



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 10 Sayı: 48 Volume: 10 Issue: 48

Şubat 2017 February 2017

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

L'IMAGE DE LA FAMILLE DANS ROBERTO ZUCCO DE KOLTÈS THE IMAGE OF FAMILY IN ROBERTO ZUCCO DE KOLTÈS

Şengül KOCAMAN*

Résumé

Notre article sera axé sur l'étude de la famille chez Koltès. En effet, l'oeuvre de Koltès ouvre plusieurs perspectives sur ce thème. Dans ce travail, que nous considérons comme la suite de notre premier article, nous nous en sommes tenus à *Roberto Zucco*. En effet, cette pièce reflète bien l'imaginaire de la famille chez Koltès. Son oeuvre met en scène une famille dispersée et qui se présente généralement comme une prison; plutôt que d'accompagner l'individu dans son épanouissement, elle le brime, est source de conflits et révèle une profonde crise de l'identité. La question qui se pose à l'individu est comment s'en échapper. Nous tenterons dans notre analyse d'examiner les signes de la désagrégation des liens familiaux, les composantes qui participent au sein de la famille à l'oppression individuelle. Le cas particulier de *Roberto Zucco* nous permettra aussi de montrer la réécriture originale par Koltès du mythe d'Œdipe, avec les enjeux qu'il implique.

Mots clés: Koltès, Roberto Zucco, Famille, Absurde, Incommunicabilité, Fuite, Révolte.

Abstract

In this article, we will focus on the study of family in Koltès. Indeed, the play of Koltès opens many perspectives on this subject. So, we have confined ourselves to *Roberto Zucco* in this study, which we consider as a follow-up of our first article. Actually, this play reflects well not only the imagination of family in Koltès, but also depicts a scattered family which generally presents itself as a prison; rather than accompanying the individual in his / her self-fulfillment, it bullies it, is source of conflicts and reveals a deep crisis of identity. The question that confronts the individual is how to escape from it. In our analysis, we aim to examine the signs of the disintegration of the family bonds, the components that participate in family of individual oppression. The particular case of *Roberto Zucco* will also allow us to show the original rewriting of the myth of Oedipus by Koltès, with the stakes that he raises.

Keywords: Koltès, Roberto Zucco, Family, Absurd, Incommunicability, Escape, Revolt.

Roberto Zucco, texte complexe, permet différents niveaux de lecture, portant sur le temps, l'espace, la solitude, le rapport à l'autre, l'incompréhension, etc. Dans cet article qui est d'une certaine manière, le prolongement du précédent, notre attention portera sur un thème essentiel des pièces de Koltès: la famille. Il est en effet traité dans plusieurs pièces du théâtre de Koltès, comme *Procès Ivre*, *L'Héritage*, *Sallinger*, *Retour au désert*, *Quai Ouest* et *Roberto Zucco*. C'est à cette dernière pièce, qui avait fait l'objet de notre dernier article sur Koltès, que nous nous intéresserons ici.

Si *Roberto Zucco* est une pièce d'une grande richesse, le thème de la famille y est très présent. Nous allons donc analyser ici la structure familiale, telle qu'elle est mise en scène dans cette pièce, et préciser certains points que nous n'avions pas abordés dans notre article précédent.

Nous allons ainsi nous intéresser aux thèmes de l'incommunicabilité, de la violence, de la brutalité, et tenter de démontrer comment le foyer familial constitue paradoxalement un lieu de solitude, malgré les liens sanguins et affectifs qui devraient en relier les membres. Nous examinerons ce que Koltès a voulu dire dans sa façon d'aborder ces thèmes et tenterons surtout de répondre à la question : "pourquoi le rapport familial est-il toujours conflictuel?"

La catégorie familiale dans Roberto Zucco est représentée par la famille de Zucco lui-même, avec sa confrontation à sa mère au deuxième tableau, et par celle du personnage désignée comme la Gamine, avec "son frère", "sa sœur", "son père" et "sa mère".

1-L'incommunicabilité dans la famille: lien mère-fils

S'inspirant d'un fait divers qui avait marqué les esprits en France, en Suisse, en Italie au cours des années 80, l'affaire Succo, Koltès met en scène dans sa pièce la cavale d'un homme de vingt-quatre ans, Roberto Zucco. Remarquons que Succo avait assassiné ses deux parents avant d'être arrêté et de pouvoir s'évader; ici, Zucco s'est évadé de prison, après le meurtre de son père et, au tableau II, revient au domicile parental. D'emblée, le dialogue avec sa mère est sous le signe de la violence. En effet, alors qu'elle refuse de lui ouvrir, il entre de force. Les didascalies insistent sur cette brutalité : "*Zucco cogne contre la porte*", "*Zucco défonce la porte*". (Koltès, 2001: 14) Le personnage fait aussi ressortir sa brutalité : "*Ouvre donc; tu ferais perdre patience à une limace. Ouvre, ou je démolis la baraque*". (Koltès, 2001: 14) La mère semble alors tenter de

* Doç. Dr., Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Fransız Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, senkocaman1@outlook.com

désarmer cette violence en offrant de l'argent à son fils. Mais il ne veut ni argent ni aide; ainsi, ils ne peuvent pas s'entendre sur ce point; le retour de Zucco revêt un prétexte futile, presque ridicule, qui détermine le dialogue des personnages, construit autour d'un vêtement à récupérer, un treillis:

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.(Koltes, 2001: 15)

C'est alors, qu'étrangement, le langage de la mère se fait à son tour violent, avec un ton familier, à la limite vulgaire, et qui montre bien l'incommunicabilité qui s'installe:

Qu'est-ce que tu as besoin de cette saloperie d'habit militaire? Tu es fou, Roberto... Eh bien, fais-le donc, malade, cinglé, fais-le et tu réveilleras les voisins... Même les chiens, dans ce quartier, te regarderont de travers!(Koltes, 2001: 14)

Pour elle, son fils n'est plus qu'un "malade", un "cinglé": "Tu dérailles, mon pauvre vieux, tu es complètement dingue".(Koltes, 2001: 16) Elle se montre ainsi de plus en plus amère; comme si le refus d'argent, ainsi que la futilité de la demande de son fils, le disqualifiait à ses yeux, plus que son geste criminel.

Voire, elle le rend étranger à ses yeux, un étranger avec qui toute communicabilité est vaine. Toute l'intrigue ne repose que sur des dialogues qui s'enchaînent. Mais ce qui est remarquable dans cette scène de dialogues c'est l'absence de communication: un dialogue de sourds. La mère et son fils ne se comprennent pas. On est devant les questions de la Mère qui restent sans réponse. Elle ne reconnaît plus son fils:

Est-ce moi, Roberto, est-ce moi qui t'ai accouché? Est-ce de moi que tu es sorti? (...) 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 le remettre sur ses rails. On l'abandonne, on l'oublie. Je t'oublie, Roberto, je t'ai oublié.(Koltes, 2001: 17-18)

Mais ne reconnaissant plus son fils, à qui s'adresse-t-elle? Il est vrai que ses questions ne demandent pas de réponse, on serait plutôt en face de questions rhétoriques; mais elles s'intègrent dans ce qui n'est qu'un monologue, un échange verbal qui ne laisse guère de place au dialogue. Et le lieu symbolique où elle se déroule, la famille, ici réduite à la relation mère-fils, n'y change rien. Il n'y a pas de dialogue filial possible, et la mère s'adresse à un interlocuteur qui reste muet. Son monologue final n'est que le résultat d'un processus qui voit l'échec d'un dialogue, toute question restant sans réponse, et où, membres d'une même famille, les interlocuteurs ne se reconnaissent cependant pas et ne peuvent donc se rencontrer. Nous ne sommes pas loin ici du solipsisme. Mais l'écriture de Koltes semble y tendre, comme l'indique ce commentaire qu'il a fait sur sa méthode d'écriture: "Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement".(Koltes, 1999: 23) On peut voir ici l'influence du théâtre de l'absurde. Le langage signe la solitude et l'isolement des personnages, qui se voient prisonniers de monologues qui ne peuvent devenir de vrais dialogues, comme prisonniers de questions restant sans réponses. Il n'y a rien d'autre qu'un locuteur se parlant pour lui-même; il n'établit aucun lien avec l'autre locuteur.

Cependant, de tels monologues sont loin de n'avoir aucun sens. Ainsi, dans la description des mains de son fils, "la forme de tes mains 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",(Koltes, 2001: 17) l'image de la caresse, du côté de la mère, et de l'étranglement, du côté du père, ne peut faire penser qu'au triangle oedipal.

D'ailleurs, la Mère revient sur le meurtre du père, ses propos faisant écho à ceux du gardien de prison, au premier tableau : "Roberto Zucco, celui qui a été mis sous écrou cet après-midi pour le meurtre de son père".(Koltes, 2001: 12) De même, l'on peut se demander si la demande de Zucco, récupérer un vieux treillis, ne fait pas aussi sens : un treillis est un vêtement militaire, donc exaltant la virilité. En le demandant, c'est comme si Zucco voulait rentrer dans les vêtements du père (Koltes ne pouvait ignorer que le père de Zucco était policier, fonction proche de celle du militaire), les récupérer. Sans rien se dire, la Mère et le fils se disent tout...

Mais ce n'est pas que la relation mère-fils qui obéit à une telle logique; le langage au sein de la famille est un obstacle sur lequel butte les personnages, qui ne parviennent à exprimer leurs sentiments. Il finit par produire une impression d'étrangeté qui enlève pour l'autre toute signification aux paroles.

L'absence de maîtrise du langage est bien exprimée par Zucco : "Il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots".(Koltes, 2001: 49) Et sa tirade dans la cabine téléphonique, au tableau VIII (*Juste avant de mourir*) en témoigne bien : il décroche le téléphone et commence à parler. Mais il le fait dans le vide, la ligne étant coupée, comme le personnage de la Pute le dit: "Il parle à un téléphone qui ne marche pas".(Koltes, 2001: 49) Les personnages sont condamnés à la solitude par leurs propres paroles, qui prend la forme de purs monologues. Ils rendent cette solitude définitive et démontrent à quel point les personnages sont inaptes à écouter et à aller vers les autres.

2- Famille: lieu du meurtre

Le parricide est la première forme de "déraillement" de Zucco. Il n'est pas représenté sur scène. Mais cela ne souligne-t-il pas sa portée essentielle, et ce pour plusieurs raisons. Ainsi, pour Donia Mounsef, par le

parricide, Zucco rompt la chaîne de la filiation, de la transmission, par quoi la famille est le lieu essentiel de toute forme de société, de culture; il nie ainsi toute idée d'origine, comme si son existence se suffisait en elle-même, et pour elle-même :

*À la suite de l'initiale fuite de prison, le carnage commence par le meurtre du père. Ce meurtre représente un attentat contre l'origine et une atteinte portée à la filiation, emblème d'une certaine dérogation de l'enfance et maturation du corps de l'enfant sorti de la tutelle paternelle.*¹³(Donia, 2005: 186)

Nous savons que Koltès avait des problèmes de relation avec son père (un militaire; celui de Succo était policier) ; il est intéressant de constater que, dans et par l'écriture, Koltès met à mort le père, supprimé de la pièce comme de la famille ;comme nous l'avons vu, à la différence de l'affaire Succo, qui a tué ses deux parents en même temps, la pièce ne montre que le meurtre de la mère. Mais cette absence du père le rend d'autant plus présent, comme si son ombre planait sur la pièce, de sorte que l'on parle de lui dès le premier tableau et qu'il est au cœur du dialogue entre la mère et le fils. Alors que Koltès semblait vouloir se confronter d'une certaine façon à l'Œdipe, il réactualise dans sa pièce l'idée du destin qui ne peut être changé par la volonté de l'homme. Finalement, l'inconscient est la forme contemporaine de la fatalité, ici avec les relations fils-père-mère qui l'agitent. Œdipe dans la pièce de Sophocle tue son père et épouse sa mère. Mais c'est un parricide qui s'ignore, alors que Zucco (tout aussi bien que son modèle) tue ses parents en toute connaissance de cause. Ne défie-t-il pas ainsi la fatalité? Il prend en main son destin et est le seul maître de sa propre perte. Mais, par-là même, ne nous tend-il pas un miroir sur lequel nous ne sommes nous, toujours prisonniers de l'inconscient, pas maîtres du nôtre?

Remarquons que l'Œdipe de Sophocle se présente avant tout comme une enquête, que mène lui-même le héros tragique pour finir par découvrir son double geste monstrueux. Ici, l'enquête n'a pas lieu d'être. Koltès décrit un Œdipe en cavale, cavale brutale, sanglante. Voire, il synthétise dans cette perspective Œdipe Roi et Œdipe à Colone ; mais vers quelle Colone tente de se rendre son personnage, Zucco, ce nouvel Œdipe (dans Sophocle, après s'être crever les yeux, Œdipe prend la route, et son but final symbolise bien la conquête d'une certaine paix, d'une forme de sagesse...)?

Toujours est-il que cette dimension a intéressé la critique, dont nous aimerions ici citer deux points de vue mettant en avant cette nouvelle approche du mythe, jusqu'à l'exclusion de la pièce: Lanteri constate que le complexe de Zucco inclut et dément Œdipe. En tuant ses parents, Zucco s'offre Œdipe. Ensuite la défiguration le prive de son individualité sensible et charnelle. Selon Lanteri:

Zucco au visage tuméfié et méconnaissable cesse d'être Zucco, pour Zucco et pour les autres, il est transparence (et lorsqu'on oublie son visage, on oublie son nom), tandis que Œdipe, aux yeux crevés, reste Œdipe pour les regards des autres...(Lanteri, 1995: 29-33)

Anne Françoise Benhamou interprète d'une autre manière le rapport entre les générations (parents-enfants) chez Koltès:

La façon dont Koltès envisage les rapports de génération n'a rien d'œdipien. Pour lui, semble-t-il, c'est moins la famille qui fait l'enfant que, dans une sorte de généalogie inversée, l'enfant qui permet à la famille de s'ériger comme telle-l'enfant ou plutôt l'enfance que chacun projette en lui, une enfance mythifiée, idéalisée une enfance comme valeur refuge, une enfance fantasmée comme un rempart contre l'impureté ou le désespoir, ciment idéologique ou névrotique d'une communauté précaire.(Benhamou, 2001: 44)

Un tel rejet de l'Œdipe nous semble excessif, d'autant qu'il serait difficile d'envisager l'enfance, sans cette phase du développement individuel; mais il est vrai que ce que peut représenter l'enfance répond en partie à notre question, et constituerait ce Colone symbolique que cherche à atteindre Zucco, nouvel Œdipe. Et il est vrai aussi que Koltès retravaille le mythe antique de manière tout à fait originale.

En effet, une particularité biographique influe sur l'œuvre, et donc sa façon d'aborder un tel mythe: le sentiment de différence ressenti par Koltès à cause de son homosexualité. Celle-ci n'est jamais désignée clairement dans l'œuvre, mais constitue une référence sous-jacente aux thèmes du crime (celui du père par exemple) de la violence, de la solitude, etc.

Le deuxième crime est un matricide. A la différence du parricide, il se déroule sur scène. Les didascalies s'y arrêtent avec précision : *"Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre, elle gémit. Il la lâche et elle tombe étranglée"*.(Koltès, 2001: 18) Remarquons que la première partie de la didascalie ne fait pas penser à un meurtre, mais revêt une dimension quasi-érotique; la violence n'est jamais sensible. Et l'opposition des termes "caresser" et "serrer" est la même que dans le monologue de la mère, comme si ses propos anticipaient le geste de Zucco. Le matricide complète le parricide pour interpréter le mythe d'Œdipe, justement dans un sens qui prendrait en compte l'homosexualité (nous tenons à préciser ici que Koltès à toujours entretenu un rapport affectif très intense, fait d'un grand respect filial et d'une totale confiance, avec sa mère, comme le montre sa correspondance).

Aussi bien, nous suivons parfaitement l'approche de D. Mounsef :

Le matricide sur lequel s'achève ce deuxième tableau édifie une fusion oedipienne avec la mère, livrée avec douceur et tendresse caractéristique de l'amour incestueux. (...) En enfilant son treillis, Zucco quitte effectivement son destin oedipien puisque c'est la mère qui lui fournit ce treillis et finit par être tuée une fois l'objet récupéré" (Donia, 2005: 187)

S'il est bien question d'une conquête de l'autonomie par les meurtres du père et de la mère, la dimension oedipienne est bien là; nous nous permettons d'ajouter que le meurtre du père peut avoir une dimension plus sociale et politique (il incarne l'ordre social), celui de la mère, une dimension plus psychanalytique; il l'élimine comme il éliminerait un concurrent, pour la possession de l'objet du désir (ici, un treillis, désignant possiblement le père auquel, faisant peau neuve en le revêtant, il se substitue). Remarquons aussi l'inversion chronologique: Zucco se déshabille après avoir commis le meurtre, qui mime une dérangeante étreinte érotique (avec le verbe "caresser", les gémissements de la mère) ; cette "inversion" chronologique ne fait-elle pas signe vers une autre "inversion", elle d'ordre sexuelle, l'homosexualité latente du personnage (Koltès projetant sur lui sa propre homosexualité)?

3- Famille: lieu de l'oppression (La Gamine et sa famille)

L'approche du thème de la famille, dont les rapports entre membres est au cœur de son théâtre, ne s'arrête pas à ces points cependant essentiels. Ainsi, Roberto Zucco décrit une famille où parents et enfants se déchirent, se rejettent, une famille qui se présente aussi comme une cellule de prison; cette nouvelle famille qu'il introduit éclaire bien sûr les rapports qui existaient entre Zucco et les siens. Koltès s'est montré très clair sur la façon dont il les envisage:

Les rapports entre père et fils, et plus généralement tous les rapports de famille, répondent pour moi à une fatalité indépendante de toute racine psychologique. Il n'est pas question d'amour ou de tendresse qui sont là, cèdent devant une sorte de lien. (Koltès, 1986: 7)

Il y a quatre figures dans cette nouvelle famille introduite dans la pièce: le Père, la Mère, le Fils-Frère, la Fille-la Sœur. C'est le modèle typique de la famille du théâtre de Koltès, qui est tout à fait conventionnel. Père, mère et enfants habitent la même maison. Il est important de souligner que Koltès ne met pas en scène de famille dispersée, ou dont un membre a conquis son indépendance: le problème que pose la famille chez Koltès, c'est celui de l'impossibilité de s'en échapper. Au sein de la famille, chaque individu vit sa propre solitude.

La Mère et le Père

La mère incarne le modèle d'une femme désespérée qui subit la violence de son mari; comme le reste de la famille, elle souffre dans son coin. Mais ses propos sont similaires à ceux du père, comme s'il y avait un mimétisme lui enlevant toute tendresse maternelle : *"Vous êtes deux petites sottes qui bavardes (...) Si vous en aviez encore l'âge et moi la force, je vous battrais toutes les deux". (Koltès, 2001: 43-44)*

Dans les pièces de Koltès, le Père est une figure terrifiante de l'autorité. C'est le cas ici. Cependant, malgré cette position d'autorité, il donne l'image d'un être raté, incapable d'agir en chef de famille ; comme la mère est "défémisée", comme l'on vient de le voir, le père est dévirilisé. Dans Roberto Zucco, tué par son fils, qui extériorise ainsi sa haine, il acquiert le statut de victime. Enfin, le père apparaît toujours pris dans un certain détachement de tout. Il est en quelque sorte hors de la famille, absent ; on voit jusqu'où Roberto Zucco pousse cette absence, dans le cas du père du protagoniste. Mais le Père n'est pas loin de représenter une telle absence ; ainsi, Koltès le décrit errant absurdement dans la maison, allant d'une pièce à l'autre.

Entre le père, en pyjama, à moitié endormi. Il traverse la cuisine (Koltès, 2001: 21)

(...) Entre le père. Il traverse la cuisine comme la première fois et disparaît. (Koltès, 2001: 23)

La pièce en donne une image dégradée. Il est indifférent au sort de ses enfants et exerce son autorité par la violence; c'est par elle qu'il domine la famille. Violence d'autant plus terrible qu'elle semble parfois se dissimuler derrière de la tendresse, mais est omniprésente, comme une menace :

Le Père: Tu pleures, ma fille? J'ai cru entendre quelqu'un pleurer. (La sœur se lève)

La Sœur: Non. Je chantonne.

Le Père: Tu as bien raison. Cela éloigne le malheur. (Koltès, 2001: 23)

"Malheur" qu'il pourrait bien incarner. En effet, sa violence est toujours prête à éclater; ainsi, au tableau VII, "Deux Sœurs", il se montre alors agressif envers ses filles : *"(Il regarde sous la table.) Il en restait cinq bouteilles. Je vous battrais cinq fois chacune si je ne les retrouve pas". (Koltès, 2001: 43)*

La Sœur et le Frère

Au tableau III, "Sous la table", la Gamine perd sa virginité avec Zucco. Or, avant cet acte hautement symbolique, sa sœur aînée tente de la rassurer sur son avenir, lui disant que la famille cherche quelqu'un de bien pour elle, et qu'elle même est de son côté: *"Mon petit moineau, parle à ta sœur, je suis capable de tout entendre, et je te protégerai, je te le jure, de la colère de ton frère". (Koltès, 2001: 20)*

Mais une fois sa virginité perdue, c'est son frère qui, au tableau V, "Le Frangin", lui décrit les conséquences de cet acte, terribles pour elle, mais qu'elle doit accepter. Surtout le tableau XIII "Ophélie", est

écrit autour d'une longue lamentation de la soeur. Dans ce réquisitoire contre les hommes, qui oscille entre grotesque et émotion, elle se désole de ce que la Gamine, qu'elle gardait propre en la lavant tous les jours à l'eau chaude et au savon, ait été souillée ainsi, comme par la saleté du monde. L'amour de la soeur pour la Gamine implique ce désir de l'enfermer, pour la protéger de tout. Pour la Soeur, aimer la Gamine, revient à ne pas la laisser vivre. La perte de virginité de la gamine est encadrée par les monologues de sa sœur et de son frère.

Il y a donc un parallélisme qui montre bien le fonctionnement, au détriment de la Gamine, du schéma familial. D'ailleurs, la sollicitude fraternelle n'est pas différente de celle de la soeur, et comme elle revient à une forme de contrôle; affection, sentiments tendres se confondent avec une forme de surveillance :

*Le Frère: J'ai veillé sur elle comme aucun frère aîné n'a jamais veillé sur sa soeur. Mon poussin, ma petite chérie, je n'ai jamais aimé quelqu'un comme je l'ai aimée.*²⁵(Koltès, 2001: 75)

Au tableau XI, "Le Deal", à la suite de ses menaces du tableau V, le frère amène la Gamine au Petit Chicago pour la vendre à des souteneurs. Pour sa famille, la perte de sa virginité est inacceptable. Le rôle du frère était de veiller dessus; après sa perte, la Gamine ne compte plus pour eux. Elle n'est plus qu'un objet dont il faut tirer le plus possible, le plus terrible étant que le marchandage n'empêche pas un reste d'affection:

Le Mac : C'est trop cher.

Le Frère : Ça n'a pas de prix.

Le Mac : Tout a un prix, et le tien est beaucoup trop élevé.

Le Frère : Quand on peut mettre un prix sur quelque chose, ça veut dire que ça ne vaut pas grand-chose. Ça veut dire qu'on peut discuter, baisser, monter le prix. Moi, j'ai fixé le prix abstraitement parce que ça n'a pas de prix. C'est comme un tableau de Picasso : tu as déjà vu quelqu'un dire que c'est trop cher?(Koltès, 2001: 72)

Si le frère considère sa sœur comme un objet qu'il n'hésite pas à vendre, lui aussi dans une certaine mesure est la victime de ce marchandage, comme d'un système auquel il participe sans le comprendre vraiment. Dans ce système, l'existence de la gamine tient à sa seule virginité. À la perte de la virginité correspond chez le frère celle d'une forme d'innocence, toujours menacé par la logique familiale, d'amour purement fraternel; à l'image de la soeur, pure, succède celle de la femme ultra sexualisée, qui va maintenant déterminer la relation entre la Gamine et son frère, quand il dit : "une femelle c'est beaucoup mieux qu'une soeur cadette".(Koltès, 2001: 32)

La Gamine

La Gamine est donc d'abord décrite comme une "colombe", enfermée dans une cage afin de préserver sa blancheur immaculée des animaux pervers et vicieux qui rôdent autour. Et comme nous l'avons vu, le Frère est le gardien de cette pureté. C'est ce rôle qui lui donne autorité sur elle; il a aussi le pouvoir de la vendre. Une fois violée, la Gamine devient un objet qui se monnaie. Ce rapport à l'argent rappelle peut-être le premier réflexe de sa mère face à Zucco, qui lui propose de l'argent, là aussi, en quelque sorte, pour s'en débarrasser; non le vendre, mais l'acheter, car lui aussi s'est mis hors du système.

La Gamine n'a plus sa place dans la famille, ayant perdu sa valeur d'échange par le mariage. Tout le mépris qui l'entoure est rendu par les substantifs par lesquels le Frère la désigne maintenant, celui de "femelle" et, plus vulgaire et insultant, de "pute" :

Le Frère: N'aies pas peur de moi... Maintenant tu es une femelle... Lâche-toi dans la nature, va trainer dans le Petit Chicago avec les putes, fais-toi pute: tu gagneras du fric et tu ne seras plus à la charge de personne... De toute façon, maintenant, le mariage, c'est fichu... Tu peux faire des enfants: on s'en fiche. Tu peux ne pas en faire, on s'en fiche aussi. ... Tu es une femelle et tout le monde s'en fout.(Koltès, 2001: 32)

Exclue de la famille, les enfants qu'elle pourrait avoir le sont aussi. Aucun lien du sang ne tient donc. Mais la Gamine s'est servi de sa sexualité pour se révolter contre sa famille; ainsi la sexualité devient un moyen d'action, le seul à sa disposition Le personnage de la Gamine est assez intéressant à cet égard. Si elle n'est pas le personnage central, elle entre en conflit avec l'autorité parental et se révolte. Ce mouvement de révolte prend la forme d'une fuite.

4-La Fuite

La Gamine revendique le désir de quitter sa famille pour découvrir le monde; il y a bien sûr un risque, mais ce risque est à prendre pour donner un sens à son existence individuelle. Un tel risque fait bien partie de la vision de la vie de Koltès, telle qu'il l'a décrit aux siens dans sa correspondance. Partir, c'est quitter la maison, le lieu primordial, celui de la famille, que l'on veut quitter la famille à cause de la pression qu'elle exerce sur l'individu :

Tout commence par une oppression. Qu'elle soit invisible ou manifeste, une puissance asphyxie l'individu, l'oblige à s'esquiver pour l'éviter." (Koltès, 1997: 53)

L'individu n'est pas libre de vivre sa propre vie dans le théâtre de Koltès. Devant l'oppression familiale incarnée par les parents, Père, Mère, Frère et Sœur, la fuite, comme réaction contre la famille,

constitue un des motifs clés de son théâtre. Elle se manifeste comme une tentative désespérée mais nécessaire de découvrir le monde. Mais dans la fuite, une sorte de révolte éclate au sein de la famille, dirigée ensuite contre la société, la vie coupée de sa spontanéité individuelle que cette même société étouffe. Ainsi, la Gamine quitte définitivement sa famille. Mais elle tombe dans une nouvelle prison celle du Petit Chicago: on est enfermé dans le monde urbain comme on l'est en milieu carcéral.

Dans le Petit Chicago, la gamine est entre les mains d'un souteneur. C'est un gangster exploitant les femmes qui prend le relais, dans leur rôle de protection, du père et/ou du frère. Cela ne fait que mieux ressortir son statut de marchandise, dont on négocie le prix. Au cœur d'une négociation, où l'on a vu que le Frère et le Mac discutent de son prix, elle est réduite à l'état d'objet. Dans la cellule familiale ou dans le Petit Chicago, la Gamine n'atteint jamais celui de sujet. Dans le rapport entre les gens, seul compte l'échange sous forme de transaction économique :

Peuplée essentiellement de dealers, de macs, de prostituées ou de meurtriers, la scène koltésienne devient donc la métaphore d'une société qu'il faut fuir à tout prix, chaque lieu devenant une prison dont il faut s'évader. (Faerber, 2006: 42)

Ce sont bien tous les lieux qui sont des prisons. Ils dessinent un labyrinthe obscur dans lequel le personnage est condamné à errer. La Gamine expérimente dans Roberto Zucco cette constatation désespérée: c'est partout pareil. Le montre bien, dans Roberto Zucco, le passage de la gamine de sa famille à l'univers marginal (de dealers et de prostituées) du petit Chicago, puis à celui de la police. Il y a un parallèle troublant entre le rôle de cette dernière et celui des souteneurs, chacun la prenant en mains au nom de ses propres valeurs :

La Gamine: Et mon frère?

Le Commissaire: Ton frère? Quel frère? Qu'as-tu besoin d'un frère? Nous sommes là. (Koltès, 2001: 56)

Et si tous ces lieux se ressemblent, c'est aussi, pour les victimes comme la Gamine, que les gens qui y évoluent se ressemblent (ainsi, du Frère, du Mac, du Commissaire). La pièce présente une succession de figures symboliques (le Frère, la Soeur, le Mac, le Commissaire) représentant le même schéma d'oppression, de surveillance, au sein de cadres différents (familial, professionnel – la prostitution représentant une figuration extrême de l'exploitation économique – et social). Cette description de la famille, et au-delà de la société, sert de miroir aux actes de Zucco.

Remarquons que Zucco, qui certes reste un meurtrier, appartenant donc à cette scène koltésienne telle que la décrit J. Faerber (citation: 30) est d'emblée hors de tous ces cadres :le meurtre de ses parents s'attaque à la fois à la dimension familiale et sociale – son père est policier – et il est un marginal sans emploi, sans profession.

Ainsi, Zucco, conscient du caractère inéluctable de l'oppression (c'est lui qui déclare qu' au delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison.) cherche à s'évader de ce labyrinthe. Chez Koltès, l'individu se révolte contre un système qui nie l'individu, et auquel il se confronte, et face à la puissance duquel il demeure impuissant. C'est le cas de la Gamine, comme de Zucco. Mais ce dernier se libère en anéantissant ses oppresseurs; il tue son père et il largue ses amarres qui l'attachaient au foyer paternel. Il tue sa mère et il coupe le cordon ombilical qui l'attachait au sein maternel.

Sa fuite, car il s'agit bien d'une fuite, rappelle comme nous l'avons vu le périple d'Œdipe jusqu'à Colone. Et n'est-ce pas dans la même perspective qu'il faut interpréter sa quête solaire? Le soleil prend ici une dimension mythologique, équivalent de la sagesse à laquelle le héros de Sophocle parvient; mais il semble qu'à ce mythe, Koltès ait ajouté celui d'Icare, qui mourra de s'être trop approché du soleil, la seule échappatoire possible pour Zucco : *Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre.* (Koltès, 2001: 92) On voit donc toute l'ambivalence du personnage; s'il reste un meurtrier, il montre aussi la seule issue possible pour l'individu prisonnier, cette fuite vers le soleil qui est fuite désespérée vers la liberté.

Conclusion

Dans la famille koltésienne on ne s'aime pas : l'autre n'existe pas pour lui-même, et n'a aucune valeur individuelle. Loin de connoter le familier et la sécurité, la famille devient le lieu d'une étrangeté absolue et le fils, un étranger que sa mère ne reconnaît pas.

La famille est synonyme de malheur, de souffrance. En effet, dans l'espace familial, les parents s'occupent mal de leurs enfants, ont des propos parfois déplacés, ne s'intéressent pas à leur destin. Ils exercent une pression qui les privent de la possibilité de vivre leur propre vie. Donc, l'enfant est toujours en quête pour s'en libérer et ses tentatives, en général, échouent. La maison familiale, lieu fermé, est remplacé par le Petit Chicago. On s'évade de la famille vers l'extérieur, mais ce n'est que pour pénétrer dans une autre prison, un lieu tout aussi clos:

“Koltès ne perd pas l'occasion de mettre l'accent sur le manque de communication et d'affection dans les familles qui, pour l'auteur, fonctionnent comme le miroir de la société corrompue et complètement indifférente à ses membres et à leurs besoins.” (Thomadaki, 1995: 50)

Dans ce monde vu comme une prison, même les lieux en plein air sont clôturés, non seulement le Petit Chicago, mais aussi le jardin public, entouré de grilles. Le monde est cette prison dont on ne peut s'enfuir. Même si l'on réussit, il n'y a pas d'issue autre que tragique, qui semble le loi régissant la vie.

Le schéma familial pose clairement une profonde crise existentielle. C'est par l'intermédiaire de ce schéma qu'une telle crise acquiert une signification. L'apparition fantomatique de Zucco errant au-dessus des gardiens, non seulement annonce, dans un mouvement paradoxal, sa chute vers le soleil mais aussi donne à la pièce une dimension métaphysique, qui ne devient claire qu'à la dernière scène. On a vu qu'elle se nourrit de nombreux mythes. Koltès exprime par là une vérité inéluctable de la vie humaine : seule la mort permet d'accéder à une autre dimension pour sortir de ce monde-prison. Remarquons que le premier tableau s'ouvre sur l'évocation par les gardiens du parricide, et que la chute vers le soleil de Zucco se fait sous leurs yeux. Peut-on y voir un parallèle, où le soleil prendrait une autre symbolique, reconnue par la psychanalyse comme par l'anthropologie, la symbolique du père? Sa mise à mort impliquant la mort du meurtrier œdipien. On voit toute l'énigme que constitue et ce personnage et la pièce...

BIBLIOGRAPHIE

- BENHAMOU, Anne-Françoise (2001). “L'enfant phœnix” in *Magazine Littéraire*, no: 395.
- FAERBER, Johan (2006). *Roberto Zucco*, Paris: Hatier.
- KOLTÈS, Bernard -Marie (1986). “Une tragédie pour notre temps. “Quai Ouest” in *Acteurs*, no: 35,
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1997). “Point de fuite à l'horizon” in *Europe*, nov-déc. No: 823-24.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1999). *Une part de ma vie*, Paris : Les Editions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (2001). *Roberto Zucco*, Paris: Editions de Minuit.
- LANTERI, J. M. (1995). “Le cran d'arrêt koltésien” in *Séquence 2*, Théâtre Nat. De Strasbourg, 21 mars-8 avril.
- MOUNSEF, Donia (2005). *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris: Harmattan.
- THOMADAKI, Marika (1995). *La dramaturgie de Koltès: approche sémiologique*, Athènes: Paulos.