

*Mythe et intertextualité dans le théâtre de Bernard-  
Marie Koltès : approches intertextuelle et  
mythocritique*

**(Myth as Intertext in Bernard-Marie Koltès'  
Drama: Intertextual and Mythocritical  
Approaches)**

**Galyna DRANENKO**

The National University of Chernivtsi, Ukraine

**Abstract:** Myth in literature is an enunciative matter that lends itself to two interrelated studies. On the one hand, one should analyse the way a text rewrites and reinterprets mythical themes and motives. This is the object of thematology. On the other hand, one is also supposed to bring to light the workings of the imagination in its anthropological dimension and see how it is embodied in a significant writing process based on a palimpsestuous reading in which myth functions both as intertext (quotation, allusion, plagiarism) and hypertext (imitation, transformation). This is the object of mythopoetics. The interpretation of “myth as intertext” thus requires analytical approaches that combine and reconcile the tools of mythocriticism with Genette’s theories of transtextuality. This inter-/transdisciplinary approach is particularly appropriate in the study of B.-M. Koltès’ plays. Not only does the French playwright’s production echo and re-actuate biblical and ancient myths, but the haunting recurrence of a whole array of mythemes and mythologemes also generates “Figures” – in Deleuze’s definition of the term – that are truly mythical in the sense that they appear as universal singulars, as symptoms of the forces that pervade our universe.

**Key-words:** myth, mythocriticism, palimpsestuous writing, mythical creation, B.-M. Koltès

**Résumé :** La présence du mythe dans l’œuvre littéraire relève d’un agencement énonciatif qui peut faire l’objet d’une double étude, l’une ne pouvant se passer de l’autre. En effet, il s’agit d’analyser, d’une part,

comment un texte réécrit-réinterprète des motifs et des thèmes mythiques – c'est l'objet que se donne la thématologie ; et, d'autre part, mettre à jour un fonctionnement de l'imaginaire, dans sa composante anthropologique, qui s'incarne dans un processus d'écriture et donc de signifiante, qui sollicite une lecture palimpsestueuse puisque le mythe y fonctionne comme intertexte et hypertexte (imitation, transformation) – tel est l'objet de la mythopoétique. L'appréhension du mythe comme intertexte exige donc une approche qui concilie, confronte et fait dialoguer les options de la mythocritique et celles de la théorie de la transtextualité (Gérard Genette). Cette inter/transdisciplinarité semble particulièrement incontournable quand on aborde une œuvre comme celle du dramaturge français B.-M. Koltès. En effet, tout son théâtre non seulement entre en résonance – fait écho – avec les mythes bibliques et antiques, mais, par la récurrence obsédante d'une mosaïque de myèmes et de mythologèmes, engendre des personnages – des Figures, au sens deleuzien<sup>1</sup> du terme – proprement mythiques dans la mesure où ils apparaissent comme des singuliers universels, symptômes des forces qui parcourent nos mondes.

**Mots clés :** mythe, mythocritique, écriture palimpsestueuse, création mythique, B.-M. Koltès.

L'étude du fonctionnement du mythe dans le texte littéraire a souvent rencontré les problématiques développées par les théories littéraires, et en particulier celles qui portent sur l'intertextualité. C'est ce constat que fait Tiphaine Samoyault, dans *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature* : « La réécriture du mythe n'est [...] pas simplement répétition de son histoire ; elle raconte aussi l'histoire de son histoire, ce qui est aussi une fonction de l'intertextualité : porter, au-delà de l'actualisation d'une référence, le mouvement de sa continuation dans la mémoire humaine. Des opérations de transformation assurent la survie du mythe et son continuel passage<sup>2</sup> ». En effet, un regard, même rapide, sur une histoire des cultures ne peut qu'accréditer l'idée que la répétition/réécriture d'un récit mythique dans une œuvre littéraire (artistique) est une condition nécessaire à sa survie et

---

<sup>1</sup> Cf. Deleuze, G., *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2002.

<sup>2</sup> Samoyault T., *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, pp. 89-90.

à sa pérennité dans la mémoire des hommes. Cependant, la littérature n'est pas seulement le lieu d'une re-création, elle est, aussi, grâce à sa force créatrice, pourvoyeuse de nouveaux mythes. C'est ce qu'exemplifie, magistralement, la pièce-testament du dramaturge français Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*<sup>3</sup>, pièce où ces deux processus s'allient dans un rapport à la fois de continuité et de rupture. L'objectif de notre étude est donc de montrer que l'intertextualité du texte koltésien résulte d'une écriture palimpsestueuse, les deux processus concourant à l'émergence de nouveaux mythes. Pour ce faire, nous nous proposons, dans une démarche qui comporte trois volets : 1/ d'étudier les liens de *Roberto Zucco* avec ses intertextes explicites et implicites ; 2/ de décrire le fonctionnement de ses images et de ses figures mythiques patentes et latentes ; 3/ d'analyser le processus de création mythique en lien avec l'intertextualité de la pièce.

Pour mener à bien la réalisation de cet objectif, nous pensons qu'il est indispensable de mener de conserve une approche à la fois *intertextuelle* et *mythocritique*. Selon son concepteur, l'anthropologue Gilbert Durand, la mythocritique est « une méthode de critique littéraire ou artistique qui focalise le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent, comme *Wesenschau*, à la signification de tout récit<sup>4</sup> ». Gérard Genette, quant à lui, considère que l'objet de la poétique est précisément d'étudier la *transtextualité*, ou la transcendance textuelle, c'est-à-dire tout ce qui met le texte « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes<sup>5</sup> ». Parmi les cinq types de relations transtextuelles possibles<sup>6</sup>, il définit l'*intertextualité* comme « la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus

---

<sup>3</sup> Koltès B.-M., *Roberto Zucco* suivi de *Tabata*, Paris, Minuit, 1990.

<sup>4</sup> Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p. 342.

<sup>5</sup> Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 7.

<sup>6</sup> Soit dans un ordre croissant d'abstraction : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité, l'architextualité.

souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre<sup>7</sup> ». Soit, « sous la forme la plus explicite et la plus littérale, [...] la pratique traditionnelle de la *citation* [...]; sous une forme moins explicite et moins canonique, [...] le *plagiat* [...]; sous forme encore moins explicite et moins littérale, [...] l'*allusion*, c'est-à-dire un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...]»<sup>8</sup> ». L'intertextualité, comme l'a relevé Michael Riffaterre, est donc constitutive de la lecture littéraire dans la mesure où, contrairement à la lecture linéaire, elle s'ingénie à mettre à jour les « rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie<sup>9</sup> ». Il est indéniable, on le voit, qu'il existe, sur cette conception du texte comme palimpseste, une parenté entre cette approche intertextuelle et la mythocritique qui considère que la signification d'un texte « repose sur de couches sémantiques plus impliquantes que les lignes du texte proposé<sup>10</sup> ». Aussi les deux démarches méthodologiques ont-elles des réquisits communs : nécessité d'une lecture attentive au grain et à la moire du texte ; repérage des éléments textuels, souvent redondants, qui fonctionnent comme des traces des différentes structures mythiques ; recherche des intertextes (les prototextes) et mise à jour de leurs reprises/ transformations/ déplacements ; et, en définitive, pour reprendre les termes de Julia Kristeva<sup>11</sup>, retracer la genèse d'un *génotexte* (plan de la fondation non linguistique du langage associée à un procès) en *phénotexte* (plan de la communication articulée du langage). Toutefois, il existe des différences entre les approches mythocritique et intertextuelle, et, en particulier, celle qui réside dans leur objet d'étude, à savoir les formes diverses que peut prendre l'intertexte mythique. En effet, le mythe peut se

---

<sup>7</sup> Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, souligné par l'auteur.

<sup>9</sup> Cité par Genette G., *ibid.*

<sup>10</sup> Durand G., *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 200.

<sup>11</sup> Cf. Kristeva J., *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1985.

manifester dans l'œuvre littéraire sous les formes d'un mythe-texte, fixé dans une œuvre artistique antérieure – un *phénotexte* –, ou bien d'un mythe-non-texte, c'est-à-dire un mythe archaïque ou « ethnoreligieux<sup>12</sup> » qui se présente comme une réalité anthropologique (ou une « disposition mentale<sup>13</sup> ») – un *génotexte* « en attente », si l'on peut dire, de sa réalisation symbolique. La plupart des analyses des intertextes mythiques s'emploient à étudier des mythes-textes (antiques et/ou littéraires), c'est-à-dire des récits fixés dans des œuvres littéraires – le mythe étant alors compris comme la somme de ses différentes versions. En se référant à la terminologie du mythocritique français André Siganos, on peut parler dans ce cas de « mythe littérisé », c'est-à-dire de mythe « qui passe à l'état de littérature, ou plus exactement, compte tenu de la variété des champs culturels possibles, de littérature écrite<sup>14</sup> ».

Les références intertextuelles des mythes-non-textes sont précisément l'objet que l'anthropologie structurale de Gilbert Durand a pour ambition d'analyser. En effet, celle-ci est fondée sur une exploration de l'imaginaire de l'homme que l'on peut définir comme « l'incontournable représentation, la faculté de symbolisation d'où toutes les peurs, toutes les espérances et leurs fruits culturels jaillissent continûment depuis les quelques millions et demi d'années qu'*homo erectus* s'est dressé sur terre<sup>15</sup> ». L'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*<sup>16</sup> considère ainsi que le mythe est « fait de la prégnance des symboles qu'il met en récit : archétypes ou symboles profonds, ou bien simples synthèmes

---

<sup>12</sup> Sellier Ph. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », dans *Littérature*, 1984, n° 55, pp. 112-126.

<sup>13</sup> Jolles A., *Formes simples*, trad. de l'allemand par A.- M. Buguet, Paris, Seuil, 1972.

<sup>14</sup> Siganos A., « Définitions du mythe », dans Chauvin D., Siganos A., Walter Ph. (dirs), *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 93.

<sup>15</sup> Durand G., *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, p. 77.

<sup>16</sup> Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963.

anecdotiques<sup>17</sup> » termes qu'il propose de systématiser en structures isomorphes à celles de l'imaginaire. On peut donc faire l'hypothèse que révéler le plan isotopique des images présentes dans *Roberto Zucco* permet de cartographier les mythèmes (schèmes verbaux, archétypes, symboles et synthèmes) qui fondent l'imaginaire de la pièce. Pour ce faire, d'un point de vue méthodologique, il faut se donner un « référent réellement heuristique qui [parte] du verbe, et en conséquence de son cortège attributif. [Car], dans le choix du mythème, il importe avant tout de partir non d'un mot, mais d'un groupe de mots ou – ce qui revient au même – d'un emblème où est condensé, résumé tout un phrasé significatif<sup>18</sup> ».

La pièce qui nous occupe s'inspire fortement d'un *fait divers* qui a défrayé la chronique criminelle et judiciaire en France et en Suisse, d'avril 1987 à février 1988, et dont le protagoniste principal était un « sérial killer » italien dénommé Roberto Succo. En 1981, il tue son père et sa mère ; considéré comme schizophrène, il est interné dans un hôpital psychiatrique pour une durée de dix ans ; cinq ans après, il parvient à s'échapper et se rend en France et en Suisse où il commet vols, cambriolages violés et meurtres (un professeur, un docteur, une femme, un policier) ; arrêté dans la région de Venise en 1988, il tente à nouveau de s'échapper par les toits de la prison avant de chuter et de se blesser ; trois mois plus tard, il se suicide dans la cellule de sa prison, à Vicence, avec une recharge de gaz qu'il ouvre dans un sac plastique dont il a recouvert sa tête ; il échappe ainsi à ses procès en Italie, en France et en Suisse. Bernard-Marie Koltès, en puisant dans un *fait divers* pour écrire sa pièce, suit une longue tradition littéraire (*Madame Bovary*, *Le Rouge et le Noir*, *De Sang froid*, etc.). En effet, la trame narrative – textuelle, pourrait-on dire – du fait divers est fascinante et se prête à la mise en récit et à son détournement fictionnel (Succo devient Zucco), comme le

---

<sup>17</sup> Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p. 25.

<sup>18</sup> Durand G., *Introduction à la méthodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 2000, pp. 203-204.

fait remarquer Roland Barthes : « Au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite<sup>19</sup> ». Après une lecture cursive de la pièce, il ne fait aucun doute que la fable de la pièce reprend, à quelques modifications près – mais combien significatives –, la trame du fait divers, qui en constitue donc la première référence intertextuelle. Il n'en reste pas moins que l'on peut légitimement s'interroger sur les raisons qui ont amené Bernard-Marie Koltès à reprendre précisément cette histoire dans l'actualité immédiate. On s'en doute bien, ce n'est pas par voyeurisme ou par goût du scandale. Bien au contraire, le dramaturge explique qu'il a été fasciné par l'aura mythique qui entourait ce tueur : « Je ne savais pas grand-chose de cet homme. J'avais quatre articles des journaux. Je n'ai pas fait de recherches. Pour moi, c'est un mythe et cela doit rester un mythe<sup>20</sup> ». Qu'en est-il donc de ce mythe ? Pour répondre à cette question, nous nous appuyons sur la classification isotopique des images élaborée par Gilbert Durand<sup>21</sup>, qui définit le mythe ainsi :

Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisations, puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Barthes R., « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 189.

<sup>20</sup> Koltès B.-M. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, pp. 109-110.

<sup>21</sup> Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., pp. 472-473.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 54.

Il nous faut auparavant, rapidement, pour la compréhension de notre propos, rappeler que ce dernier, synthétise et reprend, en les approfondissant, une partie des propositions de Bachelard qu'il confronte aux apports de la psychanalyse, du structuralisme et de philosophes comme Kant ou Cassirer. Il en vient à considérer qu'à l'origine de toute production d'image se situe l'angoisse primitive de l'homme face au temps qui passe et dont l'ultime conséquence pour son être constitue sa propre mort. Il ouvre ainsi les voies d'une réflexion sur l'Imaginaire qu'il présente comme un dynamisme qui cherche un équilibre entre plusieurs réseaux de forces antagonistes : les régimes diurne et nocturne et les dominantes physiologiques qui déterminent les schèmes de nos fonctionnements mentaux et sociaux (gestes de l'érection, de l'avalage et obsession profonde et universelle du rythme). Il isole sur cette base les *structures anthropologiques de l'imaginaire* qu'il organise en trois grandes classes : héroïques, dramatiques, et mystiques.

Ainsi, nous faisons l'hypothèse que la fable de *Roberto Zucco* s'articule autour des structures schizomorphes du Régime diurne<sup>23</sup> dominé par une pensée de l'antithèse, de l'historicité, du pragmatisme, de la séparation et de la fragmentation. D'un point de vue performatif, on peut dire que le régime diurne exprime la différence, le conflictuel, les structures schizomorphes (hétérogénéisantes) reposant sur les principes d'exclusion, de contradiction, d'identité. Celles-ci sont polarisées autour de symboles ascensionnels (la verticalité, l'aile, le chef), spectaculaires (la lumière, l'œil), diarétiques (ce qui tranche et purifie, les armes), car ils expriment la fuite devant le Temps et la victoire sur la Mort. On comprend que le

---

<sup>23</sup> Le régime *nocturne*, quant à lui, se décompose en deux structures distinctes : la structure *mystique* caractérisée par une inversion des valeurs des images du régime diurne (renversement, descente), et la structure *synthétique*, renvoyant à une pensée cyclique du temps. Ce qui ressort du régime nocturne, ce sont les images qui rassemblent, assimilent ; tout ce qui est creux, sombre, femelle : la matrice, la coupe, le temple, la demeure, la tombe, l'œuf, l'île, la barque. L'opposition du bon et du mauvais y est euphémisée.

schème verbal qui en résume toute la rectitude coupante est : *distinguer*. La lumière, la verticalité, l'opposition haut/bas, et le gigantisme caractérisent cette vision bipolaire, où le héros se trouve aux prises avec l'antithèse fondamentale du Bien et du Mal, de la Lumière et des Ténèbres, dimension axiologique incontournable de la symbolique héroïque<sup>24</sup>. Ces structures schizomorphes déterminent des attitudes sociales qui sont la perte de contact avec la réalité, symptôme de l'homme en marge du monde, un souci obsessionnel de la distinction, ou « géométrisme morbide », et l'exacerbation des dualismes.

Un des dualismes les plus importants qui structurent l'imaginaire de *Roberto Zucco* se manifeste dans les conflits qui mettent aux prises les personnages féminins et masculins. Ces affrontements sont en connexion directe avec des mythes (qu'ils soient antiques ou littéraires) qui déclinent une situation archétypale<sup>25</sup> où se débattent des couples qui hantent notre imaginaire mythique (par exemple : Samson / Dalila, Minotaure / Ariane, Hamlet / Ophélie, etc.). Ces intertextes mythiques, on s'en doute, sont constitués de plusieurs couches de mythèmes et de mythologèmes<sup>26</sup> latents, car enfouis dans les profondeurs de l'imaginaire humain, ou bien patents, dans la mesure où ils réfèrent à des intertextes explicites. Gilbert Durand fait néanmoins remarquer que le « mythème patent, l'image stéréotypée et en surface, survalorise alors le descriptif au détriment du sens. Le mythe s'aplatit en une pure référence stéréotypée insérée comme épithète dans la description du

---

<sup>24</sup> La structure schizomorphe est appelée structure *héroïque* lorsqu'elle est appliquée à la structure stéréotypée du roman héroïque.

<sup>25</sup> Les archétypes sont des « schémas ou des potentialités fonctionnelles [qui] façonnent inconsciemment la pensée », Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 19.

<sup>26</sup> Le *mythème* est la plus petite unité de discours mythiquement significative ; le *mythologème* est un schème abstrait partagé par toute une communauté.

récit : ce sont là des phénomènes de banalisation et de synthématisation<sup>27</sup> ».

Dans *Roberto Zucco*, c'est le mythe biblique de Samson et de Dalila qui entre le plus explicitement en écho avec les péripéties que connaît son héros éponyme. Rappelons que, selon le récit biblique, Samson, fils de Manoach, est un héros doté d'une force herculéenne qui aide son peuple, Israël, à vaincre ses ennemis, les Philistins. Il est dit que sa force lui vient de sa longue chevelure. En effet, dès sa naissance – inespérée pour ses parents, car sa mère était stérile –, il est consacré à Dieu et devient *Nazir*. Eu égard à cet état, il lui est donc interdit par la loi de se raser la tête et de consommer de l'alcool. Un des épisodes le plus connu de son histoire est celui de sa séduction par Dalila, une courtisane, dont le nom en hébreu signifie « faible » ou « indicatrice ». Celle-ci est enrôlée par les Philistins pour qu'elle les aide à découvrir le secret de la force de Samson. Elle emploie alors tous ses charmes pour soutirer ce secret à Samson qui l'aime. Mais à chaque fois, il lui répond par un mensonge. À la quatrième demande, il finit par lui révéler que sa force lui vient de sa chevelure de nazir, car il est consacré et dévoué à Dieu. Cette confiance suffit à Dalila pour le trahir. Alors que Samson est endormi, elle rase ses sept tresses et le prive ainsi de la force et du secours de Dieu. Elle appelle des Philistins qui lui crèvent les yeux et le jettent en prison. À l'occasion d'une fête, alors que ses cheveux ont commencé à repousser, il est sorti de son cachot et attaché entre deux colonnes du palais pour être exhibé et divertir les convives. Samson implore Dieu de lui rendre ses forces. Exaucé, il écarte à mains nues les colonnes du palais qui s'écroule et anéantit plusieurs milliers de Philistins ; mais lui aussi est enseveli et tué sous le poids des décombres.

Le destin de Roberto Zucco, comme on l'a dit, n'est pas sans rappeler celui de Samson<sup>28</sup>. Il est significatif, à cet égard,

---

<sup>27</sup> Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, op. cit., p. 346.

<sup>28</sup> Tous les deux sont aussi des héros solaires : la racine hébraïque du nom de Samson signifie « petit soleil », et Roberto Zucco, comme Icare, tente à

que le tableau IX de la pièce s'intitule précisément « Dalila ». En effet, comme le héros biblique, lui aussi, est trahi par une *indicatrice*, « La gamine », qui révèle à la police qui il est, police qui ne tarde pas à l'arrêter et à le jeter en prison. Cependant, la fabula de la pièce se distingue du récit biblique, la reprise d'un intertexte n'étant jamais répétition pure et simple, mais variation. En effet, Roberto Zucco n'est pas dépossédé de sa force physique à proprement parler – c'est plutôt un gringalet, comme le montre l'épisode où il est assommé d'un coup de poing par un balèze<sup>29</sup>. Sa perte est, en fait, liée au dévoilement progressif<sup>30</sup> de son nom, « Roberto Zucco », secret que lui soutire la gamine. En effet, depuis Voloshinov et Bakhtine, nous savons bien que le Nom propre, s'il apparaît à première vue comme une appellation, une désignation ou une dénomination, est avant tout une adresse, une interpellation – la polysémie de ce dernier mot (qui réfère à des actes illocutoire et pénal) est quasiment exemplifiée dans la fable de notre pièce. En dissimulant son nom, Roberto Zucco, comme Samson, garde le secret de sa force et se garde de l'emprise que ses ennemis pourraient avoir sur lui. En effet, la nomination est un acte à double face, car le nom est déterminé à la fois par celui qui est désigné et par celui qui désigne, incarné exemplairement par les « voix » des prisonniers et des gardiens, véritables métonymies de la société, qui apparaissent à la fin la pièce et qui commentent l'action à l'instar du chœur dans le théâtre grec antique. Être nommé c'est non seulement être à découvert, c'est-à-dire identifié, exposé et vulnérable ; mais c'est aussi devenir un objet élaboré – un prisonnier – par le discours d'autrui ; c'est être saisi, manipulé, créé par autrui ;

---

la fin de la pièce de rejoindre le soleil en se jetant des toits de sa prison. Voir *infra*.

<sup>29</sup> *Roberto Zucco*, tableau « VIII. Juste avant de mourir ». Comme dans le travail du rêve décrit par Freud, il y a dans la réécriture koltésienne un processus de déplacement : le motif de la force est transféré sur un autre personnage, « Le balèze », dont le nom argotique évoque précisément un Hercule.

<sup>30</sup> Voir en particulier les tableaux : « III. Sous la table », « IX. Dalila », « XII. La Gare », « XIV. L'Arrestation ».

c'est être compris – être avec et être pris – par ceux qui emploient votre nom ; c'est donc perdre sa solitude, son mystère, sa force et sa liberté ; c'est redevenir un humain comme les autres, rentrer dans le rang, suivre les rails qu'a tracées pour vous la société. On peut donc dire que Roberto Zucco possède les traits essentiels qui caractérisent tout héros mythique : c'est un monstre qui n'appartient pas au commun des mortels ; il est victime d'une trahison perpétrée par une femme ; Colosse aux pieds d'argile<sup>31</sup>, il possède une faille dans sa carapace qui le perdra. Nous voudrions revenir, un instant, sur le qualificatif de « monstre<sup>32</sup> » pour ne pas laisser entendre que *Roberto Zucco*, réduite à une pièce à thèse ou didactique, stigmatiserait ou glorifierait<sup>33</sup> un comportement criminel, moralement et socialement condamnable par tout un chacun. En effet, si le personnage de Bernard-Marie Koltès est redevable de l'appellation « monstre », c'est parce que, *serial killer* d'un fait divers et image incarnée dans des paroles, des actes et un corps – celui du comédien –, il fait vaciller les repères rationnels du spectateur, qui est amené à se demander s'il est devant une créature imaginaire ou réelle. La réaction la plus spontanée que l'on peut avoir devant un tel monstre est celle-ci : « Ce n'est pas possible, je rêve ! ». Il est donc légitime de se demander pourquoi le monstre a ce pouvoir déstabilisant et inquiétant de brouiller les frontières entre le réel et le rêve et pourquoi il exerce une telle fascination sur nous

---

<sup>31</sup> Ce n'est pas un hasard que, contre toute vraisemblance, Zucco récite, au début du tableau « VIII. Juste avant de mourir », cinq vers de V. Hugo où s'exprime le Colosse de Rhodes (*La Légende des siècles*, « Les Sept Merveilles du monde »). Voir *infra*.

<sup>32</sup> Sur la quatrième de la couverture de *Roberto Zucco*, *op. cit.*, on peut lire sous la signature B.-M. K. : « Un trajet invraisemblable, un personnage mythique, un héros comme Samson ou Goliath, *monstres* de force, abattus finalement par un caillou ou par une femme » ; nous soulignons.

<sup>33</sup> *Roberto Zucco* provoqua un énorme scandale tant l'affaire « Succo » était encore vive en France ; le maire de Chambéry entreprit de faire interdire sa représentation. Cela explique pourquoi la pièce fut créée d'abord à la *Schaubühne* de Berlin en avril 1990, et, seulement, le 5 décembre 1991 en France, à Villeurbanne, dans une mise en scène de Bruno Boëglin.

qui le regardons. Tout simplement, avons-nous envie de dire, parce que « ça nous regarde » – nous sommes concernés par le monstre, qui de ce fait d'objet regardé devient sujet regardant. En effet, comme le suggère son étymologie<sup>34</sup>, le *monstre*, d'une part, nous *montre* tout un continent noir qui se trouve enfoui en nous-mêmes – le monstre n'est-il pas notre double obscur ? –, et, d'autre part, nous avertit de quelque chose. Mais de quoi nous avertit-il ? En fait, il est impossible de répondre à cette question, puisque le monstre est « dénué de sens<sup>35</sup> » et déjoue toutes les interprétations. Roberto Zucco est donc un monstre parce qu'il fait geste vers l'indicible, le non-dit, l'interdit. Personnage qui vogue sur une ligne de fuite, il nous force à penser l'impensable et l'impensé. En ce sens, il est une Figure, et non un symbole, ou une allégorie, saturable par un sens univoque et préexistant à sa manifestation. Il est fort probable que c'est ce contenu mythique qui a fasciné Bernard-Marie Koltès lorsqu'il a vu la photo de Succo et l'avis de recherche de cet ennemi public placardé dans les couloirs du métro de Paris. Il reste au lecteur-spectateur d'écrire cet intertexte monstrueux et mystérieux tracé à l'encre sympathique dans le tissu du texte koltésien.

L'auteur peut donc signaler explicitement, dans le texte ou le paratexte<sup>36</sup>, l'existence des intertextes qui hantent son propre texte. Mais, parfois, l'allusion est plus oblique et il est donc demandé à l'interprète de se transformer en Champollion pour déchiffrer les hiéroglyphes mythiques koltésiens. C'est le cas, par exemple, pour le mythe du Minotaure et du labyrinthe qui lui est lié. On peut, en effet, considérer que Roberto Zucco est une sorte de Minotaure : un monstre, mi-homme mi-animal, qui comme une bête féroce laisse libre cours à ses instincts et tue ainsi sans remords, sans hésitation et sans raison

---

<sup>34</sup> *Monstre* a pour étymon latin *monstrum/monestrum* qui vient de *monere*, qui signifie : 1/ Faire songer à quelque chose, faire souvenir ; 2/ Avertir engager, exhorter ; 3/ Donner des avertissements, éclairer, instruire.

<sup>35</sup> « Nous sommes un monstre, dénué de sens » (Hölderlin, *Mnémosyne II*) ; cité par Heidegger M., *Qu'appelle-t-on penser ?*, trad. de l'allemand par Granel G., Paris, PUF, 1973.

<sup>36</sup> Cf. *Roberto Zucco*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

particulière son père, sa mère, un enfant ; bref, un « taureau » indomptable qui déchaîne la violence autour de lui. Mais le texte opère des modulations, des déplacements et des renversements par rapport au mythe tout à fait significatifs. Ainsi, dans le tableau « VI. Métro », Roberto Zucco se retrouve seul en compagnie d'un homme appelé « Le Monsieur », dans « un monde obscur de tunnels, de directions inconnues », un véritable labyrinthe car dès que l'ont croit « apercevoir une issue, patatras, un énorme grillage en interdit l'accès<sup>37</sup> ». Et c'est Roberto Zucco (dès lors, figure inversée d'Ariane) qui accompagne le vieil homme sans forces (figure inversée du Minotaure), perdu dans les dédales du métro, jusqu'à la sortie. Par ailleurs, la gamine-Ariane, loin d'être séduite par un Thésée qui envisagerait de tuer le Minotaure, tombe amoureuse de celui-ci, part à sa recherche, se perd continuellement, et contribue à son arrestation. Incontestablement la réécriture de l'intertexte a des parentés étonnantes avec ce que Sigmund Freud<sup>38</sup> appelle le « travail du rêve », puisqu'on y retrouve ses trois procédés essentiels, à savoir la condensation, le déplacement et la figuration. Ceci explique pourquoi il est légitime d'avancer que le texte koltésien, comme le rêve, a un contenu latent qui est précisément en lien avec les structures de l'imaginaire humain, si bien qu'il s'adresse à chacun d'entre nous. Ainsi, le mythologème du labyrinthe apparaît sous plusieurs formes dans cette pièce : le métro dont il est impossible de sortir ; le dédale des différentes facettes de Roberto Zucco qu'il est difficile de fixer tant elles sont changeantes et emplies de chausse-trapes ; l'enchevêtrement des figures mythiques qu'il condense, puisqu'il est à la fois le monstre Minotaure (mi-homme, mi-animal) et Icare (à la fin de la pièce, il se jette du toit de la prison pour s'abîmer dans le soleil). Le labyrinthe d'une part convoque donc des images de dévoration, d'hybridité (cf. l'isomorphisme postulé entre des êtres thériomorphes – des êtres imaginaires qui ont la capacité de se transformer temporairement ou durablement en animal –

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>38</sup> Cf. Sigmund F., *L'Interprétation des rêves*, 1900, trad. de l'allemand par Altounian et *alii*, Paris, PUF, coll. « Quadridge grands textes », 2010.

et des êtres anthropomorphes) et de force animale, et, d'autre part, au plan symbolique, exprime une angoisse irréprensible face au temps qui piège l'homme voué à une mort irrémédiable<sup>39</sup>.

À cet égard, la scène du métro, que nous avons déjà évoquée, est tout à fait significative : « VI. Métro – Sous une affiche intitulée : “Avis de recherche”, avec, au centre, le portrait de Zucco, sans nom ; assis côte à côte sur le banc d'une station de métro, après l'heure de fermeture, un vieux monsieur et Zucco<sup>40</sup> ». Ce vieux monsieur (Dédale) connaît le métro aussi bien « que [sa] cuisine<sup>41</sup> » et, néanmoins, se perd dans ce « *dédale* de couloirs et d'escaliers, [dans ce] monde obscur de tunnels, de directions inconnues [qu'il] aurai[t] préféré ignorer<sup>42</sup> ». Aucune issue pour lui, car « un énorme grillage en interdit l'accès<sup>43</sup> ». Il est tentant de lire dans cet épisode la rencontre de Zucco-Icare avec son père imaginaire (idéal) dont il rêvait (le parricide et le matricide pouvant s'interpréter comme un désir de rupture avec le monde réel). Et, tel Héraclès, fils d'un père putatif mortel (Amphitryon) et d'un dieu tout-puissant (Zeus), Zucco apprend à son père-dieu, absent pendant toute son enfance, quelle a été sa vie terrestre. En reprenant les termes de la psychanalyse freudienne, on pourrait dire qu'il fait de lui un portrait fondé sur son *Idéal du moi*, en y projetant des objets idéaux : il est attentionné envers le vieux monsieur, substitut paternel ; il suit des cours de linguistique à la Sorbonne ; il est un « un garçon normal et raisonnable<sup>44</sup> » ; son seul rêve est de devenir invisible et de ne pas faire parler de lui. Ainsi est forclos, un temps, ce *Moi idéal*, autrement dit son *Moi réel*, caractérisé par la croyance à sa toute puissance et inhérent au narcissisme infantile guidé par la seule recherche de ses satisfactions.

---

<sup>39</sup> Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 121.

<sup>40</sup> Roberto Zucco, op. cit., p. 34.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 34-35 ; nous soulignons.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 36.

On comprend donc que « [a]nimées par un schème, la figure ou l'image ne [soient] pas des entités statiques, [qu'] elles conservent la trace de ce mouvement, [qu'] elles indiquent un chemin vers d'autres figures, d'autres images, dont se tissent le texte, l'œuvre<sup>45</sup> ». Il s'ensuit que le sémantisme de l'image du labyrinthe dans cette œuvre dramatique imprègne non seulement la forme et la substance de son contenu, mais également la forme de son expression, en superposant un feuilleté de sens qui peuvent être listés par ces quatre schèmes verbaux : 1/ les déplacements désordonnés et infinis ; 2/ l'impossibilité de retrouver le chemin perdu ; 3/ l'errance dans l'espace clos ; 4/ le mouvement cyclique (le recommencement éternel, la répétition).

La composition de la pièce imite bien les déplacements chaotiques de son protagoniste, le tueur en série chez qui rien « ne s'est enchaîné ; tout a été de travers<sup>46</sup> ». En effet, la transformation de l'initiale de son nom (S Z) ne marque pas seulement la transfiguration d'un Succo réel en un Zucco fictionnel et mythique, mais exemplifie la ligne – de vie et de mort – brisée que suit constamment le personnage. Zucco est un homme-zigzag qui oscille entre le mythe et la réalité et qui défait-défie – les frontières entre la normalité et l'anormalité, la raison et la folie. Il n'est donc pas étonnant que le prédicat qui lui est constamment attaché soit précisément le verbe *dérailler* puisqu'il sort du droit chemin, fonctionne mal, déraisonne, divague, tente de se débarrasser de ses chaînes<sup>47</sup> ..., et se *raille* de tout ce qui fonde une société (la famille, la femme, l'enfant, la police...). Les quinze tableaux de la pièce sont eux aussi disposés en zigzag, comme c'est le cas dans le théâtre baroque qui rejette la linéarité et l'unité de l'action pour mieux faire ressentir combien les chemins de vie mis en scène sont contradictoires, pleins d'errances et d'incertitudes. Il en est de

---

<sup>45</sup> Mattiussi L., « Schème, type, archétype », dans Chauvin D., Siganos A., Walter Ph. (dirs), *Questions de mythocratie : Dictionnaire, op. cit.*, p. 311.

<sup>46</sup> Roberto Zucco, *op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>47</sup> Cf. *dérailler* : faire passer la *chaîne* d'une bicyclette d'un pignon sur un autre à l'aide du dérailler.

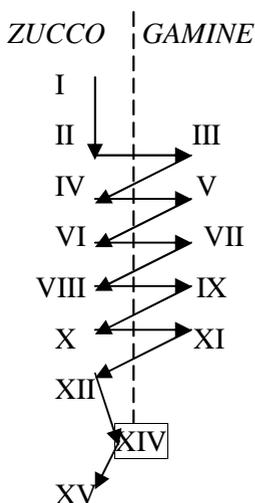
même dans *Roberto Zucco*, car la concaténation des tableaux n'est pas régie par une logique temporelle et actionnelle, mais orchestrée selon un montage, quasiment cinématographique, qui privilégie les ruptures, la dissymétrie, l'inattendu, le choc des improbables rencontres, les distances thématique et actorielle, les échos et les parallélismes entre des situations hétérogènes. La multiplication d'intrigues parallèles et d'impasses narratives participe également à la structure labyrinthique de la pièce.

Dans un deuxième temps, nous voudrions rapprocher le labyrinthe du schème représentant l'impossibilité de retrouver le chemin perdu. En effet, dans cette pièce, dans quasiment chaque tableau, les personnages, comme « le vieux monsieur » du métro que nous avons déjà évoqué, s'enfoncent dans des impasses dont ils n'arrivent jamais à s'extraire complètement. C'est le cas de Zucco, mais aussi de quasiment tous les personnages qui vivent dans un isolement et une solitude absolus. Ainsi, la sœur de la gamine, au tableau « XIII. Ophélie », se retrouve, seule, la nuit, dans une gare déserte, alors que la pluie tombe à verse à l'extérieur ; et, dans un long soliloque, elle clame sa douleur d'avoir perdu sa « colombe », sa sœur, la gamine, perdue au milieu des « animaux pervers et vicieux<sup>48</sup> » et elle regrette que son frère l'ait sortie de la cage où elle l'avait enfermée pour la protéger, car « [tout] est sale, ici [...], [toute] cette ville est sale et peuplée de mâles » ; son seul souhait est « [qu'il] pleuve, qu'il pleuve encore, que la pluie lave un peu [sa] petite tourterelle sur le fumier où elle se trouve<sup>49</sup>. » Zucco a le même désir : se retirer du monde définitivement, vivre dans un monde neuf. Ce mouvement oblique et erratique se manifeste, par ailleurs, avec évidence, dans l'agencement même de l'intrigue ; en effet, celle-ci est redevable d'une structure labyrinthique qu'on peut représenter sous la forme du schéma suivant :

---

<sup>48</sup> *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.



Zucco est sur scène dans les deux premiers tableaux – c’est l’unique ligne droite de la composition de la pièce. Ensuite, cette ligne oscille entre l’histoire de Zucco et celle de la gamine. Dans le tableau XIV, « L’arrestation », celui de la trahison, les deux lignes se croisent, mais la fin est proche, car la sortie du labyrinthe se révèle impossible. On peut voir dans cet échec une traduction de l’incapacité qu’ont les personnages de tisser une quelconque communication avec les autres, tant chacun se terre dans son trou.

Troisièmement, le labyrinthe peut être conçu comme un espace *strié*<sup>50</sup> dont Zucco veut ardemment s’extraire pour rejoindre un espace *lisse*. Car ce dernier est un lieu de déterritorialisation, et « [se] déterritorialiser, c’est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c’est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis<sup>51</sup> ». L’espace lisse est donc un lieu ouvert dont l’horizon se déploie

<sup>50</sup> Nous empruntons les concepts d’espace *strié* et d’espace *lisse* à Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

<sup>51</sup> Deleuze G. et Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie. L’Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 62.

à l'infini, dont les frontières sont abolies et dont les chemins ne « mènent nulle part<sup>52</sup> ». Zucco rêve de rejoindre un tel espace, où il se sentirait libre et non contraint : « Je connais des coins, en Afrique, des montagnes tellement hautes qu'il y neige tout le temps. Personne ne sait qu'il neige en Afrique. Moi, c'est ce que je préfère au monde : la neige en Afrique qui tombe sur des lacs gelés<sup>53</sup> ». L'espace strié, en revanche, est un espace territorialisé dont les chemins-couloirs sont balisés à l'avance, sans surprise, hiérarchisés et imposés aux hommes qui les empruntent par un pouvoir de coercition qui contraint et les esprit et les corps ; c'est donc une machine de capture des flux et des désirs qui traversent les individus. Il n'est donc pas étonnant que Zucco se sente enfermé constamment que ce soit dans le métro, ou sous une table, ou dans une cabine téléphonique, pour ne pas parler de la prison, bien évidemment. Appartient aussi à cet espace strié, dans *Roberto Zucco*, la famille, vécue par les protagonistes comme une véritable prison. Ainsi peut-on y voir une des raisons pour laquelle Zucco, épris de liberté, tue son père et sa mère qui le tiennent enfermé dans la *cellule* familiale – carcérale, aurait-on tenté d'écrire. Il en est de même pour les membres de la famille de la gamine, et en particulier de son « frangin » qui s'institue *gardien* de sa sœur cadette qui, selon lui, prend trop allègrement des chemins de traverse et qu'il faut donc « tout le temps [...] surveiller, avoir [à] l'œil<sup>54</sup> ». La gamine, elle-même, s'inscrit dans cette logique panoptique lorsqu'elle s'adresse à Zucco : « je veux rester avec toi, Roberto ; je veux *surveiller* chaque battement de ton cœur [...] je *surveillerai* ton corps<sup>55</sup> » ; et l'on sait, depuis Michel Foucault, que « le regard qui voit est un regard qui domine<sup>56</sup> » ; aussi Zucco

---

<sup>52</sup> Nous faisons, ici, allusion au livre de Martin Heidegger, *Chemins qui mènent nulle part*, 1950, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.

<sup>53</sup> *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 89 ; nous soulignons.

<sup>56</sup> Foucault M., *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2003, p. 38.

cherche-t-il à être « transparent<sup>57</sup> », à échapper au regard des autres. Car, Zucco, comme il le dit « à la dame élégante » rencontrée à la gare, se sent « *enfermé* au milieu [des] gens<sup>58</sup> ».

Enfin, tous les personnages de la pièce semblent tourner en rond comme des prisonniers incarcérés dans des cellules étroites. Cette structure cyclique se dévoile avec une évidence particulière lors de la dernière rencontre de Zucco avec la gamine, dans le tableau « XIV. L'Arrestation ». Ce dernier, en effet, entre en écho avec le premier tableau, « I. L'Évasion », et le dernier, « XV. Zucco au soleil », eu égard au parallélisme que l'on peut déceler dans les discours en miroir et répétitifs tenus par les gardiens et les policiers sur Zucco qui leur apparaît subitement. De plus, la pièce débute et finit sur un invariant spatial et situationnel : la présence sur le sommet du toit de la prison de Zucco qui défie les gardiens qui le regardent. Et, la fin de la pièce et de Zucco se termine dans une sorte d'apothéose solaire et mythique : « un vent d'orage se lève, Zucco vacille, le soleil monte et devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique, on ne voit plus rien », et une voix crie « Il tombe<sup>59</sup> ». Ainsi le héros accomplit-il « *son devenir-lumière* : son évasion métaphysique [...]. Entre-temps, le héros aura changé de nature : de matériel, il sera devenu immatériel, immortel, lumière atomique<sup>60</sup> ».

Le mythologème du labyrinthe évoque également un rituel d'initiation dans lequel le futur héros traverse des obstacles (le dédale) et subit des épreuves dont il doit triompher (le Monstre, le Minotaure, synecdoques en fait de la Mort). Mais, comme nous l'avons signalé, Zucco représente

---

<sup>57</sup> « Il ne faut pas qu'ils [les gens dans la gare] nous voient ; il faut être transparent. Parce que sinon, si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent. » *Roberto Zucco, op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 79 ; nous soulignons.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 95 ; pour décrire la situation finale, nous reprenons les deux dernières didascalies externes.

<sup>60</sup> Ciret Y., « Un romancier des origines », *Magazine littéraire*, février 2001, n° 395, p. 39.

une figure inversée du Minotaure et la gamine symbolise une Ariane égarée et perdue. Le détournement de cette structure mythique révèle à quel point Bernard-Marie Koltès procède à une déconstruction généralisée du monde réel et de la *doxa* qui le fonde et le soutient. En effet, l'univers de *Roberto Zucco* n'a rien de réaliste et même de vraisemblable, tant il déborde de violence gratuite et incompréhensible, et donne à voir des personnages bien peu conventionnels, des monstres en fait qui errent dans les ténèbres (Zucco, mais aussi la gamine, le frangin, les putes, la mère indigne froidement indifférente à la mort de son fils, etc.). En effet, le projet du dramaturge n'est pas de construire des personnages-personnes, des types psychologiques reconnus, mais de saisir le flux des forces qui traversent des hommes pris dans des *machines désirantes*<sup>61</sup>, qui les dépassent et participent à leur individuation, car « il n'y a que du désir et du social, et rien d'autre<sup>62</sup> ». Dans une de ses lettres, Bernard-Marie Koltès attire l'attention sur cette spécificité de son écriture :

[...] le personnage psychologique ne m'intéresse pas – pas plus d'ailleurs que le personnage « raisonnable » (ce qui me fait redouter presque autant Stanislavsky (sic) que Brecht). Chercher dans ce texte des personnages au sens traditionnel du terme – c'est-à-dire des combinaisons plus ou moins complexes de traits psychologiques définis et pour lesquels il conviendrait de découvrir dans quelle mesure tel trait l'emporte sur l'autre, et comment tel trait s'allie à tel autre trait serait une gageure, et serait sans le moindre intérêt. [...] En fait, les personnes et les personnages m'apparaissent d'une toute autre manière. L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus

---

<sup>61</sup> « Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit *le ça*. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là ». Deleuze G. et Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 7.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 36.

me semblent tous constitués par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes sont constitués par les rapports entre ces puissances. Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'un, tantôt submergé par l'autre. [...] La clé, c'est de prendre ce personnage avant : avant l'entrée en effervescence des forces qui l'entourent, vide, mort, inexistant ; et d'assister au travail des puissances, de le voir se faire, se broyer, s'accoucher, naître enfin, et, tout en dernier, vivre. C'est, en assistant à la composition d'un être réel, assister à la décomposition de la psychologie<sup>63</sup>.

Si le mythologème du labyrinthe se révèle dans cette pièce comme un intertexte qui en structure les niveaux sémantique et générique, il est indéniable aussi que d'autres mythes-intertextes affleurent et se nouent dans le texte koltésien d'une manière plus ou moins épisodique. Par exemple, le fait que la gamine soit toujours associée à des noms d'oiseaux par ceux qui l'interpellent (nous en avons dénombré plus d'une quinzaine dans le texte) constitue un indice de la présence d'un sous-texte mythique, en l'occurrence le mythe de Psyché. Ce mythe grec est constitué, entre autres, des mythèmes suivants : l'âme qui s'envole, le souffle du vent, le tourbillon, les ailes qui battent. On est au fait que cette héroïne mythique, l'épouse d'Éros, transgresse l'interdiction qui lui enjoignait de ne jamais tenter de voir le visage de son amant et qu'elle sera punie pour cet acte de désobéissance. Il en est de même pour la gamine : son « frangin » lui interdit de « voir » des hommes, elle passe outre et est prise/se donne à Zucco, ce qui provoque sa chute morale et physique.

L'intertexte koltésien puise abondamment dans le corpus des mythes antiques, il n'en demeure pas moins que sont aussi sollicités de nombreux mythes littéraires. On sait que Bernard-Marie Koltès commence sa carrière d'auteur dramatique en

---

<sup>63</sup> Koltès B.-M., *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, pp. 115-116 ; souligné par l'auteur.

réécrivant, pour sa troupe, à Strasbourg, des adaptations de textes tirés du répertoire littéraire (*Le Cantiques des Cantiques*, les œuvres de Shakespeare, de Gorki, de Salinger, etc.). Il est vrai que ce sont les textes du dramaturge anglais qui l'inspirent le plus : il les traduit en français (*Le Conte d'hiver*), crée son propre *Hamlet*, intitulé *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*. Il n'est donc pas étonnant de constater que le héros de cette pièce baroque, intertextuellement parlant, constitue l'arrière-plan d'où émerge un personnage comme Zucco. Ainsi, le début de la pièce – deux gardiens, la nuit, sont surpris par l'apparition de Zucco marchant sur le faîte du toit de la prison et disparaissant derrière une cheminée – fait écho à la scène d'exposition de la pièce anglaise, où deux gardes sont convaincus d'avoir vu le fantôme du roi défunt du Danemark rôdant sur les remparts du château, avant de s'éclipser. De même, le tableau « XIII. Ophélie » place délibérément, par son titre, la réception du personnage de la gamine dans le halo mythique qu'a laissé l'amoureuse délaissée par Hamlet. De plus, l'atmosphère de la pièce française n'est pas très éloignée de sa devancière, car elle en décline toutes les isotopies thymiques : le noir (la nuit), les images aquatiques (la pluie, le bain), les espaces clos (sous la table, dans la maison, dans la cage, etc.). Bien entendu, l'allusion vise aussi « la blanche Ophélie [qui] flotte comme un grand lys » de Rimbaud.

Au-delà des allusions situées dans les titres des tableaux, l'intertextualité se manifeste dans *Roberto Zucco* directement par des citations incluses dans les répliques des personnages. C'est le cas dans le tableau « VIII. Juste avant de mourir » où Zucco, dans un bar de nuit, fréquenté par des putes, « est projeté à travers la fenêtre, dans un grand fracas de verre brisé<sup>64</sup> » par un balèze qu'il a défié. En effet, contre toute vraisemblance actorielle et situationnelle, ce tueur en série cite cinq vers de Victor Hugo tirés de *La Légende des siècles* (« Les sept merveilles du monde. VI. Le Colosse de Rhodes ») et, en italien, quatre vers de Dante extraits de la *Vita Nuova*<sup>65</sup>. Ces citations ont plusieurs fonctions : modifier par contamination

---

<sup>64</sup> *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 45 et 50.

réci-proque les signifi-cations textuelles et les registres linguistiques du greffon et du greffé ; par leur survenue imprévisi-ble et impro-bable, déré-aliser la situation et le person-nage, et produire un effet d'étran-geté – un *Verfremdungseffekt* – qui oblige le lecteur à retarder et donc à revoir ses infé-rences interpré-tatives les plus spontanées et les plus stéré-otypées ; construire un réseau thé-matique qui dé-cline des motifs comme ceux du poète maudit, du rêve d'une autre vie, du soleil, de la fragilité humaine. En effet, la citation s'inscrit toujours dans une polyphonie, car son sens est toujours « bivocal, composé de la valeur de la signification de la citation, augmentée du complexe des valeurs de répétition<sup>66</sup> ».

Sur ces intertextes explicites sont entés d'autres intertextes, plus implicites, notamment ceux qui ont trait aux motifs du héros solaire et du Messie. En effet, Zucco, figure littéraire et mythique du héros solaire, incarne tout un pan de la symbolique messianique. Dans notre monographie consacrée à l'œuvre de Koltès<sup>67</sup>, en recourant à une analyse mythocritique, nous avons montré que Zucco exemplifie la structure du mythe héroïque, lui-même articulé autour des trois phases que sont l'*Aube*, le *Zénith* et le *Coucher*. Figure solaire, Zucco passe, en effet, par les étapes que tout héros doit emprunter pour être reconnu comme tel : la trahison, la mort et l'apothéose. C'est ainsi que l'on a pu rapprocher son trajet en quatorze tableaux des quatorze stations du chemin de croix que parcourt le Christ lors de sa passion, avant de connaître la gloire de la résurrection et de l'ascension, comme c'est le cas aussi, *cum grano salis*, pour le héros koltésien dans le quinzième tableau – « xv. Zucco au soleil ».

Gérard Genette a attiré, à juste titre, l'attention sur un des éléments paratextuels, l'épigraphe, qui, loin d'être purement décorative, donne souvent la *clé* – aux sens musical et herméneutique du terme – du texte. Celui de *Roberto Zucco* est tiré de la liturgie de Mithra :

---

<sup>66</sup> Gignoux A. C., *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 58.

<sup>67</sup> Cf. Dranenko G., *Le Mythe comme forme du sens et sens de la forme. Une lecture mythocritique des œuvres de Bernard-Marie Koltès*, Tchernivtsi, Université Nationale de Tchernivtsi, 2011, 440 p. (en ukrainien).

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<sup>68</sup>.

Cette citation est d'autant plus significative que ce dieu indo-iranien est souvent appelé *Sol Invictus* (Soleil invaincu). Il est tentant dès lors d'interpréter le dernier tableau comme le déploiement d'un mytheme solaire ; on peut considérer, en effet, que, alors que « le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique [et que] on ne voit plus rien<sup>69</sup> », Zucco – nouveau « Christ en gloire » – se jette dans cet embrasement pour disparaître à jamais du monde terrestre et se fondre dans la divinité solaire. Ce thème solaire final est préparé, comme nous l'avons signalé, en amont par des indices qui se nouent et font sens dans la *cauda* de la pièce : Samson (en hébreu *Shamshon*) est le nom du dieu babylonien du soleil, Shamash, la statue du Colosse de Rhodes représentait Hélios, le dieu du Soleil).

Le fait que le personnage de Bernard-Marie Koltès soit directement lié à une constellation de mythes et de mythologèmes a pour conséquence directe de l'extraire du fait divers et de le transformer en mythe, celui de Roberto Zucco. Telle est selon Durand l'essence du mythe : « Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique mettant en scène des personnages, des décors symboliquement valorisés, segmentable en séquences ou plus petites unités sémantiques (mythes) dans lequel s'investit obligatoirement une croyance (contrairement à la fable et au conte) appelée "prégnance symbolique" (E. Cassirer)<sup>70</sup> ». Et il est vrai que Zucco synthétise et rassemble, dans une configuration inédite, qui se donne « comme une éblouissante rétrospection, [et qui

---

<sup>68</sup> Roberto Zucco, *op. cit.*, p. 7.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>70</sup> Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, *op. cit.*, p. 30.

use du] retournement comme [un] moyen de révélation<sup>71</sup> », un grand nombre de motifs qui contraignent le lecteur à le situer sur une isotopie mythique : c'est un monstre (*ténèbres, labyrinthe, animalité, dévorement*), un martyr (*chute, purification, ascension*), un messie (*soleil, lumière, parole*).

Nous ne pouvons donc qu'adhérer à l'analyse que Siganos fait sur les rapports qu'entretient l'écriture contemporaine avec le mythe : « L'écriture d'aujourd'hui serait alors de la sorte tout à fait *archaïque* et *archaïste* [...] : "archaïque" en ce qu'elle [...] emprunte sa démarche aux récits les plus anciens, "archaïste" en ce qu'elle souligne par ses traits mêmes combien elle est soumise à la nostalgie d'un archaïque bien plus lointain encore que ne le suppose la parole mythique<sup>72</sup> », c'est-à-dire une pensée *sans langage*. Le sens se trouve précisément dans cet hors langage « que seule l'émotion extrême ou l'absolue vide intérieur nous permettent d'aborder<sup>73</sup> ». Siganos est ainsi amené à distinguer deux types d'écriture dans les récits contemporains : l'une, « dédaléenne » (celle du *cogito*, « je pense ») et l'autre, « minotaurienne » (celle du *cogitor*, « je suis pensé »). L'écriture de Bernard-Marie Koltès relève, à coup sûr, d'une écriture « minotaurienne », car chez lui « il s'agit de trouver dans le langage ce qui n'est pas de son ressort et organise son aporie<sup>74</sup> ». Et il est vrai que l'écriture de Bernard-Marie Koltès, parce qu'elle est agencement mythique et palimpsestueux, pointe vers l'archaïque, en exhibant non seulement une animalité primordiale (Zucco, est-il homme ou animal ?), mais aussi un temps d'avant le temps. En effet, « [l'] écriture, comme le Mythe, postule de la sorte une vérité dans la répétition spiralaire, mais aussi dans la passivité, l'émotivité, l'immédiateté, l'animalité (jusqu'à la crudité du sordide) : d'où la dépersonnalisation jusqu'à la tentative de perte de

---

<sup>71</sup> Siganos A. « Écriture et mythe : la nostalgie de l'archaïque », dans Chauvin D., Siganos A., Walter Ph. (dirs), *Questions de mythocratie : Dictionnaire, op. cit.*, p. 115.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 114.

conscience réflexive, l'immersion dans une mémoire plus large que la nôtre jusqu'à l'absence de mémoire, jusqu'à la stase temporelle<sup>75</sup> ».

Roberto Zucco est donc bien un mythe littérisé, car lui est intimement attaché un « degré d'archaïcité, [rendu] visible par la présence massive d'images primordiales<sup>76</sup> » qui concourent à son individuation. Celles-ci nous rappellent qu'il existe un continuum, sinon une hybridation, entre l'homme et l'animal, la raison et l'instinct, la culture et la nature, thèmes repris et modulés de mille façons par les mythes antiques. Aussi, d'un point de vue ontologique, peut-on dire que Roberto Zucco symbolise, en quelque sorte, le trajet anthropologique de l'homme que Gilbert Durand conçoit comme « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimités objectives émanant du milieu cosmique et social<sup>77</sup> ».

## Bibliographie

- BARTHES, Roland (1964): "Structure du fait divers", dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, p. 188-197
- CIRET, Yves (2001): "Un romancier des origines", dans *Magazine littéraire*, février, n° 395, p. 38-41
- DELEUZE, Gilles (2002): *Francis Bacon: logique de la sensation*, coll. "L'Ordre philosophique", Paris, Éditions du Seuil
- DELEUZE, Gilles et Guattari, Félix (1972): *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, coll. "Critique", Paris, Minuit
- DRANENKO, Galyna (2011): *Le Mythe comme forme du sens et sens de la forme. Une lecture mythocritique des œuvres de Bernard-Marie Koltès*, Tchernivtsi, Université Nationale de Tchernivtsi
- DURAND, Gilbert (1963 / 1960): *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF
- DURAND, Gilbert (1992 / 1979): *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 115-116.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>77</sup> Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 31.

- DURAND, Gilbert (1994): *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier
- DURAND, Gilbert (2000 / 1996): *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel
- FREUD, Sigmund (2010 / 1900): [J. Altounian et alii] *L'Interprétation des rêves*, coll. "Quadrige grands textes", Paris, PUF
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. "Poétique", Paris, Seuil
- GIGNOUX, Anne Claire (2005): *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses
- HEIDEGGER, Martin (1986 / 1950) : [W. Brokmeier] *Chemins qui mènent nulle part*, coll. "Tel ", Paris, Gallimard
- HEIDEGGER, Martin (1973 / 1951): [G. Granel] *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, PUF
- JOLLES, André (1972 / 1930): [A.-M. Buguet] *Formes simples*, Paris, Seuil
- KOLTES, Bernard-Marie (1990a): *Roberto Zucco suivi de Tabata*, Paris, Minuit
- KOLTES, Bernard-Marie (1990b): *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit
- KOLTES, Bernard-Marie (2009): *Lettres*, Paris, Minuit
- KRISTEVA, Julia (1985): *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil
- MATTIUSI, Laurent (2005): "Schème, type, archétype", dans Chauvin D. et alii. (sous la dir.), *Questions de mythocr tique : Dictionnaire*, Paris, Imago, p. 307-318
- SAMOYAU, Tiphaine (2001): *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan
- SELLIER, Philippe (1984): "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?", dans *Littérature*, n° 55, p. 112-126
- SIGANOS, André (2005): "Définitions du mythe", dans Chauvin D. et alii. (sous la dir.), *Questions de mythocr tique : Dictionnaire*, Paris, Imago, p. 85-100
- SIGANOS, André (2005): "Écriture et mythe : la nostalgie de l'archaïque", dans Chauvin D. et alii. (sous la dir.), *Questions de mythocr tique : Dictionnaire*, Paris, Imago, p. 111-118