

Zucco contre Zucco

Gilles Costaz

Number 67, 1993

Images des Amériques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29341ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Costaz, G. (1993). Zucco contre Zucco. *Jeu*, (67), 49–53.

Zucco contre Zucco



La pièce de Bernard-Marie Koltès se prête à des mises en scène opposées.
À Paris, elle était diurne. À Montréal, elle est nocturne.

Longue histoire que le passage à la scène de *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Cette fuite d'un homme vers la mort à travers la mort — Zucco tue son père, sa mère, un policier, un enfant —, cette cavale d'un enfant perdu qui s'achèvera par une chute mortelle et volontaire, l'auteur l'écrivit en 1988 et 1989. Il s'inspirait avec précision d'un criminel du nom de Roberto Succo et de faits authentiques dont il prit connaissance dans les journaux (après avoir découvert l'affaire et le visage de l'homme en voyant un avis de recherche dans le métro) et qui se déroulèrent en France entre 1981 et 1988. Il termina son texte mais, certainement, ne lui apporta pas les dernières corrections qu'un écrivain effectue sur son manuscrit jusqu'au dernier moment. La mort, sous la forme du SIDA, l'emporta au printemps 1989 (le 15 avril). Autour de lui, chacun connaissait l'existence de ce manuscrit, mais Patrice Chéreau, qui avait apporté la notoriété à Koltès en montant plusieurs de ses pièces, de *Combat de nègre et de chiens* et *Dans la solitude des champs de coton*, ne voulut pas monter cette dernière œuvre. Les Éditions de Minuit la publièrent en 1990. Ce fut l'Allemagne, où la plupart des textes de Koltès firent l'objet de plusieurs mises en scène, qui la créa : Peter Stein la mit en scène à la Schaubühne de Berlin, en avril 1990. D'après les photos qu'on put en voir, Stein utilisa un plateau d'une extrême largeur, pratiquement nu, où se dressaient à gauche et à droite deux colonnes carrées, sous un plafond évoquant une verrière; l'impression d'abstraction était soulignée par une recherche de tons et de lumières gris-bleu.

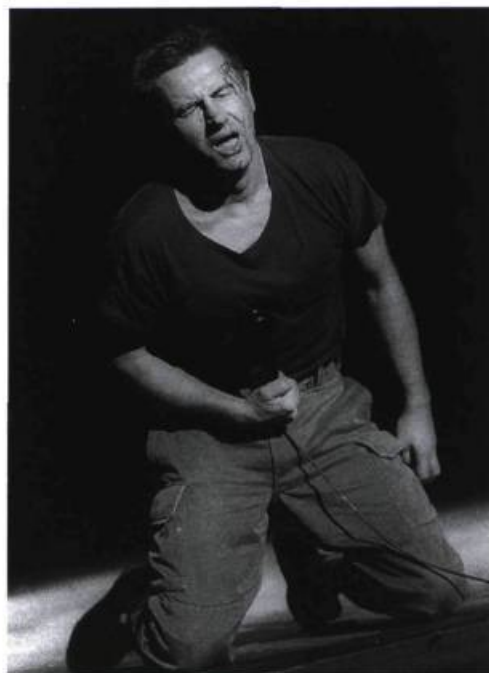
En France, la pièce fit d'abord l'objet de lectures ou de mises en scène partielles : en mai 1990, Michel Piccoli la lut au T.N.P. de Villeurbanne; en juin 1991, des élèves du Conservatoire de Paris en jouèrent un extrait, le meurtre de la mère. Enfin, en novembre 1991, le metteur en scène Bruno Boëglin put la monter au T.N.P., après avoir espéré la présenter au Festival d'Avignon; le spectacle fut repris à Paris, au Théâtre de la Ville, en février 1992. Mais que de cris, que de menaces et que d'obstacles, entre les premières représentations dans la région lyonnaise et la reprise à Paris! Des syndicats de policiers protestèrent et demandèrent l'interdiction de la pièce. À Nice, où l'on manifesta contre la pièce, les représentations eurent lieu néanmoins sans incident. À Chambéry, qui est

au cœur de la région où le vrai Succo commit plusieurs de ses meurtres, l'espace André-Malraux annula les représentations prévues. Ce qui amplifia la polémique à l'approche des représentations parisiennes, déclencha une guerre des communiqués, fit supposer que le maire de Paris, Jacques Chirac, allait interdire la pièce. Les déclarations — des comédiens, des techniciens, de Roger Planchon (directeur du T.N.P. et producteur du spectacle), de Roger Violette (directeur du Théâtre de la Ville), du Syndicat de la critique, de Jacques Chirac, précisant qu'il n'avait pas le pouvoir d'interdiction qu'on lui prêtait — et les commentaires enflammés de la presse précédèrent une série de représentations, qui, à la surprise générale, se déroula le plus sereinement du monde. On nota seulement que la pièce obtint un réel succès mais attira moins de spectateurs qu'on ne l'escomptait.

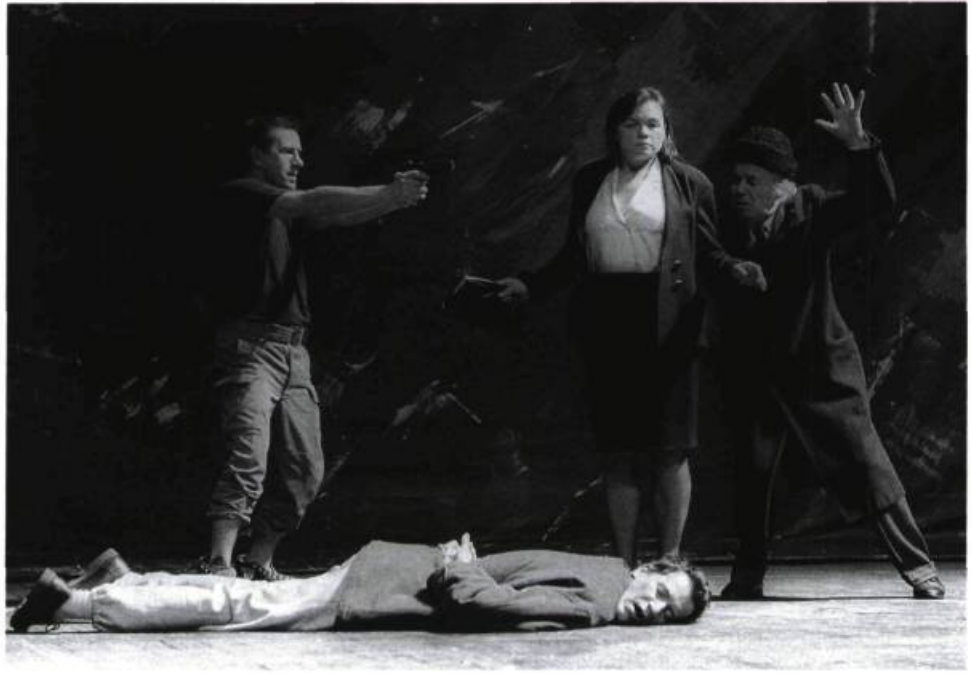
Quel style adopta la première mise en scène française de *Roberto Zucco* (puisqu'on peut en espérer d'autres, à l'avenir, les pièces de Koltès faisant l'objet de plus en plus de reprises à Paris et en province)? Violent! Cela va de soi, dira-t-on. Mais, alors qu'il aurait pu faire référence à la tragédie antique ou à la tragédie élisabéthaine, privilégier certains moments, théoriser, expliquer, conformément au péché mignon des Français, Bruno Boëglin choisit le mouvement, la brutalité d'un film, une force primaire imprimant un mouvement continu, un déchaînement qui enchaîne les scènes, un conflit très physique.

Pour résoudre la multiplicité des lieux, il les avait ramenés à un lieu unique, vide, sans meubles ni accessoires, mais découpé, fermé, suivant les scènes, par de grands rideaux tombant des cintres. Rideaux? Plutôt d'immenses toiles abstraites, zébrées de couleurs, de Christian Fenouillat, qui s'abattaient dans des bruits de couperet. Par l'intrusion et le retrait rapide de ces éléments, une sorte d'abstraction lyrique soutenait l'action, syncopée à la manière de la musique pour trompette de Georges Aperghis — dont Jean-Pierre Léonardini, dans *l'Humanité*, dit qu'elle livrait «par à-coups la juste sensation de l'inexorable».

Mais une mise en scène, une création, c'est aussi, tout autant et peut-être avant tout, des acteurs. Ils étaient pour la plupart remarquables. Zucco était joué par un acteur polonais, qui fut au cinéma *l'Homme de marbre*, Jerzy Radziwilowicz. En décalage savant par rapport à ses partenaires, il était étrange, souvent froid, absent, étranger (à l'accent très léger), joyeux parfois, réussissant le miracle d'allier une brutalité d'action et une innocence profonde. Tous les acteurs mériteraient d'être nommés, et surtout Hubert Gignoux, en vieux passant, Christiane Cohendy (l'une des plus grandes actrices françaises, en sœur de Zucco), Hélène Surgère (la mère), Philippe Faure... Mais deux actrices prenaient là un relief particulier, inoubliable pour beaucoup de spectateurs : Judith Henry, que le film *la Discrète* venait de révéler et qui donnait au personnage de la jeune amie de Zucco une magnifique ironie tendre, une acidité songeuse, une jeunesse



Roberto Zucco, production du Théâtre de la Ville, présentée à Paris en février 1992. Photos : Birgit.



vraie, et Myriam Boyer qui, incarnant la femme dont Zucco tue le fils et emprunte la voiture (l'une des plus belles scènes de la pièce!), jouait une fausse grande bourgeoise à la voix un brin nasillarde, dont tous les sentiments étaient contradictoires et pris dans une indifférence trompeuse.

Quelques critiques permettent de retrouver les sensations procurées par le spectacle du T.N.P. «Boëglin, par le choix d'une distribution judicieuse, a su monter la pièce de l'ami disparu avec les honneurs dus à son rang, écrit aussi Jean-Pierre Léonardini... Le décor de Christian Fenouillat, constitué de grandes toiles peintes mobiles, signifie parfaitement le hurlement muet de la schize. On n'oublie pas ce spectacle grave, qui rôde aux confins de l'indicible (ces meurtres, quel sens ont-ils à la fin?) et au plus près du malaise.»

[...] alors qu'il aurait pu faire référence à la tragédie antique ou à la tragédie élisabéthaine, privilégier certains moments, théoriser, expliquer, conformément au péché mignon des Français, Bruno Boëglin choisit le mouvement, la brutalité d'un film, une force primaire imprimant un mouvement continu, un déchaînement qui enchaîne les scènes, un conflit très physique.

Dans *les Lettres françaises*, Jean-Pierre Han note : «Il appartenait à Bruno Boëglin, metteur en scène important mais réduit à la discrétion parce qu'œuvrant souvent loin de Paris, de créer cette pièce. Bruno Boëglin qui fut — qui le sait? — le premier metteur en scène de Koltès, pour une pièce intitulée *Salinger* dans les années soixante-dix, avant que la «star» Chéreau ne vienne tout bouleverser. Son travail sur *Roberto Zucco* est en tous points remarquable. Devant

deux panneaux de toile mobiles qui, dressés côte à côte, pourraient figurer le visage du meurtrier (ou celui d'une de ses victimes), Boëglin structure l'espace avec une science accomplie, retrouvant avec quelques rares et simples éléments scéniques, les vertus essentielles du théâtre. Savante composition de volumes dans un espace vide dans lequel se meuvent, presque écrasés, les personnages de la tragédie.»

Ce que la critique ne dit pas, parce qu'elle ne peut pas comparer avec la mise en scène de Denis Marleau qui n'existe pas encore à ce moment-là, c'est combien le spectacle français est diurne, c'est-à-dire éclairé, combien il place la tragédie et sa violence dans la lumière du jour, combien la lumière crue participe à la cruauté de la vie représentée. Tout autre est, à Montréal, le parti pris de la mise en scène de Marleau, présentée dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, en mai 1993. *Nocturne* devient *Roberto Zucco*, plongé dans une lumière de nuit, drame noctambule, déroulé à l'heure des incertitudes, des crimes, des folies, au moment où l'esprit ne sait plus ce qu'est le jour et l'obscurité, la raison et la démente. Les éclairages (savants) percent la pénombre comme les rayons du music-hall, auréolent, suivent, découpent les personnages émergeant du noir. La pièce retrouve l'atmosphère du roman noir, ses traditionnels habits de ténèbres, mais additionnés à la modernité de nos mauvais fantômes d'aujourd'hui, à la suggestion de ce qui fait le climat glauque et bruyant de nos villes modernes.

Modernes, oui, furieusement, mais en retrouvant une fascination «rétro» pour une ville obscure, aux tentacules d'acier, faite de passages métalliques et de poutrelles. Le décor de Michel Goulet — sculpteur qui passe brillamment à la scénographie, n'effectuant pas là un travail de sculpteur mais un vrai dessin de l'espace scénique — communique une sensation d'âge du fer. Âge du fer, âge de Fantômas, où la brutalité des actes, les bruits motorisés de la ville et les notes d'une musique électroacoustique viennent corriger le romantisme et la nostalgie, remettre le temps au présent. C'est un lieu, ce décor, c'est une ville, où tout se passe, de bas en haut, de long en large, non plus un cadre, non plus un plateau.

Dans la transcription de Marleau et dans celle de Boëglin, l'objectif reste le même : donner à Zucco sa force mythique, faire à travers lui le tableau, la fresque de notre monde absurde, n'innocenter personne mais montrer l'innocence. Mais le résultat est différent parce qu'à Paris, on a choisi le brut, le brutal, un jeu proche du cinéma, tandis qu'à Montréal, on a feutré cette grande fureur, sans l'adoucir, mais pour en faire entendre tout ce qu'elle a de secret, d'exprimé dans les mots et au-delà des mots. Marleau va davantage vers l'émotion poétique et la mise en forme plastique. Tout est noir et gris. Juste quelques taches rouges dans les tenues des prostituées. Le portrait de Zucco, recherché par la police, surgit, énorme, au début de la pièce. Une cabine téléphonique descend et monte dans le ciel. Les personnages s'opposent, se regardent, s'ignorent en contre-bas et en contre-haut, si l'on ose dire, dans l'architecture du décor. Les passants au chapeau melon

[...] à Montréal, on a feutré cette grande fureur, sans l'adoucir, mais pour en faire entendre tout ce qu'elle a de secret, d'exprimé dans les mots et au-delà des mots. Marleau va davantage vers l'émotion poétique et la mise en forme plastique.
Tout est noir et gris.

font penser à Magritte, d'autres attitudes rappellent Kantor. À la fin — belle trouvaille! — Zucco tombe, aussitôt caché par un rideau qui tombe et dont l'affaissement évoque la chute de l'homme; on le revoit s'envolant dans une colonne de métal.

Là également, les acteurs sont d'une grande force et d'une grande présence. L'interprète de Roberto Zucco, Henri Chassé, a plus encore d'innocence que l'interprète parisien. Il est plus lunaire, joue un personnage dépassé par sa folie, un meurtrier involontaire, quelqu'un d'éternellement étonné, renvoyant aux autres et à la société la responsabilité des crimes qu'il commet. Avec un jeu d'une sobriété extrême, mais aussi une omniprésence physique, il est plus émouvant, il touche plus. À côté de lui, de grands partenaires, qu'on ne peut tous citer : Anne Caron, Pascale Montpetit, Marie Michaud, Jacques Galipeau et Reynald Robinson.

On notera que, même avec une pâte humaine et un point de vue différents, les scènes les plus fortes sont à Montréal les mêmes qu'à Paris. Nous pensons particulièrement à la scène où Zucco rencontre une femme et tue son fils. Avec une sensibilité très différente de l'actrice chargée du rôle en France, privilégiant davantage l'émotion souterraine, Gisèle Trépanier donne à ce moment un éclat extraordinaire. Reste que la pièce vue par Marleau prend plus d'intériorité, que la maîtrise magnifique de la mise en scène crée une distance, un supplément dans le mystère et l'inconnu.

Zucco à Paris et à Montréal, ce fut donc le jour et la nuit, avec tout ce qu'il y a de commun entre le jour et la nuit. À présent, ce sont les Russes qui attendent une nouvelle mise en scène : le Catalan Lluís Pasqual, installé à Paris (où il dirige l'Odéon-Théâtre de l'Europe), va monter *Roberto Zucco* en langue russe au printemps prochain à Moscou. La cavale de Zucco continue. ♦

La sœur de la gamine (Marie Michaud) et la gamine (Pascale Montpetit). Photo : Yves Renaud.

