

Grażyna Starak

Université de Silésie
grazyna.starak@us.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-7555-4791>

LE THÉÂTRE DE KOLTÈS – THÉÂTRE DES TRANSGRESSIONS

The theatre of Bernard-Marie Koltès as a theatre of transgression

ABSTRACT

When we define specific theatrical forms, the work of Bernard-Marie Koltès transcends the boundaries between the forms. *La nuit juste avant les forêts* was a soliloquy or a quasi-monologue, *Dans la solitude des champs de coton* related to the form of the eighteenth-century philosophical dialogue, and *Roberto Zucco* provoked scandal due to the eponymous character of a serial murderer. All of Koltès's texts, including the above, transgress the boundaries, either through their form or through the philosophy included in them. The violence that is inseparable from Koltès's theatre is often devoid of any motivation, it is not grounded in any reasoning, it often acquires a mythical meaning, aggression becomes a desire, and evil becomes a source of fascination and something beautiful. The article is an attempt to demonstrate the unusual cooperation of form and content in Koltès's theatre, while both of the elements balance between what is acknowledged, acceptable, and definable.

KEYWORDS: theatre, transgression, form, violence, desire

L'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès – écrivain français de la deuxième moitié du XXe siècle, mort prématurément à l'âge de 41 ans, est une œuvre qui joue avec les frontières mêmes du théâtre. En commençant par *La nuit juste avant les forêts* – sorte de soliloque ou quasi-monologue, texte structuré par les aller et retour de la réflexion du locuteur, jusqu'à *Roberto Zucco* – l'ultime pièce écrite « juste avant de mourir », pièce de scandale sur un tueur en série dont la fuite à travers le toit de la prison vers la mort solaire retrace le destin de l'auteur, toutes les œuvres transcendent, dans un certain sens, les limites de l'art théâtral, que ce soit par la forme ou par la thématique.

Dans le présent article nous essayerons d'aborder brièvement les deux pour donner une vision un peu plus complète de l'œuvre du dramaturge messin.

L'un des thèmes clefs du théâtre koltèsien est, à l'image du monde contemporain, la violence morale ou physique : deux meurtres dans la pièce *Combat de nègre et de chiens*, deux aussi dans *Quai ouest*, une explosion criminelle et meurtrière dans *Le Retour au désert*, une attaque (une bataille) qui s'annonce dans *La Solitude* et pour finir un tueur en série Roberto Zucco (celui qui a tué ses parents, un enfant, un inspecteur de police). Dans tous les cas (et il faut dire que cette liste n'épuise pas tous les actes de violence dans le théâtre de Koltès) nous avons affaire à la violence non maîtrisée,

qui s'installe, éclate tout d'un coup, bafoue toutes les lois et qui, en plus est gratuite. Essayons donc de nous pencher sur les comportements subversifs de personnages koltèsiens en mettant l'accent sur un traitement particulier de la violence, de cette agressivité associée souvent dans le théâtre de l'auteur messin au désir¹. Nous allons nous poser la question concernant les rapports humains, la part de l'agressivité dans ces rapports et dans le désir humain.

Nous avons limité le champ de l'analyse à trois pièces : *La nuit juste avant les forêts*, *Dans la solitude des champs de coton* et *Roberto Zucco*. Paradoxalement dans les deux premières nous avons affaire à la violence plutôt morale qui, cependant, dévoile les mêmes mécanismes que la violence physique. Notre choix a été dictée par la volonté de montrer toute la complexité de la notion de transgression² que réalise le théâtre de Koltès. La première pièce nous permettra de voir la transgression conçue comme une sorte de transgénéricité, un moyen technique d'invention créatrice. La deuxième associe la transgression à la violence³ qui, dans le théâtre de l'auteur messin, est liée indissolublement au désir. Dans la troisième, *Roberto Zucco*, la transgression se manifeste par le refus des interdits, des tabous, des normes, ainsi que par la fascination pour le mal.

La nuit juste avant les forêts est l'un des textes contemporains dont la force énorme pénètre profondément notre conscience et ne nous laisse jamais indifférents. Cependant nous n'y trouvons ni coups, ni meurtre, ni sang versé. Où réside donc la violence de cette pièce et en quoi consiste sa force de rage ? Or, *La nuit juste avant les forêts* est une sorte de monologue intérieur ou soliloque, qu'Anne Ubersfeld préfère appeler quasi-monologue (tout le texte se construit d'une seule phrase de 63 pages), adressé à quelqu'un qui ne répond pas mais dont la présence n'est pas totalement imaginaire. Bien qu'il n'apparaisse pas physiquement sur scène, nous sentons sa présence, aussi tangible que celle de celui qui parle. Il peut être chacun de nous. C'est un texte absolument saisissant, le cri d'un homme perdu dans la jungle d'une grande ville, une nuit pluvieuse et brumeuse, le cri effrayant de la solitude. Le monde présenté ici n'a pas de sortie de secours : l'odeur sale du quartier, des hôtels obscurs, des usines-cimetières, la mort-suicide, des rues sombres, humides. Et quelqu'un aperçu derrière le coin de la rue, quelqu'un qui se tait, qui ne répond pas à l'appel de celui qui parle mais qui sûrement l'entend car il est impossible de fuir devant cette voix anonyme qui crie sa solitude, sa douleur, son besoin d'amour. C'est une histoire de désespoir que nous raconte Koltès dans cette pièce, « un désespoir si simple, dit Jean-Luc Boutté, que personne n'avait songé à lui donner ses mots » (Boutté 1981 : 23).

¹ Jean-Richard Freymann, psychanalyste, psychiatre, présente une analyse très intéressante de la violence dans l'œuvre de Koltès. Selon lui : « Ce ne sont pas les violences elles-mêmes qu'il nous aide à penser, ce sont les matrices, l'inconscient des violences, ce qui est en arrière-fond des violences ». Jean-Richard Freymann, 2016, *Quelle est la part de violence dans le désir ? Une lecture des œuvres de B.-M. Koltès*, (in :) *Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain, Recherches textuelles* 12 : 201–216.

² Sur différents aspects de la transgression voir : Anna Ledwina (éd.), 2015, *La transgression dans la littérature française et francophone*, Opole : Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

³ Marc Quaghebeur rappelle que transgression est un mot très fort en français, qui a à voir avec la radicalité, avec la violence justement. Cf. : Marc Quaghebeur, 2019, *Transgressions et Histoire*, (in :) *Transgressions : pour une histoire des pratiques contre-normatives dans les lettres belges francophones (1830–2018)*, *Synergies Pologne* 16 : 11–30.

Ce flux continu de mots, sans ponctuation forte, s'organise cependant en une variation de thèmes indépendants : souvenirs, réflexions, récits de rêves, digressions, tout cela dans un rythme tantôt ralenti, tantôt accéléré, comme si le locuteur avait peur d'être empêché à chaque moment de continuer. *La nuit juste avant les forêts* est un grand texte de solitude, à l'écriture remarquablement musicale, sa ponctuation, uniquement composée de virgules et de points-virgules, en souligne le caractère obsessionnel, ainsi que la grande virtuosité.

La pièce nous frappe surtout par son actualité. Le monde que nous montre Koltès est notre monde à nous, celui où nous vivons notre solitude, où nous sommes à la recherche incessante de l'Autre qui ne répond pas. La violence vient dans cette pièce non pas de l'homme, du parleur, mais du monde qui l'entoure et l'envahit. Voyons de plus près le parleur de la pièce, qui est-ce ? Qu'est-ce qu'il recherche ? De quoi parle-t-il ? Or, c'est un homme seul, seul à en mourir, jeune frère de Rimbaud, de Genet, il parle dans une rue sombre, sous la pluie, à un autre homme, un inconnu à peine remarqué, que nous ne verrons jamais, mais dont l'existence, comme nous l'avons déjà remarqué, ne paraît pas un fantôme. Il tente de le retenir, de le saisir par le bras, en usant de tous les mots dont il dispose, comme s'il fallait à tout prix se racrocher à quelqu'un, à quelque chose, une ombre qui fuit. Dès le début le locuteur se place dans la position de celui qui doit justifier son apparition et son intervention auprès de l'interlocuteur étranger, contrairement au théâtre classique, rien ne justifie la prise de parole de sa part. Son discours portera donc sur l'explication des circonstances de cette prise de parole plutôt que sur sa raison d'être. Les mots se pressent, se bousculent, en se heurtant aux silences, à l'indifférence, mais ne s'arrêtent pas. Cependant l'enjeu du discours n'est toujours pas bien précisé. Nous ne savons pas beaucoup de choses sur celui qui parle. Le flot de mots, apparemment chaotique, nous donne pourtant un certain nombre d'informations : il est seul, mi-chômeur, mi-loubarde, célibataire, perdu dans cette ville triste et hostile, sans argent, il ne peut plus revenir dans la chambre d'hôtel que, peut-être, il occupait. Il est désespéré, assoiffé de contact avec quelqu'un, avec une âme fraternelle, assoiffé de tendresse, d'amour, on ne sait pas bien. Mais avant tout c'est un étranger, un jeune homme perdu, plein de miroirs et de chaînes. De quoi parle-t-il ? D'abord, comme explication de l'intervention auprès de l'étranger, il avoue son besoin de trouver un logis pour la nuit. Ensuite apparaissent d'autres thèmes, quelques uns reviennent dans cette « parlerie » ininterrompue comme une sorte de *leitmotiv* : la chambre qu'il cherche, la pluie, la solitude, une saloperie de quartier, les rues où l'on cherche un être ou une chambre pour une nuit, des hôtels tristes, l'usine où il était employé avant le chômage, une pute qui s'est suicidée en mangeant la terre des cimetières, l'amour avec Mama, une fille possédée sur un pont, la rencontre dans le métro avec la bande qui l'a dévalisé, le massacre des oiseaux par un militaire fou, un univers nocturne où il est l'orphelin et qu'il fuit en se cognant partout dans sa difficulté d'être et sa fureur de vivre. Petit à petit le thème dominant de la demande, d'un refuge, passe à une demande de l'Autre, de ce *tu*, tant désiré qu'il n'arrive pas à rattraper :

j'ai couru derrière toi dès que je t'ai vu tourner le coin de la rue, malgré tous les cons qu'il y a dans la rue, dans les cafés dans les sous-sols de café, ici, partout, malgré la pluie et les fringues mouillées, j'ai couru, pas seulement pour la chambre, pas seulement pour la partie de la nuit pour laquelle je cherche une chambre, mais j'ai couru, couru, couru, pour que cette fois, tourné le coin, je ne me retrouve pas dans une rue vide de toi, pour que cette fois je ne retrouve

pas seulement la pluie, la pluie, la pluie, pour que cette fois je te trouve toi, de l'autre côté du coin, et que j'ose crier : camarade ! (Koltès 1988 : 12)

Les pensées sont rythmées par les pas, martelées par la solitude, il crie, il s'indigne, il insulte, il agresse, il se raconte. Et tout cela dans une langue furieuse et carressante en même temps, entre rage et tendresse, la langue d'un grand lyrisme sauvage et familier. La pièce aborde un grand thème du théâtre koltèsien – le thème de l'Autre, de l'Étranger⁴. Le parleur qui s'adresse à un étranger qui passe est lui-même un étranger (il est même doublement étranger). Tout d'abord par sa nationalité, il ne s'identifie pas avec les Français, il les critique, il les hait, mais aussi par son inadaptation à la vie sociale, la vie conforme aux règles, par ses « bizarreries » qui font de lui un « différent » et provoquent le sentiment d'exclusion. Cette inadéquation au monde se manifeste par la préférence pour la vie nocturne, comme s'il avait peur de la lumière du jour, par une vie non protégée par les murs d'une maison et par le rejet de l'institution sociale qu'est la famille. L'étrangeté et la différence du parleur l'entraîne dans l'univers étrange, menaçant et violent où commence, comme une condamnation, une errance (finie par son aveu de « l'envie de tuer ») à la recherche d'une main amie. L'étrangeté du personnage parlant et de toute sa situation présentée dans la pièce est soulignée par la forme du texte. Koltès transgresse ici les règles du monologue de théâtre, et même celles du soliloque. *La Nuit* ne peut nullement être appelée monologue, car, comme l'explique A. Ubersfeld « il n'est pas question de s'interroger sur des états d'âme, mais de comprendre un mouvement intérieur qui s'exerce *dans le monde*, de suivre, non une situation anecdotique, mais une succession de rapports au monde, angoissants » (Ubersfeld 2000 : 91). La pièce est donc plutôt une sorte de quasi-monologue qu'Anne Ubersfeld définit de façon suivante : « une forme particulière de soliloque, celle qui contient une *demande*, explicite ou non, adressée à un interlocuteur muet » (Ubersfeld 2000 : 88). Le quasi-monologue est fondé sur un acte de demande, c'est « comme si le monologue était bien là, mais pour être nié à la base : car en face du parleur, à l'origine de la ‚parlerie‘, il y a un Autre, un Autre qui écoute, mais ne répond pas » (Ubersfeld 1999 : 154).

La nuit juste avant les forêts est une pièce d'un grand lyrisme et d'une plus grande violence dont la source n'est pas la volonté d'anéantir quelqu'un, mais au contraire, dont la source est « le désir éperdu de sortir de l'enfer qu'est la solitude, enfer matérialisé par cette interminable pluie nocturne » (Ubersfeld 2000 : 90–91).

La pièce *Dans la solitude des champs de coton* met en scène une situation absolument fondamentale pour le théâtre, mais aussi fondamentale dans la vie de chaque homme, à savoir la rencontre de deux êtres. Cependant ce n'est pas un texte ouvertement théâtral. C'est un dialogue où, comme l'écrit Christophe Bident « il y a plutôt que des personnages, des instances de parole, des ‚points de singularité‘. C'est la rencontre de deux êtres mis à nus, un affrontement d'où jaillit la question de l'être-ensemble » (Bident 2001 : 63). La pièce comporte toutes les figures possibles d'une rencontre entre deux personnes. Elle met en scène deux protagonistes – le Dealer et le Client qui se rencontrent par hasard la nuit, dans une rue déserte et mènent un long combat verbal dont l'objet est une négociation, un *deal* qui, cependant, ne porte pas sur des marchandises

⁴ Sur le problème de l'Autre dans le théâtre de Koltès voir : Grażyna Starak, 2014, *À la recherche de l'Autre. L'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès*, Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

concrètes : drogue, sexe, armes. L'objet de ce commerce singulier et du conflit en même temps n'est jamais nommé, ce qui reste c'est le désir.

Quant à la forme, le texte de la pièce transgresse à vrai dire toutes les formes théâtrales. Dépourvue de didascalies et de répartition en scènes, elle est un dialogue à la manière du dialogue philosophique du XVIII^e siècle (on pense tout de suite à Diderot et son roman *Le Neveu de Rameau*). Vient à l'esprit aussi le dialogue platonicien, la méthode « socratique » qui consistait à faire accoucher l'autre d'une vérité qu'il ne soupçonnait pas lui-même. Et bien que le fondement même du théâtre soit le dialogue, celui dans la pièce de Koltès prend une autre forme, ce n'est plus cet art de la réplique que nous connaissons de l'époque classique et qui se concentrait surtout sur ce qui a été dit par un autre personnage pour y répondre en ajoutant une nouvelle information. Koltès organise son écriture plutôt sur l'absence du dialogue en créant « un dialogisme absolu où les positions des entre-parleurs restent ouvertes à jamais » (Sarrazac 1995 : 223). Koltès explique que pour lui « un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. Chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade. Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter » (Koltès 1983 : 38). Et à propos de *La Solitude* il explique que dans cette pièce il s'agit « des dialogues qui ne se répondent pas, des monologues parallèles, [d]'une musique, [d]'un exercice d'écriture » (Koltès 1987 : 39). C'est pourquoi il n'écrivait jamais deux répliques le même jour.

Deux hommes échangent des répliques interminables parce que ni l'un ni l'autre ne veulent dévoiler ce qu'ils désirent : le Dealer refuse de dire ce qu'il veut vendre et le Client ne dit pas ce qu'il cherche. La seule chose qui reste c'est donc l'échange de coups. Les pistes d'analyse de la pièce sont nombreuses, dans notre article, nous allons nous limiter à un aspect de cette rencontre étrange, qui nous permettra de voir toute la vérité koltésienne sur les rapports humains dans le monde contemporain.

La rencontre de deux personnages dans *La Solitude* est d'emblée caractérisée par l'auteur comme fondée sur l'hostilité, preuve en est le fameux texte écrit par lui pour le « prière d'insérer » de la pièce à sa parution :

Si un chien rencontre un chat (...) ; si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune (...) se trouvent par fatalité face à face (...) ; il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemis, un acte de guerre sans motif (Koltès 1991 : 122–123).

Peut-être l'hostilité fondamentale entre les deux êtres résulte-t-elle du fait que cette fois l'autre apparaît réellement devant le Dealer et à l'invers, ils peuvent se regarder dans les yeux, ils peuvent s'observer, se toucher, contrairement à la situation présentée dans *La Nuit*. Ici c'est une vraie confrontation qui met les deux protagonistes dans la position d'attaque-défense. Et à l'origine de cette position est le refus de nommer l'objet de l'offre d'une part et de demande de l'autre.

Pour Koltès, ce qui est consubstantielle aux rapports humains c'est la violence, l'hostilité⁵. Trois notions dominent dans la réflexion koltésienne sur la nature de l'homme :

⁵ Sur le problème de la violence dans cette pièce voir : Raymond Michel, 2016, Violence et désir dans *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès ou Deux êtres sous un ciel sans étoile..., *Recherches textuelles* 12 : 121–167.

l'hostilité, le désir et le regard. La question qui le préoccupe est de savoir si la nature humaine veut le bien ou la mort de l'Autre (rappelons que la même question a été posée par Jacques Lacan dans ses recherches sur les causes de la demande de mort chez des individus). L'hostilité est, selon Koltès, propre à la nature de l'homme, elle est déraisonnable, c'est-à-dire qu'elle n'a besoin d'aucune cause, qu'on peut tuer sans raison. Cependant, comme toujours chez Koltès, ce qui conditionne cette hostilité c'est le contexte spatio-temporel, il faut que ces « deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent par fatalité face à face – non pas dans la foule ni en pleine lumière, car la foule et la lumière dissimulent les visages et les natures, mais sur un terrain neutre et désert, plat, silencieux où l'on se voit de loin, où l'on entend marcher, un lieu qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite » (Koltès 1991 : 121).

L'hostilité se manifeste aussi par le regard ou plutôt son manque, son absence. Effectivement chacun des personnages n'existe ici que par le regard de l'autre, n'est défini que par l'image que l'autre lui renvoie. Le problème du regard se lie à celui de l'indifférence qui peut avoir des conséquences néfastes sur l'homme. Si le fait d'être remarqué et regardé constitue la condition de notre existence, l'absence, le détour du regard peut signifier notre inexistence, cette absence peut nous plonger dans un néant où nous ne serons plus observés que par nous-mêmes. Comme le remarque Anna Dizier « le regard, détourné par habitude ou par mépris, renvoie l'autre à sa solitude » (Dizier 2002 : 34). Le regard détourné constitue une grande cruauté, une véritable torture. Détourner le regard de quelqu'un c'est plus que manifester son indifférence, c'est nier l'existence de cette personne. Le Dealer en suppliant le Client de lui avouer l'objet de son désir dit :

Car la vraie seule cruauté de cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous les deux n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutilé, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé (Koltès 1986 : 31).

Parmi toutes les interprétations possibles de la pièce, de ce désir inavoué, rappelons encore une, celle qui se rapporte à la fin de la pièce, à cette attaque annoncée dans l'une des répliques du Client : « Méfiez-vous du Client : il a l'air de chercher une chose alors qu'il en veut une autre, dont le vendeur ne se doute pas, et qu'il obtiendra finalement » (Koltès 1986 : 59). Anne Ubersfeld l'explique en se référant à Jacques Lacan et son analyse de l'obsessionnel : « Il y a une forme fondamentale que nous trouvons à l'horizon de toute demande du sujet obsessionnel et qui fait précisément le plus obstacle à l'articulation par lui de sa demande. C'est ce que l'expérience nous apprend à qualifier d'agressivité, et qui nous a porté à prendre en considération ce qu'on peut appeler le vœu de mort. (...) La demande de l'obsessionnel, c'est 'la demande de mort' » (Lacan 1998 : 494).

Roberto Zucco – la dernière pièce de Koltès a ses origines dans sa fascination pour les faits divers. Il s'agit de l'histoire vraie d'un Italien – Roberto Succo, tueur en série dont le portrait, avis de recherche placardé en France, remarqué par Koltès dans le métro, a tellement attiré son attention. L'histoire est simple : Zucco, un jeune forcené, enragé contre la société, la famille, la vie, est condamné à mort pour parricide. Il s'enfuit par les toits de la prison, tue sa mère en l'embrassant, viole une enfant et la condamne à la prostitution, fait mourir un garçon, tue un inspecteur de police, refuse l'amour d'une femme et sa voiture parce qu'elle n'est pas une Porsche, guide un vieux monsieur hors des

ténèbres étranges du métro où celui-ci s'est perdu, et se tue lui-même en sautant du toit de la prison.

Toute la pièce, très différente des autres œuvres, notamment par le choix de la forme – quinze tableaux (mini drames) portant chacun un titre, la présence d'une vraie narration, des situations complexes, est pensée comme un labyrinthe dans lequel Zucco se débat avec l'incompréhension des autres. Cette incompréhension est soulignée encore par la construction spécifique des dialogues qui, au lieu d'assurer la communication entre les personnages, agissent de façon contraire, provoquant souvent des malentendus. Personne ne répond à la question de l'autre.

En construisant le personnage de Zucco, Koltès s'est concentré sur tout le mystère qui l'entourait, qui permettait de lui conférer une épaisseur mythique, et en même temps une grandeur universelle. Il l'a doté de tous les traits des grands héros mythiques. Les références mythiques sont nombreuses. La première, indiquée par le titre du tableau IX « Dalida », voit en Zucco – trahi par la Gamine, le Samson biblique perdu par Dalida. Les autres font penser à la figure du Minotaure sauvage – gardien de labyrinthe (tableau VI, « Métro »), à Goliath ou encore au Colosse de Rhodes (Zucco cite dans le tableau VIII le poème de Victor Hugo sous ce titre). Johan Faerber élargit encore cette liste de références mythiques en indiquant quelques figures littéraires⁶. Ce sont Hamlet de Shakespeare, Ras-kolnikov de Dostoïevski, Dante (Zucco cite dans le tableau IX un fragment de *Vita nuova*) et surtout le poète préféré de Koltès, celui qui a marqué sa vision du monde et son œuvre – Arthur Rimbaud. Le personnage de Zucco possède les traits de toutes ces grandes figures mythiques auxquelles on pourrait ajouter encore Richard II de Shakespeare, Frankenstein (rejeté par les humains), les héros de Genet (qui trouvent leur énergie vitale dans la négation de la vie, dans l'exaltation du mal). En créant le personnage de Zucco, Koltès ne cherche pas à expliquer son comportement, sa pièce n'est pas une apologie du crime, ni du meurtrier, même si celui-ci acquiert l'allure d'un héros mythique. Ces actes se situent hors de tout contrôle logique et rationnel, hors de toute morale. Ce qui fascine Koltès dans le personnage du vrai Succo c'est l'inexplicable : « 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 » (Koltès 1990b : 154–155).

Ce qui est intéressant dans la vision koltésienne du meurtrier en série c'est qu'il ne le présente pas comme un criminel inhumain, il ne se pose pas en juge pour le désigner coupable, en le présentant sans aucune morale, il en fait une figure pathétique, un martyr qui, dans le dernier épisode de sa vie, essaie de transmettre un message, qui prophétise la mort :

J'aimerais être un fouilleur de poubelles pour l'éternité. Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toutes façons, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous (Koltès 1990a : 49).

Zucco est exceptionnel, son statut de criminel épris de pureté, de « ce [beau] garçon (...) au regard si doux », capable d'opérer la transmutation du monde lui donne

⁶ Cf. Johan Faerber, 2006, *Bernard-Marie Koltès « Roberto Zucco »*, Paris : Hatier.

une dimension presque métaphysique d'un révélateur, d'un Voyant, d'un homme-ange (il se nomme lui-même : *Angelo*) qui entraîne la métamorphose de toute la ville, qui abolit les différences.

La fascination de Koltès pour le mal, pour la beauté du criminel trouve ses origines dans la poésie de Baudelaire, de Rimbaud, dans le théâtre de Genet. *Roberto Zucco*, œuvre à bien des égards baudelairienne, constate le Mal, sans doute, mais en toute pureté, ce qui fait que nous sommes, chacun, obligés à un retour sur soi, pour tenter de traquer l'insaisissable origine de cette présence du Mal, pourtant ses motifs restent pour nous énigmatiques. C'est Zucco qui va au bout du mal mais ce mal concerne aussi nos propres monstres intérieurs refoulés, nos hypocrisies, notre misère morale, notre lâcheté et nos inhumanités. Koltès met dans la pièce, face à face, deux réalités : la folie destructrice d'un hors la loi, d'un « hors le monde » et la médiocrité de la société bien rangée, normalisée, le monde des gens de bien, le monde des haines réciproques, des violences moins spectaculaires car étouffées entre les quatre murs de leurs maisons. La deuxième est aussi désespérante que la première. Zucco s'insurge seul contre cette hypocrisie, contre cette « normalité », son apparition déstabilise les rapports conventionnels, perturbe l'ordre établi. Il s'attaque surtout à la famille car c'est dans la famille que germe le mal, ce mal que Koltès traque et démystifie tout au long de son œuvre.

Koltès décrit les actes inexplicables et inexploqués de Zucco avec une parfaite amoralité, sans aucune conclusion morale tandis que les clichés, les sentiments, les valeurs sont soumises à des attaques continuelles. Nous avons l'impression que Zucco, cet être isolé, perdu, dont la pensée a complètement déraillé, devient le seul vrai Homme. Ce qui est intéressant dans la construction du personnage de Zucco c'est ce que son étrangeté se transforme en séduction, il attire grâce à son pouvoir d'attraction. Comme un animal qui souvent tue quand il se sent menacé, quand il a peur, ainsi Zucco tue parce qu'il se sent menacé dans son existence, parce qu'il a peur de l'autre. Comme le remarque Jean-Pierre Sarrazac, « le seul moment où Zucco ne cède pas au réflexe criminel, c'est la station dans le métro avec le Monsieur, mais c'est justement parce que le vieil homme n'a pas peur de lui » (Sarrazac 1996 : 162–163). Ce qui frappe encore dans la construction du personnage de Zucco c'est une sorte de complicité entre les victimes et le meurtrier, il suffit de rappeler le désir de la Gamine et de la Dame pour Zucco, celui qui a violé la première et a tué l'enfant de la deuxième. Un lien mystérieux, basé peut-être sur l'attraction, en tout cas difficile à comprendre, s'établit entre la victime et son bourreau. Cela rend le personnage de Zucco sans doute encore plus dérangent et permet de comprendre pourquoi Koltès le place en dehors de tout jugement moral, et ses actes au delà du bien et du mal. Zucco tout en étant un tueur, porteur d'une violence extrême, est aussi un homme contemporain, un personnage en quête de vérité, d'authenticité, il rejette tout compromis, c'est ce qui constitue sa beauté malgré toute l'horreur de ses actes.

Notre article n'épuise pas bien évidemment tous les aspects de cette transgression si caractéristique pour le théâtre de Koltès, nous avons tenté de démontrer seulement une extraordinaire interaction de la forme et du contenu qui s'équilibrent souvent à la frontière de ce qui est reconnu, acceptable, défini. A la place de conclusion nous proposons une relecture de l'œuvre du dramaturge messin, qui est un champ d'investigation et d'expérience inépuisable et ouvre à chaque fois de nouvelles pistes d'analyse.

BIBLIOGRAPHIE

- BIDENT Christophe, 2001, Je lis *La Solitude* comme une pièce transcendente, *Magazine littéraire* 395 : 63.
- BOUTTÈ Jean-Luc, 1981, *Les nouvelles littéraires* 8, le 15 janvier.
- DIZIER Anna, 2002, *Dans la solitude des champs de coton. Bernard-Marie Koltès*, Paris : Bertrand-Lacoste.
- FAERBER Johan, 2006, *Bernard-Marie Koltès « Roberto Zucco »*, Paris : Hatier.
- FREYMANN Jean-Richard, 2016, Quelle est la part de violence dans le désir ? Une lecture des œuvres de B.-M. Koltès, (in :) *Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain, Recherches textuelles* 12.
- KOLTÈS Bernard-Marie, 1983, Comment porter sa condamnation. Entretien avec Hervé Guibert, *Le Monde*, le 17 février.
- KOLTÈS Bernard-Marie, 1986, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, 1987, On se parle ou on se tue. Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, le 11 janvier.
- KOLTÈS Bernard-Marie, 1988, *La nuit juste avant les forêts*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, 1990a, *Roberto Zucco*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, 1990b, *Une part de ma vie. Entretiens (1983–1989)*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, 1991, *Prologue et autres textes*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- LACAN Jacques, 1998, *Le Séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient (1957–1958)*, Paris : Les Éditions du Seuil.
- LEDWINA Anna (éd.), 2015, *La transgression dans la littérature française et francophone. Literaport, Revue annuelle de la littérature francophone*, 2, Opole : Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- MICHEL Raymond et PETITJEAN André (éd.), 2016, *Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain, Recherches textuelles* 12.
- SARRAZAC Jean-Pierre, 1995, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen : Éditions Médiannes.
- SARRAZAC Jean-Pierre, 1996, Une dramaturgie de l'agonie, *Théâtre Aujourd'hui* 5 : 162–163.
- STARAK Grażyna, 2014, *À la recherche de l'Autre. L'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès*, Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- UBERSFELD Anne, 1999, *Bernard-Marie Koltès*, Arles : Actes Sud-Papiers.
- UBERSFELD Anne, 2000, Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès, (in :) *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, Études théâtrales* 19.
- QUAGHEBEUR Marc, 2019, Transgressions et Histoire, (in :) *Transgressions : pour une histoire des pratiques contre-normatives dans les lettres belges francophones (1830–2018), Synergies Pologne* 16.