

L'ultime évasion de Roberto Zucco

Louise Vigeant

Number 69, 1993

« Roberto Zucco »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29165ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vigeant, L. (1993). L'ultime évasion de Roberto Zucco. *Jeu*, (69), 41–48.

L'ultime évasion de Roberto Zucco

La mise en scène de Denis Marleau a reçu bien des éloges. Une bonne partie des spectateurs aura été frappé par la beauté de la scénographie de Michel Goulet, une véritable sculpture mouvante toujours très signifiante, par la musique inusitée de Denis Gougeon, qui nous transportait littéralement dans un autre monde, enfin, par le lyrisme du texte de Koltès. On aura apprécié la rigueur de la direction d'acteurs, l'originalité de la mise en scène et la cohérence manifeste de l'ensemble qui présentait pourtant un univers particulièrement étrange. Mais, en même temps, je suis certaine que plusieurs ont ressenti un certain malaise, sans trop pouvoir le définir. Que fallait-il penser de ce personnage, un meurtrier, dont les actes étaient présentés avec une telle distance, un tel «détachement»? Malgré cette étonnante distance, nous avons la nette impression qu'il s'agissait là d'un propos *juste*, accordé à notre époque.

Alors qu'on aime bien découvrir les raisons de comportements excentriques (c'est rassurant et cela délaie la monstruosité), le *Roberto Zucco* de Denis Marleau s'écarte de tout traitement psychologique. En dépit d'un sujet grave, certaines scènes réservent des effets comiques indéniables, et le jeu excessif est aux antipodes du naturalisme, auquel peut-être certains s'attendaient, même si l'auteur s'est inspiré d'un fait divers. Il faut le reconnaître, cette pièce de Bernard-Marie Koltès est déroutante, comme toutes ses œuvres. Elle déstabilise le spectateur par une présentation inattendue de gestes condamnés sans ambages dans notre société. Elle brouille nos repères entre le bien et le mal, entre la folie et la normalité. Et cela dans une langue poétique qui fascine et envoûte. La mise en scène qu'en a faite Denis Marleau a su respecter le caractère singulier de la pièce. Se distanciant nettement d'un naturalisme qui aurait fait baigner l'ensemble dans une atmosphère sordide, Marleau a opté pour une esthétique plus symbolique, qui a révélé la dimension mythique du texte.

Une fin insolite

La pièce se présente en quinze tableaux. Déjà, ce découpage préfigure un morcellement de l'action, qui n'est pas sans rapport avec l'éclatement de la vie de Zucco. Toutefois, la «trajectoire» du personnage, qui semble à première vue désordonnée, idée amplifiée par l'aspect labyrinthique du décor, suit pourtant une ligne bien droite; elle constitue une lente, quoique certaine, évasion hors de ce monde. Nous sommes témoins d'une seule et même action : la mort de Roberto Zucco. Ne répète-t-il pas le même geste, au commencement et à la fin, au même endroit, sur les toits de la prison, comme si ce qui

s'était passé entre ces deux moments n'était qu'une répétition — dans le sens théâtral du terme — du dénouement?

Au début, deux gardiens assistent, éberlués, à l'évasion du prisonnier Zucco, meurtrier de son père. À la fin, on assiste à une nouvelle évasion, mais cette fois Zucco mourra en se jetant du toit. Ce sera son ultime fuite hors de ce monde, la fin de sa dérive. Entre ces deux moments, Roberto Zucco aura erré dans la ville, sera allé chez les putes, se sera battu; il aura violé une gamine, tué sa propre mère, un inspecteur et un garçon. Pourquoi ces multiples meurtres? Que penser de cet homme que les femmes appellent un «ange», tant il est beau et a l'air tendre?

Photo : Josée Lambert.

Commençons par relire le texte de Koltès, en particulier la fin :

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.

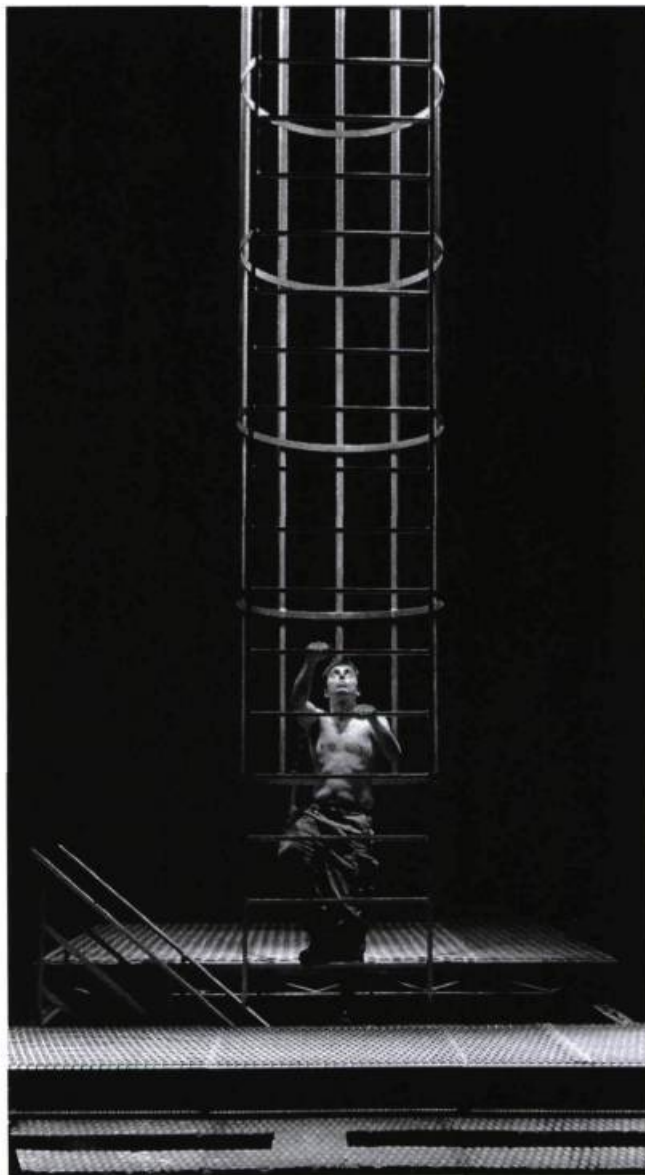
UNE VOIX. — Comment voudrais-tu que quelque chose bouge, là-haut? Tout y est fixé depuis l'éternité, et bien cloué, bien boulonné.

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.



Denis Marleau a donné à cette fin mystérieuse un caractère hautement symbolique en figurant la mort de Zucco, sa *chute* du toit de la prison, par une *ascension* vers le soleil de midi : Zucco grimpe dans une échelle sous un éclairage éblouissant, puis cette échelle elle-même s'élève au-dessus du plateau, un peu comme une fusée prenant son départ au ralenti, la musique contribuant à renforcer cette image, dans laquelle on peut voir la clé de lecture de tout le spectacle.

Ce qui frappe d'abord, c'est le contraste entre *ce qui arrive* : le plongeon dans le vide, et la *représentation* : l'élévation. La contradiction, ici entre le propos et l'image, apparaîtra comme l'une des figures fondamentales de la mise en scène. Ainsi, que ce soit sur le plan du jeu — où le vaudeville côtoie l'expressionnisme¹ —, de l'éclairage — combinaison d'ombres et de lumières éclatantes —, ou de la scénographie — le dispositif scénique alliant le plein et le vide —, le spectacle joue de ces oppositions constitutives de l'univers de Zucco, qui se présente lui-même comme un «garçon normal et raisonnable²», se dit «doux et pacifique³», alors que les gardiens le désignent comme «une bête furieuse, une bête sauvage⁴».

Cette image subversive d'ascension aux connotations christiques indéniables nous conduit presque à comparer un meurtrier à un héros rédempteur qui, ayant souffert pour sauver ses semblables, s'élève dans le royaume des cieux. Certes, la mort de Roberto Zucco, qui ne pouvait supporter l'idée d'être enfermé, est une évasion ultime hors d'un monde insatisfaisant, une libération. Certains ont pu voir dans cette fin, plus transcendante que punitive, sinon une glorification du personnage, élevé au statut de héros, du moins une forme de réhabilitation du meurtrier. Comme s'il était lui-même plus victime que les victimes qu'il a froidement assassinées.

C'est pourquoi il est important de tâcher de voir autrement que par la lorgnette du réalisme, et de la morale, cette œuvre de Koltès, qui est, rappelons-le, la dernière qu'il ait écrite avant de mourir du sida en 1989. Ces circonstances ont forcément influencé son écriture et colorent l'interprétation que l'on peut faire de cette fin où Zucco trouve la mort par cela même qu'il a désiré : la lumière. Or, Apollon, le dieu du soleil et du châtiment foudroyant, n'est-il pas aussi le symbole de la beauté masculine? Ce qui attire Koltès et Zucco, ce qui les séduit — la beauté, la lumière — et qui est diamétralement opposé aux ombres glauques de l'univers dans lequel il(s) souffre(nt), cause la mort..., mais une mort qui survient, pour Zucco, comme une rédemption, une transfiguration.

Le destin de Roberto Zucco est hautement prévisible; tel un héros tragique, il meurt à la fois victime — disons-le rapidement, d'une société où la compassion n'existe presque plus et où «de toute façon, personne ne s'intéresse à personne⁵» — et coupable, puisqu'il a enfreint le code de cette société. À une époque où le mot justice perd de plus en plus

1. Dans un entretien, Denis Marleau a dit avoir «choisi d'appuyer [sa] mise en scène sur trois principaux enjeux [...] : l'expressionnisme [...], le lyrisme [...], le vaudeville [...]», *les Cahiers de la NCT*, n° 9, automne 1993, p. 17.

2. Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, p. 36.

3. *Ibid.*, p. 57.

4. *Ibid.*, p. 12.

5. *Ibid.*, p. 48.

son sens, le couperet tombe, même si l'on ne comprend pas très bien ce qui s'est passé ni pourquoi. En effet, même si Roberto Zucco lance, par échappées, des phrases pouvant expliquer son attitude («Il ne fallait pas m'humilier»), on ne parvient jamais à savoir ni quand, ni où, ni comment il s'est senti exclu, condamné. Son désespoir restera innommé, sa révolte inutile, car «la révolte est solitude, la solitude est errance, et celle-ci est perdition⁶».

La fin mythique renvoie directement à l'exergue du texte de Bernard-Marie Koltès : «Après la seconde prière, tu verras le disque solaire se déployer et tu verras pendre de lui le phallus, l'origine du vent; et si tu tournes ton visage vers l'Orient, il s'y déplacera, et si tu tournes ton visage vers l'Occident, il te suivra.» Cette phrase est tirée de la liturgie de Mithra, une divinité solaire souvent représentée en train d'égorger un taureau, un sacrifice devant assurer la régénération. En plaçant ainsi son récit sous le signe de la mythologie, Koltès donne des indices de lecture. Ainsi, même si le titre, *Roberto Zucco*, peut laisser entrevoir qu'on racontera l'histoire d'un individu, d'autant que Koltès s'est inspiré des faits et propos d'un meurtrier qui a défrayé les manchettes en France durant les années quatre-vingt, Roberto Zucco, cette pièce prend très rapidement ses distances par rapport au fait divers et ne se présente absolument pas comme une reconstitution de faits réels. Cela, Denis Marleau l'a non seulement très bien saisi, mais il l'a transposé magnifiquement en optant pour un jeu expressionniste, dans un décor métaphorique des plus efficaces et au son d'une musique déréalisante. Si ces choix esthétiques ont pu surprendre ceux pour qui le théâtre n'est qu'un reflet de la réalité, à l'instar de la télévision ou du cinéma, ils ont démontré d'une manière brillante que le théâtre est plutôt un art de la transposition, celle des *idées* que les hommes se font de la vie... ou de la mort.

L'idée plutôt que le réel

Dès la première scène, l'auteur pose lui-même la question du rapport entre l'idée et la réalité : «— Je n'ai pas entendu par les oreilles, mais j'ai eu l'*idée* d'entendre quelque chose. — L'idée? Sans les oreilles? — Toi, tu n'as jamais d'idée, c'est pour cela que tu n'entends jamais rien et que tu ne vois rien⁷.» L'idée émerge avant que la réalité ne se charge de la matérialiser. Dans le même sens, les gardiens s'interrogent sur l'acte de tuer : «Comment crois-tu que quelqu'un peut avoir l'idée de poignarder ou d'étrangler, l'*idée* d'abord, et passer à l'*action* ensuite?» (c'est moi qui souligne). D'emblée, Koltès ne place-t-il pas alors lui-même l'action de sa pièce sous le signe de l'*idée* plutôt que sous celui de la réalité? Ce parcours est parfaitement poétique et convient au metteur en scène, qui écartera complètement la représentation réaliste. De cette manière, l'idée, plutôt que le réel, sera le guide de son travail de transposition du texte à la scène.

La pièce et le spectacle se déploient en équilibre précaire à la frontière de la réalité et de la fiction, de la vérité et de l'illusion, du paraître et de l'être. C'est le propre du théâtre, dirons-nous. Cette opposition, essentielle, entre le vrai et le faux sera doublée de plusieurs autres oppositions : le bien et le mal, le beau et le laid, la marginalité et la normalité, le moral et l'immoral, en définitive la vie et la mort. Chaque fois, il sera

6. Bernard Desportes, *Koltès — la nuit, le nègre et le néant*, Charlieu, la Bartavelle éditeur, 1993, p. 145.

7. *Ibid.*, p. 10.

La sœur (Marie Michaud) et «le père de la gamine, magnifique Jacques Galipeau dans ce rôle secondaire, qui traverse la scène comme s'il s'agissait d'une bande dessinée». Photo : Josée Lambert.



impossible de déterminer ce qui appartient à l'une ou l'autre des catégories, comme si, tout à coup, tous ces termes étaient indissociables. Bref, cette pièce de Koltès n'illustre-t-elle pas la relativité de valeurs que l'on croit habituellement immuables?

Le début de *Roberto Zucco*, déjà évoqué, peut faire penser au début de *Hamlet*. En effet, dans les deux cas, des gardiens semblent victimes d'illusions, dans la noirceur de la nuit. Ce qu'ils *voient* : Zucco s'évadant — ou le fantôme du roi Hamlet — est quelque chose d'absolument *impossible*. Si «la prison est trop moderne» pour qu'on puisse s'en évader, Zucco est forcément un être *exceptionnel*. En fait, Zucco est une *idée*... une idée théâtrale. On peut penser que Zucco, comme Hamlet, est en quête d'identité, qu'il est, comme lui, incapable de trouver sa place dans un univers changeant, où les valeurs sont en mutation, et qu'il meurt lui aussi devant l'impossibilité d'atteindre à quelque vérité que ce soit. Mais on pourrait aussi aborder la question du point de vue inverse et dire que Zucco cherche, au contraire, à annuler toute identité que les autres lui assignent : fils, amant, citoyen. Il vise l'anéantissement plutôt que la reconnaissance.

Les grands interdits : parricide, matricide, infanticide

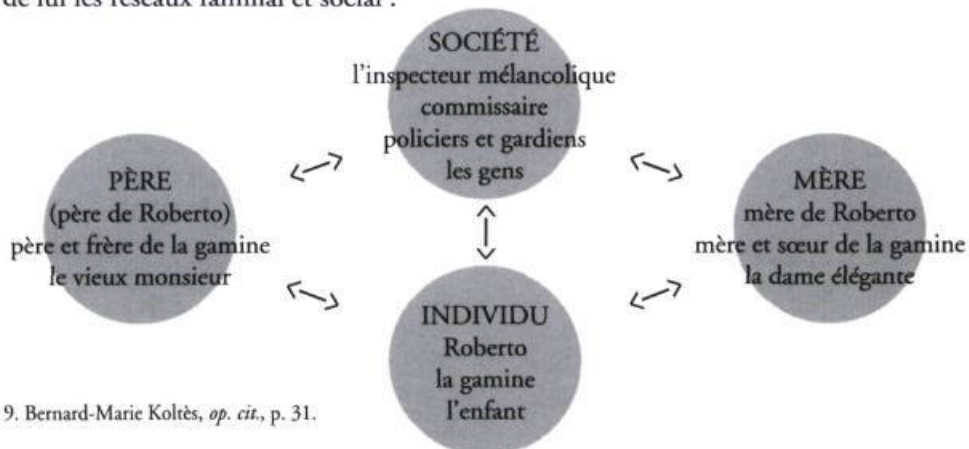
Ces meurtres que commet Roberto Zucco ne sont pas des meurtres banals. On assiste ici à la transgression des plus grands interdits. Avant le début de la pièce, Zucco a déjà assassiné son père, raison pour laquelle il est incarcéré. Aussitôt évadé, il va chez sa mère, lui demande son treillis — symbole de changement —, puis la tue elle aussi. Ces parricides ont été lus comme le premier geste d'émancipation de Roberto⁸. D'ailleurs, il déclare lui-même, à la fin, qu'il est normal de tuer ses parents». (Cette phrase, toutefois, ne sera pas clairement entendue durant la représentation, Denis Marleau

8. Voir l'analyse de Jean-Marc Lanteri, «L'oiseau et le labyrinthe», *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, juin 1990, p. 42-46.

ayant choisi de faire jouer la dernière scène dans un grand chahut où l'on entendait les voix des témoins de l'escalade de Zucco sur les toits, voix qui murmuraient, se chevauchaient, se répétaient, ce qui rendait certains passages intentionnellement inaudibles, mais créait une atmosphère apocalyptique captivante.) Vécu sur le mode symbolique, ce geste peut être bénéfique. Dans la réalité, il entraîne, bien sûr, la condamnation sociale. Mais cette société, aux préceptes clairement exprimés, Roberto Zucco n'y croit pas. Le troisième meurtre, celui de l'inspecteur, apparaît alors facilement comme une agression à l'égard d'un de ses représentants. Zucco s'écarte ainsi lui-même, délibérément et définitivement, de cette société; ce qui n'échappe pas à la patronne du bordel qui déclare : «De toute façon, avec le meurtre d'un inspecteur, ce garçon, il est fichu⁹.» Finalement, comment ne pas voir (comme l'a vu Jean-Marc Lanteri) dans le meurtre du fils de la dame élégante, un geste d'autodestruction? Ce garçon ne lui ressemble-t-il pas? Ainsi, Roberto se détruit-il, par à-coups, en faisant disparaître ses géniteurs, l'inspecteur, symbole social, l'adolescent, son alter ego. En d'autres mots, on assiste, tout au long du spectacle, à un suicide lent. Le jeu quelque peu robotisé d'Henri Chassé laissait transparaître une sorte de fatalité. L'apothéose apparaît comme l'ultime étape d'un rituel qui, en passant par la mort, est consacré à la recherche de l'immortalité.

Il y a une trentaine de personnages dans cette œuvre. C'est beaucoup. Bizarrement, seul Roberto Zucco porte un nom propre — dont il a d'ailleurs peur de ne plus se souvenir, maintenant que ses parents sont morts —, alors que tous les personnages sont désignés d'un terme générique : la gamine, le père, la dame, etc. Ils remplissent à l'égard de Zucco des rôles plutôt qu'ils ne sont des *êtres*, à savoir qu'ils représentent, tous, un certain type de rapports que Roberto entretient avec les autres. Le ton adopté par les interprètes, artificiel sans être faux (excellentes Christiane Pasquier, Anne Caron, Marie Michaud), la gestuelle appuyée (Henri Chassé, superbe!), les mimiques parfois grotesques (pensons à la gamine de Pascal Montpetit), tous ces choix d'interprétation nous ont fait reconnaître les archétypes, et la bizarrerie des personnages aura permis, paradoxalement, de mieux percevoir leur vérité. Les normaliser les aurait rendus odieux, ou alors trop familiers!

On remarque que tous les personnages gravitent autour de Zucco et reproduisent autour de lui les réseaux familial et social :



9. Bernard-Marie Koltès, *op. cit.*, p. 31.

La vie de tous les personnages que croise Roberto Zucco est gravement transformée par l'incapacité de ce dernier d'entrer en contact avec eux autrement qu'en les violentant. Par exemple, il viole la gamine qui sera exclue de sa famille. À son tour, elle revendique ce viol comme preuve de sa maturité mais, telle Dalila, elle trahira celui qu'elle dit aimer. N'est-ce pas là aussi un geste d'autodestruction de sa part? Les mères sont anéanties, privées de leur maternité. Les hommes se voient éliminés (son propre père, l'inspecteur) ou ridiculisés (le père de la gamine, magnifique Jacques Galipeau dans ce rôle secondaire, qui traverse la scène comme s'il s'agissait d'une bande dessinée), son frère (qui n'a pas su protéger la virginité de sa sœur) ou encore complètement déstabilisé, comme ce vieux monsieur qui ne reconnaît plus la réalité après avoir passé une nuit dans une station de métro.

Cette dernière scène, placée non sans raison au cœur de la pièce, est sûrement la plus émouvante. Mise en abyme, elle résume l'incapacité d'adaptation, et du vieil homme et de Zucco; elle matérialise la terreur du noir, du vide, de l'inconnu.

Je n'ai plus reconnu ma station, que je fréquente pourtant si régulièrement que je pensais la connaître aussi bien que ma cuisine. J'ignorais cependant qu'elle cachait, derrière le parcours limpide que je pratique tous les jours, un monde obscur de tunnels, de directions inconnues que j'aurais préféré ignorer mais que ma sottise distraction m'a forcé de connaître¹⁰.

Comment mieux traduire l'incapacité de connaître la réalité? Le limpide et l'obscur n'apparaissent-ils pas ici comme les deux pôles entre lesquels oscille tout le spectacle? La parabole se renforce quand on comprend jusqu'à quel point le métro constitue pour cet homme, cette nuit-là, la même prison que celle qui enferme Zucco, parabole qui apparaît comme une métaphore de la vie elle-même. La station est décrite comme un «dédale de couloirs et d'escaliers», description dont s'inspire manifestement la scénographie du spectacle.

L'abîme et le labyrinthe

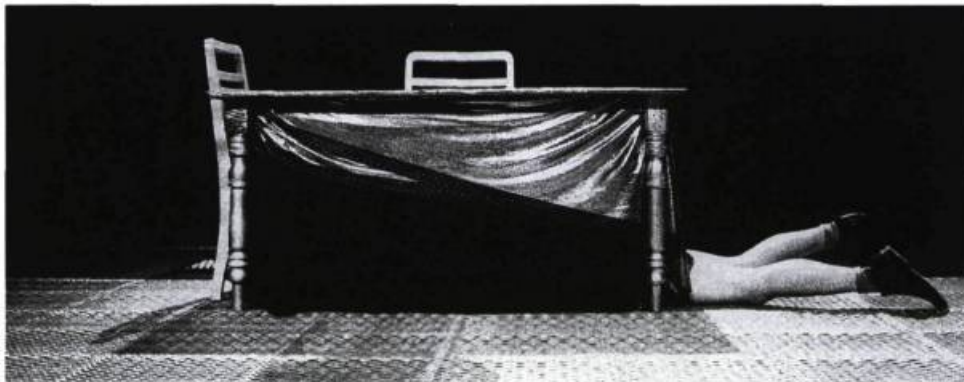
«L'œuvre de Koltès tient de l'abîme et du labyrinthe.» Telle est la première phrase d'un tout récent essai sur le dramaturge français¹¹. Cette image du labyrinthe s'impose pour évoquer l'univers des personnages de Koltès, et cela dans la majeure partie de ses textes¹². Ainsi la vie apparaît-elle toujours pleine d'embûches et de surprises. La mise en scène de Marleau, soutenue par une musique qui semble parfois venir d'outre-tombe, mais à laquelle s'ajoute en contrepoids un bruitage qui emprunte au réel (chants d'oiseaux, sons du métro), se déploie dans un espace tout en changement. Même si les lieux dramatiques sont nombreux (il y a, rappelons-le, quinze tableaux), Michel Goulet a réussi à construire une machine scénique capable de se transformer en quelques secondes. Des éléments du décor se métamorphosent — je pense à cette porte que Zucco est censé défoncer, mais qui s'enfonce d'un coup sec dans le plancher, telle une implacable guillotine. Une cabine

10. *Ibid.*, p. 34-35.

11. Bernard Desportes, *op. cit.*, 161 p.

12. Voir mon article, «Bernard-Marie Koltès — Les contours infranchissables de la solitude», *Jeu* 57, 1990.4, p. 35-39.

téléphonique surgit du sol, un long support chargé de bicyclettes descend des cintres pour figurer un parc. Sur des plates-formes s'avancent meubles et personnages, ou encore une simple table représente la demeure de la gamine. Curieusement, même



s'il s'agit de lieux intérieurs, la chambre de la mère par exemple, le dispositif ne garantit jamais l'intimité. À un moment seulement, on peut sentir que les personnages jouissent d'une certaine «sécurité», lorsque la gamine se cache avec Roberto sous la table, recouverte d'une longue nappe, et qu'elle lui déclare, les pieds battant l'air (c'est tout ce que le spectateur peut voir, inoubliable scène!), qu'il aura à jamais son pucelage puisqu'elle n'en a «pas d'autre à donner à personne¹³». Autrement, les espaces sont ouverts, troués, éventrés, de sorte que le regard y plonge et s'y perd aisément. Chacun de ces lieux est envahi par l'atmosphère menaçante qui plane, et que les sons métalliques accentuent, puisque tout est construit en acier.

«[...] la gamine se cache avec Roberto sous la table, recouverte d'une longue nappe, et [...] lui déclare, les pieds battant l'air (c'est tout ce que le spectateur peut voir, inoubliable scène!), qu'il aura à jamais son pucelage [...]»
Photo : José Lambert.

«Le quotidien, l'histoire et le mythique»

Parti d'un fait divers, Bernard-Marie Koltès a transcendé le quotidien pour toucher l'essentiel des peurs humaines : peur de la violence, qu'on en soit la victime... ou l'auteur, peur du vide ou de la vacuité de sa propre existence, peur de la mort. Qu'il parle de la fêlure d'un être, tel Roberto Zucco, dont le sentiment d'incomplétude n'a d'égal que son désarroi, ou de l'ineptie des bien-pensants qui déploient à leur tour une nette agressivité les uns envers les autres, alors même qu'ils sont les témoins d'un meurtre, cet auteur aura bousculé notre image de nous-mêmes. En soulignant les ambiguïtés qui habitent l'homme — les policiers n'avouent-ils pas eux aussi être tentés par la violence —, ce texte appelait une mise en scène aussi contrastée que celle que Marleau a su lui donner. Une mise en scène où le «réel» était suffisamment présent pour qu'on y voit le monde d'aujourd'hui, mais relayé en revanche par des images hyperboliques donnant à l'ensemble une sorte d'aura allégorique. Une mise en scène qui s'est appuyée sur les contradictions voulues du texte comme du propos.

Dans un décor moderne, aux accents d'une musique parfaitement contemporaine, faite elle aussi de ruptures, de chocs, de reprises, ce récit théâtral n'en a pas moins emprunté le mode mythique, transformant le personnage central en un Icare du XX^e siècle qui, pour s'échapper du labyrinthe de sa vie, tente d'atteindre le soleil. Mais comme Icare, Roberto Zucco trouve la mort. ♦

13. Bernard-Marie Koltès, *op. cit.*, p. 26.