant avec un sac plastique – exactement comme il l'avait fait pour tuer son père. Succo a une trajectoire d'une pureté incroyable. Contrairement aux tueurs en puissance – et il y en a beaucoup –, il n'a pas de motivations répugnantes pour le meurtre, qui chez lui est un non-sens. 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. C'est ça qui me fascine.

L'Événement du Jeudi, 12 janvier 1989.

Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino.

BIOGRAPHIE

Bernard-Marie Koltès est né le 9 avril **1948**.

Il grandit à Metz, où il est élève pensionnaire à l'école Saint-Clément. Son père est officier dans l'armée pendant la guerre d'Algérie, synonyme d'une grande absence. En **1960**, le général Massu devient gouverneur de la ville. Koltès vivra au cœur de ce conflit, sans s'en rendre vraiment compte, « après je me suis rendu compte de ce que ça avait été, et l'importance de la chose m'a semblé énorme³. » En **1966**, il quitte Metz après son bac, à l'âge de 18 ans, pour aller à Strasbourg où il vécut quelques temps. Très vite, il monte à Paris, puis part pour New York en **1968**, « et là tout d'un coup, la vie m'a sauté à la gueule. Il n'y a donc pas eu d'étapes, je n'ai pas eu le temps de rêver de Paris, j'ai tout de suite rêvé de New York. Et New York en 68, c'était vraiment un autre monde. »⁴

À 20 ans, il revient à Strasbourg et vit sa première rencontre théâtrale avec Maria Casarès dans *Médée* de Sénèque, mis en scène par Jorge Lavelli. Cette rencontre est un déclic, il se décide à écrire. Ainsi, de **1970** à **1973**, il écrit et monte ses premières pièces, dont *Les Amertumes*, d'après *Enfance* de Gorki, créée à Strasbourg en 1970, *La Marche* (1970), *Procès Ivre* (1971), *L'Héritage* (1972) et *Récits Morts* (1973). Pendant la même période il fonde sa compagnie, *Le Théâtre du Quai*, composée d'amis non-comédiens.

La même année, Hubert Gignoux⁵ lui propose d'entrer au TNS (Théâtre National de Strasbourg). Koltès accepte et devient élève boursier en section régie pendant deux ans. Il continue à écrire et à monter des pièces avec des élèves comédiens et ce, pendant huit ans, sans que celles-ci ne soient jouées dans un vrai théâtre.

³. Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino, pour *L'Événement du jeudi*, 12 janvier 1989. Tiré de l'ouvrage *Une part de ma vie, Entretiens* [1983-1989], Les Éditions de Minuit.

⁴. Idem

⁵ Metteur en scène et comédien français, alors directeur du TNS.

En **1973**, il part en URSS, en voiture, à partir de Paris. À son retour, il s'inscrit au *Parti Communiste*, qu'il quittera en **1979**.

L'année suivante, il commence à écrire un premier roman, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, possible métaphore de sa consommation de drogue. En **1975**, il fait une tentative de suicide, à la suite de laquelle il suivra une cure de désintoxication aux stupéfiants. Il retourne alors s'installer à Paris.

La première pièce montée professionnellement est *La Nuit juste avant les forêts*, en **1977** au « off » d'Avignon, par Yves Ferry. La même année se crée *Salinger* à Lyon, dans une mise en scène de Bruno Boeglin, au *Théâtre de l'El Dorado*. L'écriture de *La Nuit juste avant les forêts* marque une rupture dans le travail de Koltès. « Il y a une coupure très nette entre *La Nuit juste avant les forêts* et la pièce qui précède. Il y a d'abord beaucoup de temps ; trois ans pendant lesquels je n'ai rien fait, et où je pensais ne plus jamais écrire. Et quand je me suis remis à écrire, c'était complètement différent, c'était un autre travail.⁶ » Il dira de ses anciennes pièces qu'il ne les aime plus et ne souhaite plus les voir montées.

Le cycle de ses voyages continue en **1978**, où il part pour l'Amérique latine. Il se rendra la même année sur un chantier de travaux public au Nigéria, lieu qui lui inspirera sa pièce *Combat de Nègre et de Chiens*, « Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge... et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes. Et à l'intérieur de ce cercle se déroulaient des drames petits-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement... »⁷. L'année suivante, retour en Afrique, au Mali puis en Côte d'Ivoire. Il écrit alors *Combat de Nègre et de chiens* dans un petit village du Guatemala, qui sera mis en voix par Gabriel Monnet et Hélène Vincent au *Centre culturel de la Communauté française de Belgique* à Paris. L'année **1979** fut aussi une année décisive par la rencontre avec le metteur en scène Patrice Chéreau, qui montera par la suite la quasi-totalité de ses pièces au *Théâtre des Amandiers* à Nanterre.

En **1981**, il retourne à New York où il restera 4 mois. À son retour, il reçoit une commande de Jacques Toja, sociétaire de la Comédie-Française. La même année, *La Nuit juste avant les Forêts*, est mis en scène au Petit Odéon, par Jean-Luc Boutté avec Richard Fontana.

En **1982**, il retourne à New York dans un hangar désaffecté du West End, à l'emplacement de l'ancien port. Ce lieu lui inspirera l'action de *Quai Ouest*, pièce qu'il proposera à la Comédie-Française suite à leur commande. Patrice Chéreau inaugure sa première saison du *Théâtre des Amandiers* à Nanterre en 1983, avec la création de *Combat de Nègre et de chiens*, dans sa propre mise en scène, avec Michel Piccoli, Philippe Léotard, Myriam Boyer et Sidiki Bakaba.

En **1984**, Koltès retourne en Afrique, au Sénégal. Parallèlement *La fuite à cheval très loin dans la ville*, achevé en 1976, est publié.

Il écrit en **1985**, un texte inédit de scénario, *Nickel Stuff*, inspiré de John Travolta. L'année suivante est marquée par la création française de *Quai Ouest* mis en scène par Patrice Chéreau, avec notamment Maria Casarès, au *Théâtre des Amandiers* de Nanterre.

L'année **1987** voit la création de *Dans la solitude des champs de coton*, par Patrice Chéreau, avec Laurent Malet et Isaach de Bankolé, au *Théâtre des Amandiers*. Pièce reprise par Patrice Chéreau (dans le rôle du dealer) et Laurent Malet pendant plusieurs saisons. Une troisième version sera créée en 1995-1996 par Patrice Chéreau et Pascal Gregory à la *Manufacture des Œillets*.

Les textes *Les contes d'hiver* de William Shakespeare traduits par Koltès sont mis en scène par Luc Bondy au *Théâtre des Amandiers*, en **1988**. La même année, c'est la création du *Retour au désert* par Patrice Chéreau.

En **1989**, Koltès achève l'écriture de son *Zucco*. La pièce sera créée en **1990**, un an après sa mort, par Peter Stein à la *Schaubühne* de Berlin. À partir de la mise en scène de 1991, au *Théâtre de Villeurbanne*, à Lyon par

⁶ Entretien avec J.-P. Han, Europe, 1^{er} trimestre 1983, tiré de l'ouvrage *Une part de ma vie*, Entretiens (1983-1989), Les Éditions de Minuit.

⁷ Idem.

Bruno Boeglin, une polémique naîtra de la question de permettre ou non la présentation de la pièce, inspirée des meurtres de Roberto Succo.

« Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous. »⁸

Bernard-Marie Koltès meurt du sida, le 15 avril 1989, après un dernier voyage au Guatemala.

CHRONOLOGIE DES MISES EN SCÈNE DE ROBERTO ZUCCO

- 1990 : Peter Stein à la *Schaubühne* de Berlin
- 1991 : Bruno Boeglin, Lyon, *Théâtre de Villeurbanne*
- 1993 : mise en scène Denis Marleau, Montréal, *UBU compagnie de création, Nouvelle Compagnie Théâtrale, Festival de Théâtre des Amériques*
- 1994 : mise en scène Luis Pasqual, Odéon-Théâtre de l'Europe
- 1995 : mise en scène Jean-Louis Martinelli, Théâtre national de Strasbourg
- 1995 : mise en scène Krzysztof Warlikowski
- 1996 : mise en scène Armel Roussel, Bruxelles
- 1997 : mise en scène Christophe Rouxel, *Théâtre de l'Est parisien*
- 1998 : mise en scène James Mc Donald, traduction Martin Crimp, *Royal Shakespeare Company Théâtre Royal Stratford Londres*
- 1998 : mise en scène Oskaras Korsunovas, *Rencontres Internationales de Théâtre de Dijon, Biennale de Venise en 1999*
- 1999 : mise en scène Philip Syuberi, *Saratov Théâtre dramatique*
- 2003 : mise en scène Gérald Garutti, *ADC Theatre Cambridge, Théâtre Bernard-Marie Koltès Nanterre*
- 2004 : mise en scène Philippe Calvario, Comédie de Reims, *Théâtre de Lorient, Théâtre des Bouffes du Nord, Le Quartz, avec Xavier Gallais*
- 2004 : mise en scène Arthur Nauzyciel, *Emory Theater Atlanta*
- 2005 : mise en scène Jean-Philippe Malric, *Bouffon Théâtre Paris*
- 2006 : mise en scène Elsa Gallès, *Théâtre Le Colombier Bagnolet*
- 2006 : mise en scène Philip Boulay, *Forum de Blanc-Mesnil*
- 2007 : mise en scène collective, *Compagnie Akté*
- 2009 : mise en scène Christophe Perton, *Comédie de Valence*
- 2010 : mise en scène Giuliano Menici, *Théâtre de Recherche Universitaire de Chambéry*
- 2011 : mise en scène Isabelle Peroz, *Association de Réalisation Théâtrale de l'Université de Strasbourg.*
- 2011 : mise en scène Léo Begin et Anthony Devaux, *Compagnie Saine sur Scène*
- 2014 : mise en scène Karin Henkel, *Schauspielhaus Zürich*
- 2015 : mise en scène Richard Brunel, *Comédie de Valence*

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

- *La nuit juste avant les forêts*, 1976, paru aux éditions de Minuit.
- *Combat de Nègres et de chiens*, 1979, paru aux éditions de Minuit.
- *La fuite à cheval très loin dans la ville*, 1984, paru aux éditions de Minuit.
- *Quai Ouest*, 1985, paru aux éditions de Minuit.
- *Dans la solitude des champs de coton*, 1986, paru aux éditions de Minuit
- *Le retour au désert*, 1988, paru aux éditions de Minuit.

⁸ Europe, 1^{er} trimestre 1983, tiré de l'ouvrage *Une part de ma vie, Entretiens* (1983-1989), Les Éditions de Minuit.

À TABLE AVEC...

Richard Brunel, metteur en scène, Catherine Ailloud-Nicolas, dramaturge et Louise Vignaud, assistante à la mise en scène, autour de la mise en scène de Roberto Zucco tenue le 21 octobre à La Comédie de Valence.

AMÉLIE ROUHER : comment abordes-tu la question de la monstruosité dans *Roberto Zucco* ?

RICHARD BRUNEL : la question de la monstruosité est un piège pour la mise en scène. Il ne faut pas l'aborder frontalement. Dire que Roberto Zucco est un monstre, c'est l'enfermer dans des catégories morales ou psychologiques, pratiques mais réductrices. Roberto Zucco, lui, est clairement identifié comme un psychopathe. À partir de ce diagnostic, on peut commencer à l'appréhender sereinement, dans une opposition rationnelle et fructueuse entre normalité et anormalité. En revanche, le personnage de théâtre est par essence a-psychologique et Koltès l'a voulu comme tel, semant le trouble par des écarts volontaires avec le fait divers. Il nous place face au mystère de Zucco. Il le construit comme un miroir à mille facettes. Zucco change de discours à chaque fois qu'il rencontre quelqu'un. Il est tour à tour doux, violent, intellectuel, poétique, incohérent, meurtrier. La monstruosité n'est plus une donnée fiable, elle se construit comme une question sans réponse : qu'est-ce qui fait qu'un individu déraile ? J'ajoute une autre question qui me hante : en quoi la monstruosité, au-delà de la pathologie individuelle, est-elle le produit d'une société ?

CATHERINE AILLOUD-NICOLAS : sans compter que Koltès crée des contre-points à Zucco. Par exemple, dans la pièce la foule des badauds est monstrueuse. C'est une assemblée de voyeurs qui non seulement exprime des banalités, des lieux communs, une certaine bonne conscience, mais aussi la peur, sans doute teintée de désir malsain, que surgisse le drame. D'ailleurs, le public du spectacle ne s'y trompe pas et rit de la bêtise des propos alors même que la violence de la prise d'otage est saisissante. Mais là encore, la monstruosité n'est pas de l'ordre de l'essence. Ce sont les discours qui sont monstrueux, à un moment donné, pas les gens. Ailleurs, dans la pièce, ce sont des comportements. Le frère peut manifester son amour possessif pour la Gamine et la vendre quelques scènes plus tard ; la patronne peut la consoler maternellement et deux minutes plus tard assister, sans intervenir à son enlèvement par un mac. C'est une monstruosité de l'instant.

AMÉLIE : Zucco est donc pour toi moins un monstre qu'un miroir pour les monstres ordinaires et invisibles ?

RICHARD : ou du moins autant l'un que l'autre. S'ajoute à cela un phénomène très curieux. Face à Zucco, chacun de ses interlocuteurs révèle ses pensées les plus intimes, les plus secrètes, comme si le danger qu'il représente ouvrait des boîtes de Pandore. Un des mystères du texte pour moi est le fait qu'il tue certains et qu'il épargne d'autres. Quand on travaille avec les acteurs, on s'aperçoit qu'il ne tue pas le vieux monsieur parce que, malgré la peur, ce dernier l'embarque dans un discours très élaboré, le place en partenaire d'une réflexion presque philosophique sur l'existence. Il ne tue pas la Gamine qui n'est pas effrayée, et qui, au contraire, lui permet de s'inventer une identité poétique. Inversement, il tue tous ceux qui ont parlé de mort, sa mère, l'inspecteur mélancolique. Et au sommet, il y a cet incroyable malentendu. Il tue l'enfant parce que sa mère a eu, le concernant, un discours de rejet. D'ailleurs, c'est ce qu'il lui renvoie quand elle lui reproche ce meurtre.

AMÉLIE : comment comprenez-vous la fascination qu'a eue l'opinion publique pour Roberto Zucco ? Comment comprenez-vous l'emballement des médias ?

CATHERINE : il y a une incompatibilité inouïe entre l'apparence de ce garçon et ses agissements, incompatibilité difficile à penser, car elle bouleverse toutes nos représentations. Je pense que c'est cela qui a fasciné Koltès, et les médias : la beauté du visage et l'horreur des actes. Tout est dans ce « et ».

RICHARD : dans la mise en scène, on va introduire les médias. Les portraits affichés évoqués par le texte ne suffisent pas à l'ère de la télé-réalité, au moment où l'on voit des passants braver le danger pour voler quelques images qu'ils pourront revendre aux chaînes d'information. On travaille sur cette double dimension : comment Roberto Zucco va, à travers le regard des autres, donc des médias, se jouer lui-même, assouvir sa pulsion narcissique, et se réaliser dans son image ; comment les médias vont être présents au moment

de l'évasion, en quête de l'interview exclusive, quitte à gêner le travail de la police. Les spectateurs sont familiers de cette situation, ils vivront la scène en direct, comme des spectateurs de théâtre, mais aussi sous la forme d'images projetées, comme les téléspectateurs qu'ils sont aussi.

LOUISE : ce qui est intéressant dans cette mise en scène, c'est qu'on ne se focalise pas sur Zucco, mais sur ce qu'il y a autour de lui, sur ce qui provoque la réaction des gens.

RICHARD : par la mise en scène, je veux vraiment que les autres personnages, les femmes notamment, la Gamine, la Mère, la Dame Élégante, aient une place importante. Il faut, pour cela, déjouer un autre cliché ; l'idée que Zucco est le héros de la pièce. Il est dans la scène 2, un peu dans la scène 3, puis on le retrouve après à la scène 6, puis la 8, la 10, puis la 12 et la 14. Il est absent presque une scène sur deux. Cette absence m'a fait insister sur le parcours parallèle de la Gamine. Elle m'a aussi donné un autre axe dramaturgique : le visible et l'invisible : qu'est-ce qu'il cache, qu'est-ce que les autres voient de ce qu'il rend visible ? Ces deux occurrences sont très présentes dans le texte de Koltès. C'est pour cette raison que je travaille pour le moment de façon très pragmatique pour organiser le rapport entre l'acteur et l'espace ; dans un second temps, je vais introduire le son et la lumière pour cacher, opacifier, révéler, rendre transparent, etc.

AMÉLIE : quelle place peut avoir Roberto Zucco aujourd'hui, par exemple, pour une jeune génération qui d'un côté est façonnée par les séries de serial Killer et de l'autre est ancrée dans la réalité d'une criminalité de nature terroriste ?

CATHERINE : je ne pense pas que la figure du meurtrier en série en tant que telle soit le point d'intérêt pour les jeunes. En France, il n'y a pas beaucoup de tueurs en série, c'est plutôt une problématique propre aux États-Unis, comme en témoignent les nombreux films sur ce sujet. D'ailleurs, le Zucco de Koltès est un tueur compulsif, plus qu'un *serial killer*. Il n'a pas de projet, pas de mode d'action ritualisée. Je pense que l'endroit qui peut les faire réfléchir, c'est la fascination malsaine pour la violence ou bien c'est la banalisation de cette dernière. Et évidemment, le mystère du déraillement après un parcours sans histoire est troublant pour eux comme pour nous.

AMÉLIE : dans cette mise en scène, tu sembles justement gommer cette fonction de fascination en supprimant la dimension mythique du personnage.

RICHARD : oui. Je ne veux pas de glorification. Ce n'est pas possible aujourd'hui. De même que j'ai choisi de ne pas traiter le fait divers, j'ai choisi de renvoyer toutes les références aux mythes, présentes dans le texte, à la sphère de la littérature. Elles ne produisent pas de théâtre. Cela a des conséquences, il faut lutter contre la dernière scène, traiter la chute et non cette sorte d'ascension vers le soleil, ces noces païennes avec lui. J'ai envie d'aller dans le sens de différentes fins possibles que je vais traiter successivement : les retrouvailles entre la Gamine et Zucco avec la magnifique déclaration d'amour qui terrasse le meurtrier, l'arrestation, l'évasion, la chute qui sera pour nous une mort. Chaque fin serait possible et le spectateur peut choisir celle qu'il préférerait.

AMÉLIE : comment as-tu pensé au choix de l'acteur pour Zucco, Pio Marmaï ?

RICHARD : j'ai beaucoup pensé à la figure du rhinocéros qui est présente dans la scène du Métro et dans une scène avec la Gamine où Zucco parle « des rhinocéros blancs qui traversent le lac, sous la neige ». C'est une image incroyable ! C'est cette dimension-là qui m'a amené vers lui. Vers un choix vraiment terrien... Même si c'est une terre de glace... Et Pio a l'ambivalence que je cherchais, la force et la gentillesse, la violence et la douceur.

CATHERINE : et la modestie. Pio Marmaï ne se met jamais au centre, même sur le plateau. C'est impressionnant !

RICHARD : oui, je pense qu'il a intégré le côté invisible, celle du garçon qui rase les murs, qui ne veut pas qu'on le voie et qui en même temps fait tout pour cela. Pio Marmaï travaille beaucoup dans cette direction. Très souvent, par exemple, il est capable d'assumer de jouer de dos très longtemps. Il joue comme un acteur de cinéma, en utilisant le champ/contre-champ. Ce qui m'intéresse le plus, ce sont les contre champs.

AMÉLIE : est-ce qu'on retrouve ce désir d'invisibilité dans la scénographie ? Le système des praticables, des passerelles présente à la fois un espace ouvert et fermé, quelque chose entre le ciel et la prison ?

RICHARD : oui, c'est un enclos, un quartier, c'est l'enceinte, le mur, ...

CATHERINE : c'est aussi le labyrinthe.

RICHARD : oui par exemple, dans la scène avec le vieux monsieur, Zucco peut être aussi le Minotaure dans le labyrinthe. La symbolique est ouverte. L'enjeu est de faire en sorte que l'espace contienne tous les lieux sans en être l'illustration ou l'explication. Avec Anouk dell'Aiera, nous avons travaillé sur l'idée que l'espace était un personnage de la pièce. Dans une première partie, la scénographe a inventé un espace qui se construit et se déconstruit au gré des divers lieux, grâce à des panneaux verticaux et horizontaux. Nous sommes successivement dans chaque famille avant de plonger de plus en plus nettement dans le Petit Chicago. Seule la scène du métro apparaît comme une suspension, un espace à part. Le fractionnement de l'espace est parallèle à la course des personnages qui fuient comme des rats de laboratoire dans une cage compartimentée dont ils ne peuvent sortir. À partir du square et de la scène de la dame élégante, nous avons construit une autre dramaturgie. Nous ne suivons plus les divers espaces inventés par Koltès. Le square devient le lieu où tous les personnages vont se retrouver pour mieux se perdre. C'est pour Zucco la fin du voyage, de la course. Le lieu est envahi par son image, par son nom. À partir du meurtre de l'enfant, quelque chose bascule pour lui, du côté de la folie. C'est le moment aussi où la société devient de plus en plus présente.

AMÉLIE : tu as mis en scène *Les Criminels* de Ferdinand Brukner qui interroge également la problématique du crime ? En quoi Zucco diffère-t-il des autres criminels sur lesquels tu as travaillé ?

RICHARD : d'abord Zucco est un criminel sans motivation, sans raison. Ensuite, c'est un garçon dont la violence se retourne contre lui-même. Dans *Les Criminels*, c'est différent, il y a des innocents qui sont considérés comme des criminels ; la pièce interroge plus la justice que le meurtre. Zucco, c'est vraiment l'énigme, c'est le mystère de l'humain quand il bascule dans l'inhumain.

AMÉLIE : mettre en scène le mystère, tenir le mystère dans une mise en scène, ça reste quand même un enjeu dramaturgique.

RICHARD : oui, c'est très intéressant.

AMÉLIE : ce que je comprends dans ce parti pris-là, c'est comment tenir une tension dramatique qui ne donne jamais de caution. Cela induit que tu laisses le spectateur libre d'hésiter, de construire ses propres questionnements...

RICHARD : oui. Dans le travail, je pense beaucoup au spectateur, à son empathie et à son dégoût avec le personnage. Par exemple, dans la scène de trahison de la Gamine, j'aime beaucoup jouer avec l'attente, le fait qu'on ne sait pas si elle va révéler ou non le nom de Zucco. En réalité, ça lui échappe et au moment où elle le dit, elle est prise dans son propre bouleversement et c'est trop tard. Je pense beaucoup à André Breton qui disait « un mot et tout est perdu, un mot et tout est sauvé. » Il y a une sorte de mouvement qui est irrépressible, mais qu'on peut réorienter. Il faut donner la possibilité aux personnages de ne pas être définis intégralement au moment de leur action. Je veux que les situations restent le plus ouvertes possibles. Je dis cela parce que je vois très bien les pièges sur des scènes qui peuvent tout à fait être interprétées comme un événement prévisible déjà joué d'avance. Cela ne m'intéresse pas du tout de jouer la fin de Roberto Zucco au début.

AMÉLIE : donc pour toi dans *Roberto Zucco*, il n'y a pas de destinée...

RICHARD : non.

AMÉLIE : ce sont des questions de hasard ou d'accidents ?

RICHARD : oui. Ça aurait pu ne pas avoir lieu, mais ça a eu lieu comme ça parce que Zucco a croisé telle ou telle personne, que telle autre a prononcé telle parole etc.

CATHERINE : il y a toujours cette dimension aléatoire ou accidentelle dans le parcours des tueurs compulsifs. Les gens sont au mauvais endroit au mauvais moment.

RICHARD : avec le vrai Roberto Succo, c'est cela aussi, le chauffeur du taxi qu'il a pris en otage le dit : « je n'aurais jamais dû être là ! »

AMÉLIE : c'est une logique du fait divers soit, mais que faire tout de même du meurtre qui demeure un événement exceptionnel ?

LOUISE : c'est un meurtre mais un meurtre non prémédité. Ce qui est très intéressant dans *Roberto Zucco*, c'est que rien n'est jamais pensé. Et c'est ça qui est intéressant pour le théâtre parce que cela place les acteurs à un endroit de présent absolu. Il faut jouer le fait qu'il n'y a jamais d'anticipation, c'est ce qu'il y a de plus difficile à réaliser au théâtre.

RICHARD : en fait, on doit travailler énormément pour oublier tout. Pour oublier, pour que chaque acteur sache exactement ce qu'il a à faire, tout en oubliant absolument qu'il va le faire. Et au moment où il le fait, il doit être surpris de le faire, surpris de la réplique de l'autre. C'est un présent absolu. Et je pense que Roberto Zucco, c'est ce présent absolu.

AMÉLIE : Koltès disait quelque chose de cet ordre en parlant du jeu d'acteur. Il disait que les acteurs devaient entrer et sortir de scène comme s'ils avaient « une furieuse envie de pisser. »

RICHARD : oui, il y a l'idée de l'urgence. Koltès disait aussi que les acteurs ne pouvaient pas formuler une émotion. Ne jamais dire par exemple, « je suis triste ». Koltès a donc une notion de ce présent absolu qui n'est pas du pathos, qui n'est pas non plus de la fête... Il y a dans son écriture une sorte de pudeur qui cherche systématiquement à détourner des effets psychologiques attendus.

AMÉLIE : oui et en même temps, le texte est piégé de grands discours de type déclaratif où les personnages, comme des personnages romanesques, sont dans l'autoportrait ou disent ce qu'ils font.

RICHARD : je pense que Koltès le prend chez Shakespeare. Juste avant d'écrire *Roberto Zucco*, il a fait la traduction des *Contes d'hiver* pour Luc Bondy et il a peut-être suivi, un peu avant, le *Hamlet* de Patrice Chéreau. Le texte dit les choses. En même temps, Koltès donne très peu d'indications, en général il dit les choses essentielles, « La Gamine est terrorisée », point. Et, parfois, dans le travail, l'acteur finit une scène puis il sort et je me dis : « mais ce n'est pas écrit qu'il sort ». Il y a une sorte de cut de scène ; tout à coup on coupe le son de la scène et une autre existe ! Les scènes cohabitent, on essaie de voir ce qu'il se passe entre elles... En fait, ça nous donne beaucoup de liberté pour réinventer ce qu'il y a autour d'elles.

CATHERINE : la difficulté pour l'acteur est d'être intégralement là dans une scène si courte qu'elle est déjà finie à peine commencée. C'est aussi de garder la mémoire du raccord, de ce qui s'est passé quelques scènes auparavant. Par exemple, on ne peut pas attaquer la scène de l'otage en oubliant que Zucco vient de se faire tabasser et qu'il a uriné sur lui. Si on ne prend pas en compte cette réalité, on passe à côté de l'essentiel, un rapport au corps dégradé, une mémoire du corps en souffrance.

AMÉLIE : dans la mise en scène, tu le montres d'ailleurs humilié, sale, puant la sueur et l'urine. C'est à ce moment que la dame élégante arrive. Tu mets en avant ce qu'il y a de plus invraisemblable dans la rencontre.

RICHARD : oui. C'est cet invraisemblable qui crée du mythe, c'est parce que cela n'est pas vrai. En même temps, il faut le rendre crédible.

AMÉLIE : après Zucco, tu en as fini avec les criminels ?

RICHARD : j'ai rendez-vous avec d'autres monstres, d'autres sociétés monstrueuses. Après *Roberto Zucco*, j'ai envie de mettre en scène *Sainte Jeanne des Abattoirs* de Brecht. C'est une pièce à la fois inspirée de *La pucelle d'Orléans* de Schiller et de *Faust*. C'est le mythe de *Faust* pour Jeanne qui descend aux enfers et qui veut savoir pourquoi les pauvres sont pauvres et on lui montre pourquoi les pauvres sont « mauvais » : c'est le point de vue du capitaliste. Cette pièce est très peu connue car Brecht lui-même ne l'a pas vue de son vivant ; elle a été montée après sa mort. C'est une magnifique pièce, très complexe, très intéressante, sur le rapport entre le capitalisme et la religion. C'est une autre forme de monstruosité, la monstruosité de l'argent. Donc plus de meurtrier pour le moment jusqu'à ce que ça me reprenne ! (rire).

