

LE SUICIDE DANS LA DRAMATURGIE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS : UNE ETUDE DES PERSONNAGES

Uendel DE OLIVEIRA*

Résumé : Cet article a pour but de discuter le thème du suicide dans la dramaturgie de l'auteur français Bernard-Marie Koltès, en analysant les actions de trois personnages : Maurice Koch dans *Quai Ouest* (écrit en 1982), Léone dans *Combat de nègre et de chiens* (1978) et Roberto Zucco dans *Roberto Zucco* (1988). On analyse leur comportement pour montrer comment une intention d'autodestruction guide leurs actions. D'abord, on apporte des contributions théoriques d'auteurs qui ont pris pour objet le suicide, contributions qui soutiennent les analyses ici réalisées. Ensuite, on présente les profils généraux des personnages afin de discuter leurs comportements et de montrer comment ceux-ci sont guidés par un désir d'autodestruction, identifié comme l'une des motivations de leurs actions.

Mots-clés : Suicide ; Personnages ; Bernard-Maire Koltès ; Mort.

Abstract: This paper has the objective to discuss the topic of suicide in dramatic works of the french author Bernard-Marie Koltès, analyzing the actions of three characters: Maurice Koch, in *Quai Ouest* (written in 1982), Léone in *Combat de nègre et de chiens* (1978) et Roberto Zucco in *Roberto Zucco* (1988). Their actions are analyzed to show how they are guided by a self-destruction purpose. Initially, theoretical contributions from authors whom have the suicide as study object are introduced. Next, the character's general profiles are presented, in order to discuss their behaviors and to show how they are guided by a self-destruction desire, identified as one of possible motivations to their actions.

Keywords: Suicide ; Characters ; Bernard-Marie Koltès ; Death.

I. INTRODUCTION

Le dramaturge français Bernard-Marie Koltès est né à Metz en 1948 et est mort à Paris en 1989, victime du SIDA. Bien qu'il soit considéré par les critiques français spécialisés tel qu'un auteur marginal au début des années 1980, il s'est devenu reconnu par la qualité de son écriture et aujourd'hui, 25 après sa mort, il est parmi les écrivains du théâtre français contemporain les plus montés dans le monde. Il faut remarquer que ses œuvres ont été créées par des metteurs en scène très célèbres en Europe, tel que le français Patrice Chéreau et l'allemand Peter Stein. D'ailleurs, ses pièces ont été déjà traduites en plus de 30 langues et ont été mises en scène en plus de 50 pays.

* Uendel DE OLIVEIRA est doctorant en Théâtre à l'Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil. Boursier CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior), il réalise un stage doctoral à Paris entre octobre/13 et septembre/14, autour du thème de la mort dans la dramaturgie de l'écrivain français Bernard-Marie Koltès. Il a fait son master autour de la pièce *Fin de Partie*, de Samuel Beckett et se dédie aux études en dramaturgie. Adresse mail : uendel.silva@hotmail.com

Cet article a été développé dans le cadre de ma recherche de doctorat intitulée « La mort dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », où je prends comme objet de recherche les plusieurs aspects de la mort et les manières dont elle se fait présente dans les pièces théâtrales de Koltès, spécifiquement celles qui sont ici analysées. La mort a été choisie comme thème parce qu'elle est un élément clef dans la dramaturgie de Koltès, dû à sa récurrence, à la diversité de manières dont elle est abordée et au rôle qu'elle joue dans les intrigues des pièces choisies. De plus, selon Anne Ubersfeld (8), « Tout se passe comme si la trajectoire personnelle de Koltès, ce jeune homme qui très vite rencontre la mort et se vit confronté à elle, avait pour écho l'œuvre entière ».

Dû à la diversité de points de vue possibles sur le thème de la mort et à la multiplicité des manières dont la mort est exprimée dans les pièces de Koltès, il fallait donc choisir des éléments déterminés pour poursuivre les études ; parmi ces éléments, il y a le suicide, l'une des plus bouleversantes façons de mettre la mort en évidence. Ainsi, j'essaie de démontrer au long de cet article, comment certaines actions auto destructives réalisées par certains personnages jouent un rôle fondamental pour que les narratives se déroulent. Ainsi, dans ce travail, des analyses dédiées spécifiquement au suicide sont présentées, dans le cadre d'une recherche élargie et en cours, étant donné que le suicide lui aussi est un thème complexe, autour duquel plusieurs auteurs ont développé leurs études. Et ce sont leurs contributions théoriques que je voudrais présenter dans les pages suivantes, pour indiquer ce que j'entends par suicide dans ce travail.

II. QU'EST-CE QUE LE SUICIDE ?

1. Définitions

Pour Pierre Moron (3), le suicide « c'est un concept familier à l'individu normal et il possède une valeur affective et éthique, une signification existentielle ». Afin d'avancer dans ses analyses, Moron apporte la contribution de Deshaies (Moron 4) : « pour lui, le suicide est l'acte de se tuer d'une manière habituellement consciente en prenant la mort comme moyen ou comme fin ». C'est-à-dire, selon cette définition, le suicide impliquerait une action plutôt consciente dont les buts peuvent être la mort du sujet ou quelque chose d'autre qu'il souhaite atteindre par son action suicidaire, au-delà de son propre anéantissement.

Par contre, l'auteur cité, afin de comprendre les plusieurs sens qu'un acte suicidaire peut avoir, dit qu'il convient d'adopter une définition plus large,

permettant d'aborder la conduite suicidaire sous ses différents aspects : le suicide, acte de se tuer, acte réussi sanctionné par la mort, par définition étymologique (*sui coedere*) ; la tentative de suicide, acte incomplet se soldant par un échec ; l'idée de suicide, simple représentation mentale de l'acte [...] ; enfin, certains équivalents suicidaires qui paraissent répondre à cette définition : le refus de traitement en connaissance de cause, certaines toxicomanies au cours desquelles le sujet est averti et conscient de sa

déchéance progressive, et toutes les conduites de risque, choisi sans obligation avec conscience du danger couru, ce jeu avec la vie et avec la mort. (Moron 15 et 16)

Comme on peut voir, la conscience de l'acte joue un rôle fondamental dans ces dernières définitions. Alors, pour agrandir la compréhension du thème, j'apporte la contribution du théoricien Jean Baechler (77), lequel préfère définir le suicide tel qu'un comportement réalisé par un sujet qui cherche et trouve la solution d'un problème existentiel dans l'acte d'éliminer sa propre vie. Encore selon lui :

Le comportement suicidaire est une réponse à un problème. J'entends par ce terme l'ensemble d'une situation qui oblige le sujet à prendre position et à trouver une issue. Ainsi la perte d'un être cher ou une maladie incurable ou une défaite imminente... contraignent le sujet à reconsidérer la manière dont il s'insérait dans la vie, à procéder, en quelque sorte, à une réorganisation de son dispositif vital (Baechler 78).

Il est important de remarquer que, pour Baechler, des actions auto destructives plutôt inconscientes peuvent être comprises telles qu'un comportement suicidaire. Parfois, le sujet n'exprime pas un désir d'autodestruction, par contre, ses actions démontrent une conduite qui l'expose lui-même à des situations qui représentent un danger pour son intégrité physique et psychologique.

2. Significations du suicide

Pour Moron (15), il est évident que le suicide – réussi ou pas – n'a pas l'intentionnalité unique de trouver la mort ; il est avant tout une prise de position. D'après cette affirmation, on pourrait dire que le suicide peut être compris tel qu'une façon dont le suicidant montre à son entourage une compréhension individuelle par rapport à sa vie, sa mort et le monde ; c'est l'individu qui souhaite dire quelque chose et qui peut le faire par un acte qui rompt l'ordre établi et qui retire toute possibilité de réponse. Que faire ou que dire à quelqu'un qui est déjà mort?

Moron (69-70) montre que le suicidant, à la fois, souhaiterait atteindre un autre sujet et nourrirait, très souvent, une intention d'autoagressivité. Cette intention est toujours présente, mais très souvent d'une manière pas consciente ; parfois, ni l'entourage ni le suicidant lui-même ne s'en rendent compte ; elle n'est pas toujours clairement exprimée.

Moron dit encore:

Dès le début des recherches psychanalytiques, il a été bien admis que l'acte suicidaire implique une agressivité envers autrui. Cette agressivité est parfois délibérée, consciente : vengeance, désir de créer des ennuis à la personne qui est l'objet de l'agressivité, d'attirer sur elle la réprobation, de lui donner des remords. 'A moi la mort, à toi le deuil'. Mais, en fait, une agressivité

inconsciente est toujours en cause et c'est un mécanisme d'identification à l'objet de cette agressivité qui la détourne sur le sujet lui-même. (Moron 70)

Il y aurait encore, selon Moron (71), dans l'acte suicidaire « *La fonction d'appel* – [...] le caractère le plus important de la tentative de suicide » :

On dirait, en effet, qu'un grand nombre de tentatives de suicide apparaissent comme un appel à d'autres êtres humains, comme une sorte de sonnette d'alarme, le sujet réclamant un secours parce qu'il se sent incapable de faire face seul à sa situation. Un tel appel ne peut pratiquement être indemne d'une certaine agressivité envers les autres et d'un sentiment d'échec à l'égard de soi-même. (Moron 71)

On peut rappeler encore une autre fonction du suicide, qui joue un rôle important dans sa réalisation, c'est ce que Moron nomme « la fonction de fuite ». Elle exprime l'impuissance du sujet à faire face à un danger, sa peur de trouver l'échec à chaque tentative de réaliser un projet quelconque. Autrement dit, le sujet craint une situation insupportable de faillite, de sanction, de menace, par conséquent, il cherche une fuite par le suicide pour échapper à ces angoisses.

Pour Moron (76), nombreuses conduites suicidaires revêtent souvent l'aspect d'un symbole et démontrent avoir aussi un aspect théâtral. La mort dans le suicide gagne un rôle performatif, autrement dit, elle est vécue comme un acte spectaculaire, à être réalisé devant un spectateur (présent ou à venir), de façon à l'impressionner, soit pour une raison, soit pour une autre. Parfois, il s'agit d'un geste suicidaire qui ne mènera pas à la mort, mais qui peut être interprété comme un type de symbole, un signe d'insatisfaction, du désir de fuir, de s'autopunir et, quelques fois, d'agresser un autre – probablement, celui-là qui est le témoin direct ou indirect.

En apportant des aspects psychanalytiques du suicide, Moron (81) dit qu'on peut distinguer dans l'idée du suicide trois éléments : le désir de la mort, le désir de tuer et celui d'être tué. Selon lui, le désir de la mort démontre que ce que le suicidant cherche dans la mort, c'est avant tout le repos, l'annulation des tensions, la satisfaction du désir d'être passif et de dormir.

On dirait ici que, par-derrière le désir de la mort, il y a la sensation d'échec. Pour Moron (80), « La situation ressentie invivable que le suicidant fuit, abandonne, peut se résumer dans la notion d'échec à la vie : l'aventure de vivre 'tourne mal', les notions de culpabilité, de responsabilité, alourdissent cet échec ». Le sujet sent qu'il a raté la vie ; il n'a rien fait d'important, il n'a pas pu vraiment construire des relations signifiantes ; il se sent coupable de cela et incapable de changer sa propre vie, sinon à travers sa propre mort.

Sur le désir de tuer, Moron (81) dit que ce n'est pas l'élément le moins important de cette triade et qu'on pourrait dire qu'on ne se tue pas sans avoir le désir intime de tuer

l'autre. Le geste suicidaire serait, alors, une tentative d'éliminer l'autre qui a été incorporée par le sujet qui se tue. Ici, on peut voir des rapports, évidemment, avec l'idée du suicide ayant toujours une agressivité qui est tournée vers autrui. Et, enfin, on arrive au désir d'être tué. Selon Moron (82), cela indique une autre signification du suicide, interprété par le suicidant tel qu'un châtement que l'on doit subir ou s'infliger ; le suicide est vécu, alors, tel qu'une castration que l'on fait à soi-même.

L'écrivain Albert Camus (20), à son tour, dit sur le suicide :

Se tuer, dans un sens, et comme au mélodrame, c'est avouer. C'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas. [...] C'est seulement avouer que cela ne vaut pas la peine. Vivre, naturellement, n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance.

Dans une perspective philosophique, alors, Camus parle d'un sentiment de l'absurdité, c'est-à-dire l'impossibilité de l'homme de trouver un sens ultime pour la vie et la reconnaissance de cette impuissance, ce qui pourrait l'amener au suicide.

Camus dit toujours que la vie quotidienne est caractérisée par la répétition, par des habitudes qu'on construit dans un rythme de vie qui permet qu'on puisse rester dans le monde. Mais, un jour, pour des facteurs divers, on pourrait se demander le pourquoi de tout cela et, alors, commencer un mouvement de « conscience ». On pourrait trouver plusieurs réponses ou n'en trouver qu'une : il n'y a pas de pourquoi.

3. Types de suicide

Selon Baechler (83), on peut dire qu'il y a certains types de suicide. On dit que le suicide peut être direct ou indirect ; il est direct lorsque la mort est atteinte par un geste positif, par exemple se pendre, se jeter à l'eau, avaler des barbituriques, etc., ou un geste négatif du sujet lui-même, par exemple refuser l'alimentation, des soins, etc. Même les morts infligées par autrui, mais à la demande du propre sujet qui meurt, sont comprises telles que suicides directs. D'un autre côté, les morts résultées de l'action homicide d'autrui, due à la provocation pure et simple de celui qui meurt, celles-là peuvent être comprises telles qu'un suicide indirect, parce que le jeu construit fait semblant d'un homicide ordinaire, on ne peut se rendre compte du caractère suicidaire de cette action que si on en analyse attentivement les circonstances.

Baechler dit encore :

Le suicide peut être total ou partiel. Il est total si le comportement doit aboutir immédiatement ou à terme à la mort [...]. Il peut être aussi partiel. Le sujet, pour résoudre le problème qui l'accable, adopte un comportement qui

constitue une fraction ou un succédané de mort. Je pense, par exemple, aux auto-mutilations. Comme Freud et Menninger l'ont bien montré, il peut s'agir (ces auteurs diraient plutôt qu'il s'agit toujours) d'une autopunition. La flagellation, l'abstinence, toutes les manifestations de l'ascétisme peuvent être prises comme des formes atténuées ou symboliques de suicide relatif. (Baechler 85)

D'après ces affirmations, on peut voir que certains comportements pourraient être compris comme des types de suicide, même si, a priori, l'anéantissement n'est pas directement produit par le sujet lui-même, ou si leurs résultats ne sont même pas la complète et immédiate élimination du sujet.

4. Le suicide comme un acte de liberté

Dans ses considérations, Moron rappelle, encore, les contributions de philosophes de la Grèce Ancienne, comme Sénèque (Moron 8-9), pour qui penser à la mort, c'est une façon de penser à la liberté. Cette idée du suicide comme une façon d'expérimenter la liberté absolue réapparaît, selon l'auteur, en France, au XVIIIème siècle, due à la contribution d'auteurs comme Montesquieu, Rousseau, Voltaire, par exemple. Pour ces auteurs, le suicide pourrait être légitimé comme « gage de liberté individuelle ». Baechler (120) le croit aussi. Selon lui, le suicide peut être compris comme un geste suprême de la liberté humaine, car décider du moment et de la modalité de sa propre mort, c'est échapper au hasard de la condition humaine, c'est devenir maître de sa propre vie. En choisissant la mort, l'individu prend le contrôle de son propre destin et devient un type de Dieu pour lui-même, parce que c'est à lui de dire comment et quand son séjour dans le monde va trouver la fin.

En ce qui concerne ce rapport possible entre le suicide et la liberté, on pourrait apporter la contribution d'Albert Camus, qui rappelle Kirilov, personnage du livre *Possédés*, de Dostoïevski, en disant de sa complète liberté, exprimée par son suicide :

Pourquoi se tuer, quitter ce monde après avoir conquis la liberté ? [...] les hommes ne le savent pas. Ils ne sentent pas 'cela'. Comme au temps de Prométhée, ils nourrissent en eux les aveugles espoirs. Ils ont besoin qu'on leur montre le chemin et ne peuvent se passer de la prédication. Kirilov doit se tuer donc pour amour de l'humanité. Il doit montrer à ses frères une voie royale et difficile sur laquelle il sera le premier. C'est un suicide pédagogique. (Camus 146-47)

Jusqu'ici, on a pu se rendre compte, alors, de la complexité du thème du suicide et certains de ses aspects. Désormais, on pourra analyser le comportement spécifique des personnages koltésiens d'après une perspective plus élargie.

III. ANALYSE DES PERSONNAGES

Je pars de l'idée que les personnages analysés dans cet article présentent un comportement que j'appellerai autodestructif, puisque leurs actions les amènent à des situations où leur intégrité est toujours mise en menace. De plus, leur comportement indique soit le désir profond de changement de leur vie dû à la fatigue ou à une nécessité de fuite – parfois, ce changement n'est un but à atteindre que par le suicide – ; soit une attirance apparemment inexplicable et irrésistible pour la mort elle-même. Afin de vérifier mes impressions autour de ces personnages et comment chacun exprime cette intention autodestructive, j'essaie de discuter, à la suite, de leurs actions dans leurs rapports avec d'autres personnages.

1. Maurice Koch

Selon les indications données par l'auteur au début de *Quai Ouest*, Koch est un homme de soixante ans qui arrive, en voiture, avec sa secrétaire à un endroit abandonné, un ancien quai – ce qui donne le titre de la pièce –, dans une grande ville occidentale pour y accomplir une résolution jusqu'à ce moment-là inconnue. Dès son arrivée, il devient clair qu'il est tenu comme quelqu'un incapable de faire quelque chose tout seul, comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

MONIQUE : Rentrer ? comment voulez-vous que je rentre ? J'ai les clés de la voiture.

KOCH : Je rentrerai par mes propres moyens.

MONIQUE : Vous ? vos moyens ? quels moyens ? Seigneur ! Vous ne savez même pas conduire, vous ne savez pas reconnaître votre gauche de votre droite, vous auriez été incapable de retrouver ce fichu quartier tout seul, vous ne savez absolument rien faire tout seul. Je me demande bien comment vous pourriez rentrer. (Koltès, *Quai Ouest* 12)

Interpellé par ceux qui habitent dans cet endroit apparemment abandonné, spécifiquement par Charles, un jeune homme qui souhaite l'exploiter, Koch exprime clairement ce qu'il veut faire et pourquoi :

CHARLES – Qu'est-ce que vous êtes venu faire ici, alors ?

KOCH – Mourir, je suis ici pour mourir.

CHARLES (*bas*) – Qui c'est qui veut ta mort ?

KOCH – Personne. Moi.

CHARLES – Pourquoi ?

KOCH – Pour une histoire à moi, une histoire d'argent. Je dois rendre des comptes pour l'argent qu'on m'a confié et voilà, cet argent n'existe plus. Pour vous en dire un peu, il s'agit d'argent sacré. Je ne peux pas me présenter au conseil d'administration. Une histoire de réputation, si vous voulez. Ma réputation est à l'eau. Je me fous bien qu'elle soit à l'eau, cela ne me gêne pas, mais je ne veux pas voir le plongeur.

CHARLES (*bas*) – Ce n'est pas un bon endroit ici pour fuir la prison.

KOCH – Je ne fuis aucune prison, qui parle de prison ? Voyez-vous des bonnes sœurs traîner au tribunal un homme honorable à qui elles ont, en toute confiance, offert la gestion de leur argent ? Je n'ai simplement ni l'âge ni l'envie de me refaire une personnalité.

CHARLES (*plus bas*) – Pourquoi tu ne files pas à l'étranger avec cet argent ?
 KOCH – Quel argent ? Je vous dis que je ne sais pas ce qu'il est devenu.
 (*Après un temps*) Je n'arrive pas à me souvenir. Au jour le jour, peut-être.
 Tirer un peu un jour, un peu un autre jour, peut-être. Je ne me souviens pas
 de grosses dépenses. J'ai un train de vie moyen. Je me souviens d'aucune
 folie que j'aurais faite, ces dernières années. Il ne faut pas accepter, au
 moment de la retraite, de devenir administrateur dans les œuvres, où l'on n'a
 pas l'œil sur vous. (Koltès, *Quai Ouest* 21-22)

Au long de la pièce, on apprend que Koch est un homme qui est fatigué de vivre. Il voulait, semble-t-il, avoir une vie ordinaire, commune, sans responsabilité, tout à fait le contraire de la vie qu'il a vécue, selon lui, à cause des exigences des autres. Au-delà de cela, il pense aussi : quand les gens découvriront qu'il a perdu l'argent qu'il a détourné, cela aura une très grande répercussion. Et il ne veut pas de cela. Alors, il préfère mourir à vivre ce scandale, qui l'empêcherait d'essayer encore de vivre sa vie ordinaire. Ici, je peux identifier ce dont Moron parle par rapport au désir de la mort, c'est-à-dire le désir d'être passif, en retrait. Je dirais cela de Maurice Koch ; il cherche cette passivité, un type de repos du monde. Je vois, aussi, dans cette intention de Koch un geste de liberté, finalement. Autrement dit, se tuer est une décision qu'il prend, d'après son propre jugement, sans y être poussé par personne d'autre.

Il a l'air d'avoir une vie complètement ordinaire. Et il ne sait même pas comment ou pourquoi l'argent a disparu. C'est une absolue absence de compétence. Et il ne veut pas être confronté aux autres ; il a de la honte ; il a peur d'être obligé de donner des explications, parce qu'il ne saurait pas quoi dire. Il ne voit pas d'issue. Faire face à l'exposition publique de son échec, c'est quelque chose qui lui enlèverait le bien-être de sa vie ordinaire. Il n'en veut pas. Choisir la mort dans un coin abandonné, oublié, c'est une façon de fuir cette exposition.

Koch ne supportait plus la vie et le travail qu'il faisait ; en rappelant Camus, c'est comme s'il avait pris conscience de son quotidien complètement vide ; d'un autre côté, il devient aussi clair son agressivité envers les autres, qu'il les culpabilise pour ne pas avoir vécu, comme il le voulait, sa propre vie. D'après l'extrait montré ci-dessus, on peut voir qu'il tourne son agressivité spécifiquement vers Monique. Il lui transfère la responsabilité d'avoir perdu l'argent ; donc, venir se tuer avec elle à ce hangar, a aussi pour but de la pénaliser, de l'agresser. Il veut la faire souffrir à la suite de sa mort :

KOCH (*s'énervant brusquement*) – Pourquoi, mais pourquoi donc me poursuivez-vous avec cet argent ? Pourquoi ne me laisse-t-on jamais en paix avec l'argent ? Pourquoi est-ce toujours à moi de m'occuper de l'argent des autres ? [...] Si chacun apprenait à s'occuper de son argent et me foute la paix ! Je ne fais rien de mal, je n'en fais rien, moi, de l'argent ; il ne fallait pas me fourrer cet argent entre les pattes. [...] Est-ce que je n'avais pas l'âge d'avoir la paix ? L'âge où un homme ordinaire et innocent tranquillement termine ses jours avec ses économies et qu'on n'embête pas avec l'argent des autres ? Alors, c'est aussi votre faute, si j'ai accepté de m'occuper encore de cet argent-là ; et maintenant, vous allez faire comme les autres, la toute première vous allez dire : mais où il est passé, cet argent ? mais qu'en avez-

vous fait ? mais il doit bien avoir été dépensé à quelque chose ; et chercher des secrets là où il n'y en a pas. [...] Combien d'années de paix j'ai eu, dans ma vie ? (Koltès, *Quai Ouest* 67)

Donc, afin de mourir, Koch se jette dans l'eau, mais il est sauvé de la mort par Abad, un homme mystérieux qui habite cet endroit. Après avoir raté sa tentative de suicide, Koch cherche décidément une autre façon de mourir et, ainsi, arrive encore une fois à Abad. Avec persistance, Koch lui demande de l'aider à atteindre son but. Finalement, après insistance, Koch réalise son désir et est tué par Abad. À la fin, il trouve la mort par les mains d'un tiers. Il a provoqué son propre homicide, mais, comme on a déjà vu d'après ce que dit Baechler, cela configure aussi un acte suicidaire. Après tout, c'est lui, Koch, qui a cherché et provoqué sa propre mort ; Abad l'a tué uniquement parce que Koch l'a voulu.

2. Léone

Au début de *Combat de nègre et de chiens* – ce texte a pour narrative principale la quête réalisée par le personnage Alboury pour récupérer le corps de son frère, un ouvrier qui a été tué par un supérieur dans un chantier français de travaux publics, situé dans un pays de l'Afrique Noire –, Léone est décrite simplement comme une femme de 30 ans conviée par Horn, personnage de soixante ans, responsable du chantier. Les premières références qui ont été faites par les personnages à Léone, après les indications initiales de l'auteur, disent qu'elle est une femme qui apportera des bouleversements au chantier. Et c'est Horn qui le dit justement à Alboury, l'homme dont elle tombera amoureuse :

HORN - Le corps, oui, oui, oui ! Vous l'aurez demain. Excusez ma nervosité ; j'ai des grands soucis. Ma femme vient d'arriver ; depuis des heures elle range ses paquets, je n'arrive pas à savoir ses impressions. Une femme ici, c'est un grand bouleversement ; je ne suis pas habitué. (Koltès, *Combat de nègre et de chiens* 11)

À mon avis, Koltès présente ici un élément d'anticipation de la crise qui aura lieu entre les trois personnages : Horn, Alboury et Léone. Je ne pense pas que ce soit par hasard que Horn parle de Léone à ce moment à Alboury. L'auteur donne à ses lecteurs des pistes qui mèneront à la passion fulminante de Léone pour le noir africain. Horn ajoute : « L'Afrique doit faire un rude effet à une femme qui n'a jamais quitté Paris » (Koltès, *Combat de nègre et de chiens* 14). Venir en Afrique, cela serait pour elle une expérience très remarquable, même dangereuse, parce qu'elle ne serait pas prête à connaître un monde si différent de celui d'où elle vient. Cela annonce déjà la possibilité d'une grande transformation qu'elle pourrait vivre.

Léone apparaît dans la deuxième scène et, à ce moment-là, elle parle de l'odeur des Français à Paris et elle dit ne plus la supporter. Comme on peut voir :

LÉONE – Les parisiens sentent fort, je le savais ; leur odeur, je l'avais sentie déjà dans le métro, dans la rue, avec tous ces gens qu'il faut frôler, je la sentais traîner et pourrir dans les coins. Eh bien, je la sens encore, là, dans ma

valise ; je ne supporte plus. [...] Que je suis contente d'être ici, L'Afrique, enfin ! (Koltès, *Combat de nègre et de chiens* 16)

Cet extrait peut être lu comme un signe de son état d'insatisfaction avec sa vie antérieure. En disant ne plus supporter l'odeur des parisiens, Léone démontre ne plus vouloir être comme les parisiens. Elle dit être très contente d'arriver en Afrique. Le changement, c'est quelque chose qui, apparemment, lui plaît.

Au moment où elle rencontre pour la première fois Alboury, elle dit ne pas être complètement française. Là, à la scène VI, elle donne encore d'autres signes qui indiquent qu'elle n'était pas vraiment heureuse avec les Français, voire les Européens. Elle dit : « Je suis tellement contente que vous ne soyez pas français ni rien comme cela ; ça évitera que vous me preniez pour une conne. D'ailleurs, moi non plus je ne suis pas vraiment française. À moitié allemande, à moitié alsacienne » (Koltès, *Combat de nègre et de chiens* 43). Cela serait, peut-être, une façon de dire qu'elle ne veut pas, ou ne veut plus, de sa vie française. Elle exprime le bonheur de ne pas être complètement Française et de faire la connaissance d'Alboury, qui n'est pas Français non plus, dans un lieu qui n'est pas vraiment la France, il me semble l'indiquer, aussi. Cela sera vérifié aux prochaines scènes, quand elle dira se sentir tellement étrangère, même en France.

Et, encore pendant cette première rencontre, elle agit avec une grande tendresse par rapport à Alboury, comme indique l'extrait ci-dessous :

LÉONE – Il y a vous, si grave ; j'aime bien la gravité. (*Elle rit*) Je suis une chipie, pardon. (*Elle cesse de bouger*) Je préférerais rester ici ; il fait si doux. (*Elle le touche, sans le regarder*) [...] (*À son oreille*) Je reviendrai. Attendez-moi. (*Alboury disparaît sous les arbres*). (Koltès, *Combat de nègre et de chiens* 44)

Elle n'est pas seulement heureuse d'être en Afrique et loin d'une vie et des gens qui la fatiguent ; elle est heureuse aussi de connaître cet homme-là, un non français, pour qui elle nourrit une tendresse inexplicable, grâce à tout ce qu'il représente pour elle, c'est-à-dire la vraie possibilité de changement. Léone a l'air d'avoir soif du changement, de la transformation. Elle le dit : « Tant pis, j'aimerais quand même rester avec vous. Je me sens si terriblement étrangère » (Koltès, *Combat de nègre et de chiens* 60).

Dans un autre dialogue, déjà proche de la fin de la pièce, elle redira de son désir de rester en Afrique avec Alboury :

LÉONE – Je veux rester avec vous. Que voulez-vous que j'aie faire avec eux ? J'ai lâché mon travail, j'ai tout lâché ; j'ai quitté Paris, ouyouyouille, j'ai tout quitté. Je cherchais justement quelqu'un à qui être fidèle. J'ai trouvé. Maintenant, je ne peux plus bouger. (*Elle ferme les yeux*) Je crois que j'ai un diable dans le cœur, Alboury ; comment je l'ai attrapé, je n'en sais rien, mais il est là, je le sens. Il me caresse l'intérieur, et je suis déjà toute brûlée ; toute noircie en dedans ». (Koltès, *Combat de nègre et de chiens* 70)

Elle parle, par une métaphore, de quelque chose qui a changé dans son esprit ; c'est le moment où elle décide de ne plus repartir d'Afrique. Elle serait capable de tout faire pour ne jamais quitter l'Afrique. Elle dit qu'elle est « noircie » ; c'est-à-dire elle a été séduite par le monde d'Alboury, un monde qui diffère de celui d'où elle vient. Si elle est noircie, elle a été changée par et en Afrique.

Quand elle avoue finalement son amour à Alboury, devant Horn, quelque chose d'inattendu lui arrive : Alboury la refuse et crache sur son visage (Koltès, *Combat de nègre et de chiens* 92-93). C'est un geste d'humiliation profonde. Après cela, Léone casse une bouteille de whisky et grave sur ses joues des marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Alboury. C'est un geste aussi inattendu et extrêmement violent. À ce moment-là, on peut voir, son autoagressivité et aussi une hétéro-agressivité. Je dirais qu'elle veut s'autopunir de ne pas avoir réussi à rester avec Alboury, d'être tombée amoureuse d'un homme qui la méprise ; mais elle aura voulu peut-être aussi faire cela à Alboury et Horn, les blesser mais, devant l'impossibilité de le réaliser, elle blesse à elle-même.

Il me semble encore important d'attirer l'attention sur la théâtralité de son acte. Aurait-il le même sens si elle l'avait fait en solitude ? À mon avis, la réponse est non. En rappelant ce que Moron dit, si Léone s'était blessée toute seule, il n'y aurait pas de témoin et, par conséquent, l'impact de son acte aurait été moins fort ; son intention de conduire vers autrui une partie de sa force d'agressivité ne serait pas si évidente. On dirait plutôt qu'elle aurait voulu seulement s'agresser elle-même, ce qui changerait le sens de son acte, puisque la fonction d'appel ne serait pas complètement réalisée non plus.

Sa réaction désespérée devant le rejet d'Alboury, moment où elle mutile son propre visage dans une espèce de suicide métaphorique ou relatif – pour utiliser l'expression adoptée par Moron –, attire l'attention sur son désespoir avec sa propre vie, sur son désir de ne plus faire ce qu'elle faisait ni de retourner en France. C'est, en même temps, une attaque envers Alboury, qui l'a refusée, et à Horn, qu'elle souhaite fuir.

Avec son geste, Léone semble dire qu'elle ne supporte plus cette vie, qu'elle en a besoin d'une autre et cela lui a été dénié par Horn et Alboury. En rappelant Baechler, on peut dire que ce geste de Léone est un comportement qui constitue une fraction ou un succédané de mort, puisqu'elle n'essaie pas de se tuer vraiment. On peut comprendre son geste tel qu'un suicide métaphorique, une tentative de mettre un point à une façon de vivre, pour en trouver une autre. Et j'ajouterais que son geste exprime aussi, partiellement, sa liberté. À mon avis, Léone est en train de dire qu'elle ne peut pas avoir exactement ce qu'elle veut ; qu'elle n'arrive pas à abandonner sa vie, mais elle ne sera plus celle qu'elle était.

3. Roberto Zucco

Au début de la pièce, Koltès ne donne pas d'information sur Zucco, un *serial killer* dont la trajectoire meurtrière sera racontée au long de la narrative présentée par le texte. On apprend qui est ce personnage à mesure que la pièce avance. Zucco et les premières informations sur lui sont présentés déjà à la scène I, appelée « l'évasion ». Au long de la scène, on apprend que Zucco a été mis en prison pour avoir tué son père. Les gardiens, les personnages qui dialoguent dans cette scène, disent de Zucco qu'il était tel qu'un sujet terrible, une bête furieuse, quelque chose de pas humain. Comme on peut voir dans l'extrait suivant d'un dialogue entre les deux gardiens, au moment où Zucco était en train de fuir :

DEUXIÈME GARDIEN – Je vois un type marchant sur le toit. Ce doit être un effet de notre manque de sommeil.

PREMIER GARDIEN – Qu'est-ce qu'un type ferait sur le toit ? Tu as raison. On devrait de temps en temps refermer les yeux sur notre univers intérieur.

DEUXIÈME GARDIEN – Je dirais même qu'on dirait Roberto Zucco, celui qui a été mis sous écrou cet après-midi pour le meurtre de son père. Une bête furieuse, une bête sauvage. (Koltès, *Roberto Zucco* 12)

Cela s'ajoute à ce qu'ils avaient dit précédemment, qu'aucun être humain, fait de matière solide pourrait traverser les barrières de la prison. Pourtant, Zucco le fait. Donc, on pourrait dire que, depuis cette première scène, il reste clair que Zucco n'est pas un sujet commun ; il a quelque chose qui le distingue de l'humanité.

À la scène suivante, Zucco revient chez sa mère pour prendre ses habits militaires, la tue et part pour continuer sa croisade assassine. Tout de suite après, Zucco retrouve La Gamine, un personnage qui jouera un rôle important dans son avenir et c'est à ce moment-là où, pour la première fois, Zucco démontre avoir conscience de sa marche vers la mort, tandis que La Gamine lui demande son nom :

LA GAMINE – Comment tu t'appelles ? Dis-moi ton nom.

ZUCCO – Jamais je ne dirai mon nom.

LA GAMINE – Pourquoi ? Je veux savoir ton nom.

ZUCCO – C'est un secret. [...] Je ne peux pas le dire.

LA GAMINE – Même si tu ne peux pas le dire, dis-le-moi quand même.

ZUCCO – Impossible. Il pourrait m'arriver un malheur.

LA GAMINE – Cela ne fait rien. Dis-le-moi quand même.

ZUCCO – Si je te le disais, je mourrais.

LA GAMINE – Même si tu dois mourir, dis-le-moi quand même.

ZUCCO – Roberto.

LA GAMINE – Roberto quoi ?

[...]

ZUCCO – Zucco.

LA GAMINE – Roberto Zucco. Je n'oublierai jamais ce nom. (Koltès, *Roberto Zucco* 25-27)

Comme on peut voir, à ce moment-là, Zucco révèle son nom à La Gamine. Il hésite, il annonce savoir que, s'il disait son nom, quelque chose de terrible lui arriverait. Cependant, il le dit quand même ; à mon avis, cela indique que, depuis le début, il est conscient de sa mort, il la cherche.

À la scène VI, après avoir tué un inspecteur de police afin de lui voler son arme, Zucco rencontre, dans le métro, un vieux monsieur, avec qui il parle. Dans ce dialogue, construit avec des monologues, Zucco raconte son rêve d'être invisible, transparent. Il exprime le désir de ne pas être aperçu par personne.

Voyons l'extrait :

ZUCCO – C'est une rude tâche d'être transparent ; c'est un métier ; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible. [...] Je suis comme un train qui traverse tranquillement une prairie et que rien ne pourrait faire dérailler. Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin ni du rythme qu'il a décidé de prendre. (Koltès, *Roberto Zucco* 37-38)

Alors, qu'est-ce que c'est être invisible, complètement transparent ? À mon avis, cela ressemble à une métaphore de la mort. Quand on est mort, on est invisible. Zucco dit encore que ni rien ni personne ne pourra l'arrêter dans son chemin, au long duquel il marchera toujours, jusqu'au bout. Je pourrais dire qu'il décide de marcher vers la mort, inéluctablement.

Cela se confirme à la scène VIII, « juste avant de mourir ». À ce moment-là, Zucco est dans un quartier de prostitution, le Petit Chicago, où il cherche la bagarre avec un homme, Le Balèze, qui l'agresse en réponse. Même blessé et évidemment plus faible, Zucco n'arrête pas de chercher cet homme, qui l'agresse toujours, même si les prostituées essaient de faire arrêter Zucco. Il me semble évident qu'ici, Zucco cherche, d'une certaine manière, la mort. Et cela apparaît dans ce monologue, quand il parle au téléphone :

ZUCCO – [...] Il faut que je parte, parce que je vais mourir. [...] J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouiller des poubelles ; personne ne me remarquerait. [...] Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux. (Koltès, *Roberto Zucco* 48-49)

En fait, Zucco révèle ne pas vouloir mourir. Mais il sait qu'il va mourir. Et, alors, il cherche la mort, marche vers elle, même s'il pouvait essayer de l'éviter. C'est ce qu'on voit dans l'extrait ci-dessous :

LE BALÉZE – Tu sais, je n'aime pas me battre, moi. Mais tu m'as tellement cherché, petit, que l'on ne peut pas encaisser sans rien dire. Pourquoi as-tu tellement cherché la bagarre ? On dirait que tu veux mourir.
ZUCCO – Je ne veux pas mourir. Je vais mourir. (Koltès, *Roberto Zucco* 49)

En poursuivant sa quête de la mort, Zucco repart et arrive à un parc public, là où il réalise son prochain crime : tuer un garçon de 14 ans, encore une fois sans aucune

motivation évidente. Après avoir tué le garçon, Zucco prend comme otage sa mère et l'amène à une gare. Là-bas, Zucco commence à oublier son propre nom :

ZUCCO – Roberto Zucco.

LA DAME – Pourquoi répétez-vous tout le temps ce nom ?

ZUCCO – Parce que j'ai peur de l'oublier.

LA DAME – On n'oublie pas son nom. Ce doit être la dernière chose que l'on oublie.

ZUCCO – Non, non ; moi, je l'oublie. Je le vois écrit dans mon cerveau, et de moins en moins bien écrit, de moins en moins clairement, comme s'il s'effaçait ; il faut que je regarde de plus en plus près pour arriver à le lire. J'ai peur de me retrouver sans savoir mon nom. (Koltès, *Roberto Zucco* 76)

Il est possible d'interpréter cela comme un signe de conscience de la proximité de sa propre mort. Autrement dit, Zucco donne encore des indications qu'il sait qu'il va mourir, qu'il ne fait qu'avancer vers sa mort et que sa mort est de plus en plus proche.

Après avoir lâché la femme, Zucco est trahi par La Gamine, à qui il avait révélé son nom. C'est-à-dire la prévision qu'il avait faite se réalise et, à cause de la petite fille, Zucco est mis en prison. Cependant, inexplicablement, tel que la première fois, il arrive à s'en fuir. Mais là, il ne part pas simplement. Il n'a plus envie de fuir vers les rues. Sur le toit de la prison, Zucco souhaite partir vers le soleil. Il démontre ne pas être, vraiment, comme les hommes communs, parce qu'il est arrivé à fuir d'une prison d'où personne n'a jamais fui. Comme pour confirmer la nature spéciale de Zucco, le soleil brille si intensément qu'on ne peut plus voir la scène. Cependant, la voix d'un autre personnage, peut-être un autre prisonnier, crie à Zucco qu'il faut qu'il fasse attention, pour ne pas tomber du toit de la prison ; mais tout de suite après, la voix crie que Zucco est tombé. On ne voit pas, mais d'après ces informations, on apprend que Zucco est mort probablement après être tombé du toit. Ici, à mon avis, il finit son chemin vers la mort, il atteint son but par sa propre action, une action libre et évidemment auto destructive.

IV. OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Après avoir réalisé ces analyses, je pourrais dire en résumé : Koch souhaitait mourir pour fuir la crise qu'il envisageait à cause de l'argent qu'il a fait disparaître. Pour lui, la mort serait vraiment un état d'inconscience et de passivité ; un moment où il pourrait reposer. Mais pas seulement cela. Par la mort, il dirait sa frustration de ne pas avoir réussi à vivre comme un homme ordinaire – ce qu'il voulait – et qu'il valait mieux mourir que de rester dans une vie absolument ratée.

Léone a démontré, aussi, un état d'insatisfaction envers sa vie. Dans son cas, elle ne montrait pas le désir de mourir, mais elle donnait plusieurs signes de frustration et, étant en Afrique, elle a pu voir une autre possibilité d'existence. Cependant, son désir de changement a été complètement nié par la réaction de l'homme qu'elle voyait comme

celui qui lui permettrait de vivre une nouvelle vie. Alors, son geste d'automutilation apparaît comme une action imprévue, un type de cri de secours, un appel – comme dit Moron – et aussi comme une explosion de frustration. Elle n'a pas essayé de se tuer vraiment, mais elle a exprimé, le désir de renaître ; son geste d'automutilation, donc, peut être interprété tel qu'une façon de se tuer.

Pour Zucco, chercher la mort était aussi la donner aux autres. Je crois que, d'une certaine façon, il avait compris que le seul sens de vivre est de marcher vers l'invisibilité, c'est-à-dire vers la mort. Mourir deviendrait, donc, le but de vivre. Il a voulu le montrer aux gens, puisque la mort pourrait leur offrir la liberté par rapport à cette « prison absurde » qui serait la vie. Comme on a déjà vu, tandis qu'il faisait cela, Zucco se montrait lui-même à la mort, parce qu'il était toujours exposé au danger, à la violence des autres – et, à la fin de la pièce, il pratique une espèce de suicide, montré métaphoriquement par Koltès par sa disparition vers le soleil.

Après tout, je pense avoir montré que les trois personnages, chacun à leur tour, présentent des actions qui permettent d'identifier dans leur comportement des tendances à l'autodestruction. Je dirais que ces personnages cherchent, aspirent à la mort, entendue de façon plus élargie, c'est-à-dire pas seulement comme la fin de la vie biologique, mais aussi comme un processus profond de transformation de la façon de vivre. Les trois trouvaient dans l'action de se tuer – soit effectivement, soit symboliquement – une résolution à des crises ou une réponse à des questions existentielles, comme dit Baechler. Leurs dernières ressources sont des gestes vers la mort. Et leurs gestes expriment aussi, il me semble, leur liberté. Chacun à leur tour, et à différents degrés, ils démontrent leur indépendance individuelle en prenant des décisions par rapport à leurs vies. Même s'ils n'avaient pas toujours vécu leurs vies comme ils le souhaitaient – comme Koch et Léone, par exemple –, au moins au moment où ils ont réalisé leurs gestes auto destructifs, ils ont montré leur liberté.

Et, pour conclure, je crois avoir indiqué, aussi, que la mort fonctionne comme un élément qui joue un rôle important dans le développement et le déroulement narratif des pièces ici discutées. En présentant le comportement auto destructif des personnages analysés, j'ai essayé de montrer qu'ils agissent tous sous l'ombre de la mort, comme si celle-là était une idée qui les guide, ou plutôt qui les attire, à un moment ou un autre, et pour des raisons différentes.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baechler, Jean. *Les suicides*. Paris : Hermann, 2009.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris : Editions de Gallimard, 2013.
- Koltès, Bernard-Marie. *Roberto Zucco*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
- Koltès, Bernard-Marie. *Combat de nègre et des chiens*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1989.

Koltès, Bernard-Marie. *Quai Ouest*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

Moron, Pierre. *Le suicide*. Paris : Presses Universitaire de France, 1975.

Ubersfeld, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris : Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Actes Sud-Papier, 1999.