La quête identitaire dans le théâtre de Yasmina Reza

Thakaa Muttib Hussein

▶ **To cite this version:**

Thakaa Muttib Hussein. La quête identitaire dans le théâtre de Yasmina Reza. Littératures. Université Lumière - Lyon II, 2009. Français. NNT : 2009LYO20033 . tel-01540262

HAL Id: tel-01540262
https://theses.hal.science/tel-01540262

Submitted on 16 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Lumière - Lyon 2

École doctorale : Lettres, langues, linguistique, arts

Équipe de recherche : Passage XX-XXI

La quête identitaire dans le théâtre de Yasmina Reza

Par Thakaa MUTTIB HUSSEIN

Thèse de doctorat en Lettres et Arts

Sous la direction de Bruno GELAS

Présentée et soutenue publiquement le 6 juillet 2009

Composition du jury :

Bruno GELAS, Professeur des universités, Université Lyon 2

Jamil FATTOUHI, Professeur d'université, Université de Mustansiriya

Claudette ORIOL-BOYER, Professeur émérite, Université Grenoble 3

Michel P. SCHMITT, Professeur des université, Université Lyon 2

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification** » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

À la mémoire de Mwaffak Al-Haidary et Akila Al-Hachimy

À mes parents pour leur amour et leur générosité

À mes frères et mes sœurs pour leur amitié

À chacun des amis qui, en s'approchant de moi,

dans la douleur ou dans la joie de la vie ont contribué à mon être.

[Remerciements]

Au seuil de cette thèse, je voudrais manifester toute ma gratitude et mon amitié à Monsieur Bruno Gelas qui m'a encouragé à entamer cette étude et a bien voulu en assurer la direction. Profitant de son enseignement rigoureux, chaleureux, j'ai pu grâce à lui conduire cette recherche à la fois dans le plaisir et l'exigence.

J'exprime ma reconnaissance à Chantal Crost pour le soutien qu'elle m'a apporté durant cette recherche et pour la gentillesse de son accueil, qui n'a d'égal que sa passion pour l'humanité. Sa présence attentive m'a encouragée et m'a souvent permis de surmonter les difficultés auxquelles je me heurtais.

Je tiens à exprimer mes remerciements sincères aux membres du jury qui ont bien voulu lire mon travail, et participer ainsi à l'achèvement de ce parcours.

Toute ma reconnaissance va également à Salwa Alk-hal et Férial Al-Jaf qui m'ont soutenu de loin et de près. Je ne saurais jamais trop les remercier pour leur disponibilité.

Mes proches acquiesceront avec un sourire à la phrase de Nietzsche :

> [Celui qui agit] oublie la plupart des choses pour en faire une seule. Il est injuste envers ce qui est derrière lui et il ne connaît qu'un seul droit, le droit de ce qui est prêt à être. Ainsi tous ceux qui agissent, aiment leur action infiniment plus qu'elle ne mérite d'être aimée.[1]

Qu'ils soient donc ici remerciés pour leur patience.

[1] NIETZSCHE, Friedrich *Seconde Considération intempestive : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie.* (1874). Trad. Henri Albert, Paris : Flammarion, 1988, p. 82.

Édition utilisée

Toutes les références aux quatre pièces du corpus :

L'Homme du hasard

Conversations après un enterrement

La Traversée de l'hiver

« Art »

renvoient à l'édition parue en Livre de Poche (2000) sous le titre d'ensemble *Théâtre*. Cette édition reprend celle qui a été publiée en 1998 chez Albin Michel.

Introduction

Étrange impression que ce texte est un condensé de tout ce qui m'a jamais intéressé dans l'écriture. Les personnages, quel que soit leur âge — aucun n'est jeune —, se battent pour rester en devenir. Rester en devenir, l'obsession de tous ceux à qui j'ai donné un nom et une voix. D'où vient cette déchirante propension à se sentir, au moindre ralentissement, écarté de la vie ? […]
Ce qu'ils vivent n'est pas l'oubli de soi. C'est au contraire l'obsession de soi et l'inévitable oubli des autres

Yasmina Reza. *L'Aube le Soir ou la Nuit*, p. 99-100

J'ai senti docteur, de façon subite, un désordre… non … une douleur… non, ce n'est pas une douleur… une dislocation, oui, une *certaine* dislocation, comme si mes vaisseaux docteur se séparaient de l'artère et allaient s'éparpiller sans but dans des endroits aberrants. […] Ma vision n'en a pas été affectée, ce qui est bon signe n'est-ce pas docteur, comme si mon œil ne voulait rien savoir de ce qui se tramait derrière lui, comme si mon œil avait pris une sorte de contre-pied métaphysique, qu'il s'était élevé au-dessus des organes et dit, jusqu'au bout tu verras, même si tu n'es plus irrigué, même si plus rien ne te lit aux racines de la vie tu verras, jusqu'à ce que ta paupière tombe le monde sera net. Car cette sensation de dislocation je l'éprouve dans mon existence même, comme si les éléments qui la composaient n'étaient plus reliés entre eux, ni à un moi unique, comme si un de mes fragments pouvait à tout moment et n'importe où, partir à la dérive vers les lointaines périphéries où je suis perdu.

Yasmina Reza. *Adam Haberberg*, p. 59

Est-ce qu'on s'intéresse à autre chose qu'à soi-même ? On voudrait bien tous croire à une correction possible. Dont on serait l'artisan et qui serait affranchie de notre propre bénéfice. Est-ce que ça existe ? Certains hommes traînent, c'est leur manière, d'autres refusent de voir le temps passer, battent le fer, quelle différence ? Les hommes s'agitent jusqu'à ce qu'ils soient morts. L'éducation, les malheurs du monde […] il n'y a que ça dans l'histoire et je vais écrire dessus. On se sauve comme on peut.

Yasmina Reza. *Le Dieu du carnage*, p. 88

Laurent, au téléphone : « Moi qui suis dans la suractivité en permanence, je me retrouve arrêté par l'essentiel. Maintenant il faut que je sache sur quelle pente je veux aller. La pente où le bonheur me sera interdit ?... »
Je suis frappée par ce mot prononcé un jour de deuil. En temps normal ce mot n'a pas de consistance. Ces hommes ne veulent pas le bonheur, ils veulent leur chance dans la bataille.

Yasmina Reza. *L'Aube le Soir ou la Nuit*, p. 90-91

Née à Paris en 1959, d'origine iranienne, russe, hongroise et juive, élevée en France, Yasmina Reza est aujourd'hui l'une des dramaturges françaises les plus couronnées sur la scène internationale.

Son œuvre comprend pour l'instant huit pièces : *Conversations après un enterrement*, (1987), *La Traversée de l'hiver* (1989), *« Art »* (1994), *L'Homme du hasard* (1999), *Trois versions de la vie* (2000), *Une pièce espagnole* (2004), *Dans la luge de Schopenhauer* (2005) et *Le dieu du carnage* (2007).

Elle est surtout connue comme dramaturge, mais elle s'est également investie dans le récit, où elle s'est fait remarquer : *Hammerklavier* (1997), *Une désolation* (1999), *Pique-nique de Lulu Kreutz* (2000) qu'elle a transformée la même année en scénario, *Adam Haberberg* (2003) qui a été réédité en (2009) sous le titre *Hommes qui ne savent pas être aimés*, *Nulle part* (2005) et *L'Aube le soir ou la nuit*, (2007). Dans ce dernier livre Reza semble suivre la mouvance de l'actualité en prenant pour personnage Nicolas Sarkozy, une figure médiatisée. De la même manière, dans *Le Dieu du carnage* (2007) elle montre le triomphe de la violence et de la barbarie dans le monde contemporain.2

L'une de ses pièces, *Conversations après un enterrement*, a remporté deux Molière : du meilleur spectacle privé et du meilleur auteur. Son récit *Hammerklavier* a été couronné par l'Académie française. Le dernier prix reçu par Reza est celui décerné par *Die Welt*, à l'automne 2005, pour l'ensemble de sa production littéraire. Pourtant, en dépit de ce palmarès, des traductions de ses pièces en différentes langues et de l'adaptation de certaines d'entre elles sur les scènes européennes, en Allemagne, en Angleterre et en Russie, elle reste à la fois méconnue des intellectuels français et très critiquée par la presse de son pays.

Sa réussite est considérée par certains comme scandaleuse : ils dénoncent une écriture plate et pauvre qu'on peut « suivre à la trace »3. Son appartenance au théâtre « privé » réduit sa crédibilité littéraire aux yeux des médias qui la surveillent de près, depuis que le succès d'*« Art »* l'a mise sous les feux de l'actualité :

> En France elle dérange. Elle réunit sur elle tous les défauts que l'intelligentsia déteste : la flamboyance et le succès.4

---

2 Article de l'éditeur pour la parution de *Le Dieu du carnage*, <http://culturofil.net>, [consulté le 6/02/2007]

3 Selon l'expression par laquelle Patrice PAVIS définit le théâtre bourgeois dans son *Dictionnaire du théâtre*. La critique française identifie souvent l'œuvre de Reza à ce type de théâtre.

4 Jean-Sébastien STEHLI, « L'Actualité littéraire lors de la parution de *L'Aube le Soir ou la Nuit* de Yasmina Reza » in *L'Express*, 31 août 2007

On la soupçonne de fonder son théâtre et son succès sur une critique démagogique de l'art contemporain :

> Cette aura sulfureuse vaut à Reza, en France seulement, un réserve défiante qui éclatera lors de la création d'*Une pièce espagnole* : là, ce ne sont plus seulement les « veuleries culturelles », ni le marché de l' « art » qui stimulent sa veine comique, mais le théâtre lui-même, son afféterie et ses mirages.[5]

Yasmina Reza ne serait donc qu'un écrivain à succès, plus avide de reconnaissance publique que désireuse de construire une œuvre. Elle-même ne cache pas son aspiration à la reconnaissance, au pouvoir et à l'argent, même si elle regrette parfois d'y avoir cédé :

> Je perçois avec une acuité terrible à quel point le désir d'en être est peu estimable et ne conduit même pas à un quelconque bonheur, à quel point tout ce tintamarre est vain.[6]

Si de nombreux articles de presse accompagnent chaque parution de ses livres, peu d'ouvrages critiques et encore moins d'études universitaires ont été consacrés à son œuvre. Un divorce semble donc s'être installé entre la dramaturge et l'intelligentsia française. Il semblerait que, pour une certaine critique, toute reconnaissance publique, soit le signe d'un art galvaudé, comme si perdurait l'image romantique de l'artiste maudit. Plus dur est le chemin, plus grand est le talent.

Or cette image de l'artiste solitaire, qui accomplit son œuvre loin des diktats du conformisme bourgeois, non seulement renvoie à un thème obsessionnel dans l'œuvre de Reza, mais rejoindre d'une certaine manière sa propre perception de la mission de l'artiste, comme elle le confie elle-même :

> Les artistes sont de très petits bourgeois, acteurs et écrivains compris. Ils veulent « en être ». À peine ont-ils écrit une petite pièce, un petit livre qu'ils veulent être membres de la société truc, de la commission chouette, insérés dans un tissu social, relationnel, etc. Ce qui, pour moi, est une folie, le contraire même de la liberté. Écrire, c'est asocial. Toute insertion me terrifie, j'y sens de la récupération, l'allure perverse de la responsabilité sociale. Ma seule responsabilité sociale, c'est ce que j'écris. Je sais qu'on peut trouver ces propos naïfs, que je suis très socialisée, mais, quand même, je ne fais partie de rien, je ne veux marcher au pas d'aucun diktat, d'aucune idéologie, d'aucune société. [7]

---

[5] Denis GUENOUN, « Article sur l'art de Yasmina Reza », <http://universalis-edu.com> [consulté le 28/01/08]

[6] Catherine ARGAND, « Entretien avec Yasmina Reza : Une désolation » in *Lire*, Septembre 1999

[7] Marie-Françoise LECLERE, « Entretien avec Yasmina Reza : Écrire est un acte éminemment sauvage » in *Le Point*, 02/02/01

Paradoxalement, alors que Reza semble, avant tout, un écrivain à la recherche de notoriété publique, presque une personnalité « people» pour certains de ses détracteurs, elle revendique le statut d'un écrivain engagé, dont le choix est celui d'un théâtre populaire mais non pas populiste. Dans le même temps, pourtant, elle est aussi l'une de ces « artistes très petits bourgeois […] qui veulent en être ». Ce besoin de reconnaissance serait même à l'origine de sa carrière : après avoir échoué deux fois au concours d'entrée au Conservatoire[8] d'art dramatique, elle décide d'écrire des pièces de théâtre :

> J'ai considéré que c'était une injustice atroce. Comment? Je suis singulière, exceptionnelle, et on ne me prend pas ! Je me suis dit que je ferais autrement.[9]

Être reconnu par les autres pour exister dans sa singularité ne va cependant pas sans risque de laisser se dissoudre le moi derrière les faits du masque social. Ce questionnement identitaire nous semble être le point nodal de l'œuvre de Reza. Bien évidemment, il se pose avec plus d'acuité lorsqu'on est issu de la diaspora de la Middle Europe. Mais la biographie de l'écrivain nous a semblé de peu d'intérêt pour éclairer cette quête de soi, même si elle a confié à Catherine Argand, dans un entretien :

> C'est le monde de l'enfance et de l'adolescence qui structure un écrivain. Je suis persuadée qu'on n'écrit pas avec une autre chose; un écrivain, comme le corps, il se forge dans ces années-là. Ensuite, il vieillit, s'altère ou se transforme, mais la structure est acquise.[10]

Son théâtre n'est pas une mise en scène de son propre parcours. Il n'est pas question des aléas particuliers à sa vie mais de la difficulté universelle à construire son identité, alors qu'on est déterminé par « le monde de l'enfance et de l'adolescence qui structure »: tourment de l'écrivain, mais aussi de tout un chacun. Dans ses romans comme dans ses pièces, le sentiment d'appartenance est au cœur de ses réflexions. Comment devenir soi-même sans trahir son milieu d'origine ?

Son théâtre se caractérise par une tension qui s'installe d'abord entre les personnages, mais qui laisse transparaître peu à peu une autre tension personnelle à chacun, témoignage d'une crise identitaire. Des personnages déprimés, rejetés, acculés à l'échec, et que le regard des autres semble renvoyer à leur insignifiance. Mais leur angoisse est aussi plus profondément existentielle : angoisse de mort, ravivée par la disparition d'un proche ou par le vieillissement, vécu comme un naufrage. Leur discours dit la crise d'une identité, thème principal de leur

---

[8] Fabian GASTELLIER, « *Conversations après enterrement* : Les musiques de Yasmina Reza » in *Acteurs*, n°46, mars 1987, p. 31

[9] Catherine ARGAND, « Entretien avec Yasmina Reza : Une désolation. », *op. cit*

[10] *Ibid*.

souffrance. Comment exister face aux autres, comment assumer son destin d'homme ? L'évolution de l'œuvre de Reza accentue ce sombre vibrato qui semble l'emporter sur la tonalité apparemment plus légère de ses débuts. Plusieurs l'ont relevé à la parution de sa dernière pièce *Le Dieu du carnage* :

> On se rappelle la verve satirique d'*« Art »*, qui fut un des premiers succès un peu convenus de la dramaturge, mais ici c'est du plus grave et du plus subtil aussi, du plus douloureusement significatif : ça fait vraiment mal, avec la même verve endiablée, sur fond de révolte légitime, que dans le récit tendrement dévastateur d'*Une désolation*... je préfère, quant à moi, le versant tchékhovien de Yasmina Reza, dans *Conversations après un enterrement* ou *L'Homme du hasard*.[11]

Par delà la tessiture propre à chaque pièce, se dessine toujours une mise en scène d'un double externe et interne : ce qui oppose deux personnages n'est que le reflet de la dualité intérieure de chacun. L'autre est l'adversaire, mais il est aussi le double, et les rôles sont réversibles. Le bourreau peut devenir victime et vice et versa. Mieux, dans le même temps, il est à la fois bourreau et victime. Tiraillé par des désirs contradictoires, contraint d'endosser des rôles tout aussi contradictoires, l'individu devient le champ de tensions antagonistes entre lesquelles il perd le sens de son identité. Car c'est bien cette dimension existentielle qui, à travers le questionnement du moi et l'interrogation sur le sens de la vie et du destin personnel, constitue la base de l'intrigue et des structures dramatiques.

Certains critiques dénoncent un théâtre où les titres des pièces annoncent des thèmes forts tandis que la fable s'avère parfaitement insignifiante[12]. La vraie vie y reste absente, occultée par des conversations légères et conventionnelles et par des pseudo-activités. Mais ces critiques manquent leur cible : c'est parce que la fable est insignifiante que les thèmes sont forts ; la mise en scène du non-dit et du non événement, présentée sur un ton léger, se transforme en principe dramatique, et le décalage entre une parole légère et le poids de l'énoncé qu'elle cache garantit, pour le spectateur, un effet de sous-entendu ironique permanent. La vie est d'autant plus tragique qu'elle est dérisoire. Comme le fait remarquer Sieghild Bougumil :

> La vie s'y joue autant que dans la vie elle-même, mais sur une parole plus vive. L'ordre de la scène, c'est le désordre de la vie mise à mort afin que vive la fiction, la vraie vie.[13]

---

[11] « La barbare « communique » », in Carnets de JLK, <http://carnetsdejkl.hautetfort> [consulté le 06/02/2007]

[12] Sieghild BOGUMIL, « La légèreté de n'être. Le théâtre contemporain des dramaturges femmes », in Seighild Bogumil et Patricia Duquenet-Krämer (dir.). *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*. Louvain- la Neuve : Centre d'études théâtrales, N°. 19/2000, pp. 24-31

[13] *Ibid. op. cit.* , p.166

Nous prendrons donc comme hypothèse de travail que le questionnement identitaire et le choix d'un théâtre qualifié de frivole sont au cœur de l'écriture dramatique de Reza. Le ton intime, la quotidienneté des situations, voire leur trivialité, exhibent les conflits auxquels chacun est confronté. Après tout, son succès international montre, peut-être, l'universalité de ce questionnement existentiel.

Yasmina Reza a écrit sa première pièce, *Conversations après un enterrement,* entre 1983 et 1984. Avec le succès, suivi de la naissance de sa fille en 1988, elle retrouve confiance en elle. Sa deuxième pièce, *La Traversée de l'hiver,* en 1989, confirme son statut d'auteur dramatique à part entière. Nina Hellerstein note que cette pièce représente un croisement ou un frôlement « entre sexa- et quadragénaires, entre parents et couples, amis et femme »[14], tandis qu'*« Art »* se distingue des deux premières par une nouvelle forme d'écriture « plus théâtrale et moins émotionnelle »15. En 1994 *« Art »* marque son apogée et sa reconnaissance par le grand public. En 1997, deux ans après la publication de *L'Homme du hasard,* Albin Michel édite en un seul recueil les trois premières pièces: *Conversations après un enterrement, La Traversée de l'hiver* et *« Art »*, qui s'y succèdent selon l'ordre chronologique de leur parution. Un autre recueil parait en 1999, où *L'Homme du hasard* s'ajoute aux trois précédentes. Mais l'ordre de parution n'y est pas entièrement respecté puisque la pièce qui ouvre le volume est *L'Homme du hasard* (1995). Les trois suivantes se conforment en revanche à la distribution chronologique. Comment interpréter cette redistribution, qui place en tête de l'ouvrage la dernière pièce parue ? Relevons simplement pour le moment qu'elle a pu en effet de mettre le hasard au début et l'art à la fin. Entre les deux, sont évoqués successivement la mort du père et l'affrontement avec la mère. L'ensemble évoque ainsi une sorte d'autobiographie où le sentiment d'inquiétude existentielle, la fragilité du moi et la fuite du temps semblent jouer un rôle moteur :

> On prend la vie, et on la singularise dans une lumière, sur une estrade. Je fais l'expérience d'une connexion forte entre le théâtre et la vie réelle, non parce qu'il s'agit de la vie réelle mais parce qu'il y a une grande part de jeu dans la vie réelle. Je ne tiens pas à révolutionner l'écriture. Je m'inscris dans un classicisme. L'implacable, l'indicible, le charme, j'essaye de traduire ça. Les mêmes obsessions, les mêmes préoccupations, le temps, les questions ontologiques, la solitude, la difficulté des rapports familiaux et de l'amour, les asservissements de l'homme contemporain et le vide du discours, enfin…je ne fais que me répéter, mais la forme évolue.[16]

---

14 Denis GUENOUN, *Avez-vous lu Reza ?* Paris : Albin Michel, 2005, p. 87

15 Nina HELLERSTEIN, « Entretien avec Yasmina Reza », *op. cit.*, p. 944-953

16 « Un article sur Yasmina Reza », <http://www.theatre-contemporain.net> [consulté le 01/12/2006]

Il semblerait donc que, sans pour autant céder à la tentation autobiographique, Yasmina Reza soit aussi elle-même, à travers ses personnages, en quête de sa propre identité : Ce n'est pas un hasard si la figure de l'écrivain est récurrente dans son œuvre :

> Au fond la réussite de l'écriture, c'est quoi ? C'est être très près de sa pensée. J'ai réussi à formuler des choses qui sont très près de moi.[17]

Cette dimension intime est particulièrement illustrée dans *L'Homme du hasard, Conversations après un enterrement* et *La Traversée de l'hiver*, où il est question de querelles familiales, de mort, de conflits, de crises, de tensions, tandis qu'*« Art »* évoque une dimension moins intime[18]: la hantise du statut social. Reza revendique d'ailleurs cet ancrage personnel comme la matière même de son œuvre :

> Je fais partie de ces écrivains qui travaillent leur propre matière et parlent d'eux-mêmes par la voix de leurs personnages. Quand j'écris, je me dévoile extrêmement, mais je reste masquée, et c'est moi qui choisis mon masque, la représentation de moi-même.[19]

Or, cette mise en scène de l'intimité traduit le désir existentiel de trouver un sens à la vie :

> L'exigence mise à écrire au plus juste vient de ce désir de pallier l'interrogation du sens qui est permanente pour moi. Je me dis « Au moins, j'aurai approché un tout petit peu de l'idée d'absolu. » Tout ce que j'écris est à l'ombre de cela.[20]

Ainsi s'entrelacent dans cette œuvre quête identitaire et quête de sens. C'est cette double recherche qui a retenu mon attention. Je voulais m'attacher à une étude du théâtre, car j'ai été très tôt interpellée dans mon pays, par les critiques dramatiques. Plus particulièrement, les analyses d'Al-Tahir, m'ont encouragée à explorer ce trésor littéraire qui le fascinait en tant que professeur et critique littéraire. Mais je n'ai eu de réel contact avec la littérature dramatique que lors de ma formation universitaire en France, au cours de mon année de DEA, où j'ai travaillé sur *Les Séquestrés d'Altona*.

Comment, par delà la violence des rapports humains, nourrie par l'incommunicabilité, trouver une manière de vivre ensemble ? Comment construire son identité quand tout conspire à son éclatement ? Comment devenir soi et rester fidèle à son héritage familial, à sa communauté d'appartenance ?

---

17 Nina HELLERSTEIN, « Entretien avec Yasmina Reza », *op. cit.*

18 PIGEAT Aurélien, *« Art »Yasmina Reza*. Paris : Hatier, 2005 (Coll. Profil d'une œuvre, N°286)

19 Dominique SIMONNET, « Entretien avec Yasmina Reza : J'écris sur le fil de l'essentiel » in *L'Express*, 13/01/2000

20 *Ibid.*

Le théâtre de Reza pose avec une grande acuité ces questions et le fait en bonne part par une utilisation à rebours de l'art dramatique : le théâtre, qui est en principe dialogue, devient l'art des non-dits, la mise en scène des silences. Les personnages prennent une épaisseur psychologique alors même qu'ils ne cessent de crier leur absence d'être. Et en fin de compte, ce théâtre n'est pas désespéré : il montre, par delà les tensions, la tendresse; par delà les insuffisances du langage, la chaleur de rapports authentiquement humains qui détricotent et tricotent chaque individu, maille à l'endroit, maille à l'envers, dans les larmes et le rire.

Mon désir d'étudier le théâtre de Yasmina Reza a enfin été renforcé par une réaction face aux critiques qui ne cessent d'en dénoncer le caractère commercial, futile, voire tout simplement snob. A mes yeux, le choix de sujets qui peuvent intéresser un grand nombre constitue au contraire le signe d'un respect du lecteur : chaque pièce présente un individu qui traverse une crise personnelle, et chacun peut y trouver un écho à son propre désarroi.

Je me suis donc attachée à lire et interroger les textes sans chercher à les relier à la biographie de leur auteur, ni à son statut de dramaturge sur le marché littéraire. J'ai voulu, avant tout, commenter une écriture dramatique à la fois légère et profonde, relever la logique suivie dans chacune des pièces et les caractères récurrents et distinctifs qui les marquent.

La première partie du travail interroge les différents aspects du conflit dans les quatre pièces du recueil. La violence du questionnement identitaire se traduit en effet d'abord par la violence qui régit les rapports entre les personnages : les protagonistes s'affrontent avec l'arme spécifique du théâtre, le langage, et tout s'y déroule fondamentalement selon une tradition plus « classique » que « romantique », dans et par les échanges verbaux. C'est donc principalement l'étude du langage comme action qui permettra de définir le tragique qui y est à l'œuvre. Nous nous sommes appuyées pour cela sur l'analyse de George Steiner, *Les Antigones.* Mais le théâtre de Reza n'est pas une pure tragédie : si la pensée de la condition humaine y est tragique, la vie prend souvent l'apparence d'une farce, où chacun croit revendiquer sa singularité, alors même qu'il n'emprunte qu'un masque bouffon, caricature des rôles dévolus par la société. Dans ce théâtre conflictuel où chacun est prisonnier de ses rôles, le moi qui se dissout au profit de personnalités d'emprunt, est rendu palpable par une analyse descriptive. Ainsi, nous serons amenés à cerner une sorte de crise existentielle : les personnages ne se reconnaissent plus dans l'image que leur renvoie autrui sans pour autant savoir qui ils sont ou qui ils voudraient être. Ils se sentent écartelés entre l'extérieur et l'intérieur, le présent et le passé, le moi et l'autre. Nous étudierons cette crise existentielle à travers l'espace qui prend une dimension symbolique, particulièrement à travers les lieux : ils

constituent un espace scénique de déchirement avec les autres et chacun peut se projeter dans ce monde désincarné et quotidien.

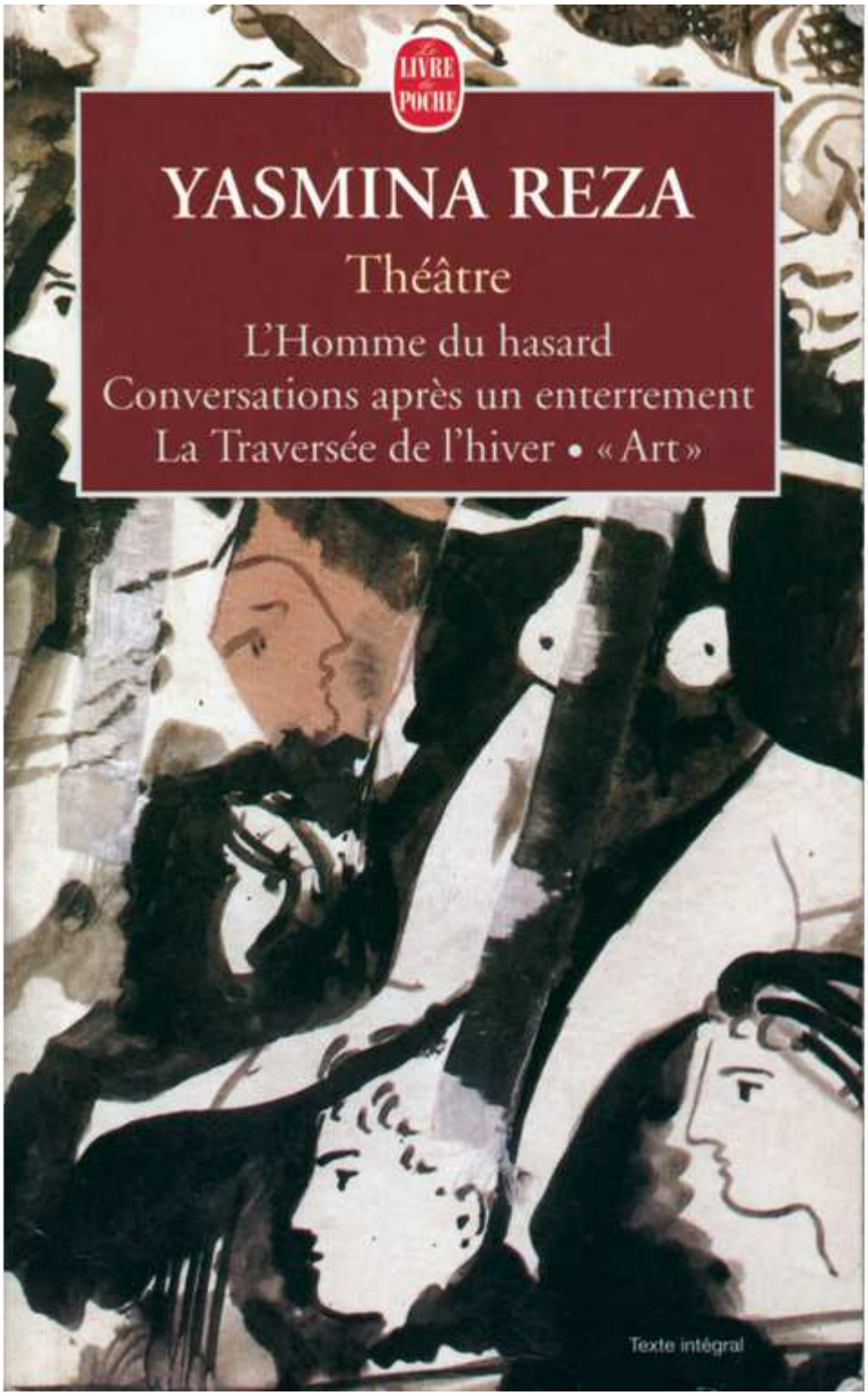
Comment mettre en scène ce déchirement identitaire ? Telle est la problématique qui a servi de fil directeur à la deuxième partie de notre travail. Nous verrons d'abord que le temps dramatique est celui de l'inaction. Le drame intérieur des personnages transparaît à travers l'absurdité d'une vie non pas vécue, mais remplie par une accumulation d'actes dérisoires, pur divertissement. Les dialogues disent que tout échange n'est qu'un leurre, puisque chacun poursuit inlassablement la trame d'un questionnement solitaire, comme en témoigne les non-dits, les silences, les questions sans réponse. Dès lors, nous serons amenés à montrer l'importance du récit dans la résolution du conflit identitaire : dans ce théâtre sans action, le récit constitue l'un des moments-clés pour résoudre le nœud dramatique : la remémoration d'un passé à la fois honni et célébré semble une étape essentielle pour la réconciliation avec soi-même. Ce récit mémorial apporte un apaisement et une certaine détente dans le fait de pouvoir se dévoiler aux autres. A travers des histoires d'errance et de doute, chacun essaie douloureusement d'accepter son passé et ce qu'il est devenu, loin de ce qu'il aurait rêvé d'être. Enfin, nous avons été conduits à penser que, plus que l'anamnèse, la rêverie est l'espace privilégié de la sincérité et de l'apaisement. Dans le temps suspendu du rêve, la découverte de la vérité intérieure surgit : ce n'est pas l'autre qui peut me dire qui je suis, mais seulement moi-même. La mémoire et l'héritage familial enferment dans les rêves parentaux, la reconnaissance sociale n'est que chimère: dès lors ce n'est qu'en creusant cette angoisse qui m'habite que je peux me construire une identité, déchirée sans doute, peu glorieuse, mais mienne.

Cette crise identitaire se laisse enfin lire comme une mise en scène et une réflexion de Reza sur le statut de l' « écrivain » ou sur l' « artiste » contemporain. Aussi, l'objet de notre troisième partie est de montrer comment la seule identité revendiquée par Yasmina Reza est celle de l'écrivain. La structure même du recueil semble corroborer notre hypothèse. Au questionnement mis en scène dans la première pièce du recueil, *L'Homme du hasard* semble répondre le titre de la dernière, « *Art* » et dans chacune des pièces, nous retrouvons l'image récurrente de l'artiste, le plus souvent en butte aux attaques de la critique, comme Reza elle-même.

Nous examinerons d'abord comment le mal être de l'écrivain naît de sa soif de reconnaissance d'une identité d'artiste par le public. Or les critiques littéraires lui dénient ce statut : en recherchant cette notoriété, l'écrivain sombrerait dans la facilité d'une œuvre qui

cherche avant tout à plaire au plus grand nombre, au détriment des qualités artistiques. Mais que serait une œuvre sans public ? En fait, ce conflit extérieur entre l'écrivain et le critique, mime le conflit identitaire de l'écrivain lui-même : comment assumer son personnage public, avide de reconnaissance, sans renier ses aspirations artistiques ?

Nous montrerons enfin que cette tension est au cœur même de l'œuvre d'art, pour Yasmina Reza: en acceptant cette contradiction, l'écrivain accepte l'œuvre d'art. Il fait de ce questionnement même le sujet de ses pièces. Le ressassement des histoires banales qui hantent à jamais la mémoire, les questions éternellement sans réponse, constituent non seulement la trame de son théâtre mais aussi un principe d'écriture. Loin de la flamboyance de brillantes fictions, c'est dans une écriture au ras du quotidien que Reza invente son style et découvre aussi sa musique intérieure. Bribes de rêves perdus, mélange tragico-comique de futiles déboires domestiques et d'aspirations à l'absolu, ce théâtre inclassable fait de l'hybridité même un principe existentiel. Pour être reconnu, l'écrivain doit être prêt à payer. L'œuvre n'est pas ce qui résume mais ce qui assume cette contradiction. Elle ne résout pas la crise, elle s'en nourrit.


LE LIVRE DE POCHE
YASMINA REZA
Théâtre
L'Homme du hasard
Conversations après un enterrement
La Traversée de l'hiver • « Art »
Texte intégral

Première partie
Un théâtre des conflits

Quand on a peur des mots, on est sur la pente fatale de la défaite ! […] Combien de fois ces bribes de mots, ces phrases faussement avortées, ces hésitations pudiques ! La plus grande entreprise de charme, au sens premier des mots, une gaucherie ensorcelante pour faire passer l'idée.
Yasmina Reza. *L'Aube le Soir ou la Nuit*, p.73-76

Relu cette phrase de Louis-René des Forêts, « *Il se peut que l'existence, même pour ceux qui affectent de la parcourir d'un pas résolu, ne soit qu'un labyrinthe où tout un chacun tourne en rond à la recherche d'une introuvable sortie…* »
Ibid., p. 80

C'est ça que j'aime, les gens qui vont d'un endroit à l'autre,
en diagonale,
ils traversent un fleuve,
ils vont d'un âge à un autre,
ils ne marchent pas dans le temps réel…
Yasmina Reza. *Une pièce espagnole*, p. 37

Dans ces lieux intermédiaires où l'immobilité ne signifie pas la mort, au contraire, juste une place où reprendre haleine.
Ibid. p. 180

Chapitre I - Les espaces de conflit

Le théâtre de Yasmina Reza s'inscrit dans le cadre du théâtre contemporain. Il met en scène aussi bien les personnages que les relations qu'ils entretiennent entre eux : rapports de force dans le couple, conflits sociaux et politiques, guerres, aliénation dans le monde moderne. La forme dramatique du théâtre du conflit se nourrit largement de ces combats quotidiens[21] dont Hegel nous dit qu'ils marquent l'apparition de l'intersubjectif : l'opposition entre des

21 Jean-Pierre SARRAZAC (dir.). *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*. Belgique : Centre d'Études théâtrales, 2001, N°22. (Coll. Études théâtrales), p. 30-32.

adversaires est la mise en jeu de la relation interhumaine[22]. Le conflit, selon l'étymologie latine, est «un choc » qui désigne non seulement l'instant précis de la collision, mais aussi la situation mettant en scène deux entités antagonistes, deux individus ou deux désirs contradictoires au sein d'une même conscience.

Le recueil intitulé *Théâtre* de Reza met en scène différentes histoires de personnages qui se retrouvent seuls, déprimés, rejetés, et acculés à l'échec aux yeux des autres. Ils sont sujets d'angoisse et de mélancolie devant la mort d'un proche ou devant leur propre vieillesse; ils vivent un mal-être au sein de la société. Leur parole est partagée entre dialogues et monologues, nous dévoilant leur crise identitaire. Nous étudierons la relation intersubjective qui contraint l'individu à partager une identité multiple, à la fois sociale et intime (père/ mère, frère/ sœur, etc.), à travers des échanges langagiers.

Mais une pièce de théâtre est écrite pour être jouée. La scène, quelle que soit sa surface, dessine un espace limité et toute représentation théâtrale possède d'autre part deux durées qui ne coïncident que rarement : la première est celle du spectacle en tant que tel ; la seconde, fictive, est celle qui régit de manière interne l'intrigue. Ces espaces scéniques peuvent suggérer aussi des lieux surajoutés (réels par leurs effets et virtuels par leur représentation) qui nourrissent la tension dramatique et permettent de révéler aux spectateurs les pensées des personnages. Ainsi, c'est dans la nature (au jardin ou la montagne), espaces extérieurs, que les personnages vont chercher la solitude et méditer sur leur situation actuelle.

Yasmina Reza insiste sur le besoin d'abstraire l'espace. La scène doit être la plus épurée possible et doit avant tout suggérer :

> Un compartiment de train, *L'Homme du hasard* (p. 7)
>
> Un espace ouvert et unique. Sont seulement suggérés, par des éléments successifs, le bois, la clairière et la maison. De sorte que les « noirs », progressifs ou non, soient le plus brefs possible, *Conversations après un enterrement* (p. 43)
>
> Un lieu unique qui est le jardin d'un hôtel-pension à Stratten. Le décor doit être le plus pur, le plus dépouillé possible, *La Traversée de l'hiver* (p. 117)
>
> Le salon d'un appartement. Un seul décor. Le plus dépouillé, le plus neutre possible, *« Art»* (p. 193)

Les personnages parlent, évoluent et se rencontrent géographiquement dans la réalité visible de la scène. Ils peuvent évoluer dans un espace privé, comme au sein d'une communauté familiale ou amicale où les gens se connaissent. Les didascalies initiales, cursives mais

22 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL. *Cours d'esthétique*. (1832), Trad. J.-P. Lefebvre et V. Von Schenck. Paris : Aubier, 1997. (Coll. Bibliothèque philosophique).

précises, apportent des informations sur les lieux où se situe l'action[23]. L'espace scénique est ainsi une propriété familiale dans *Conversations après un enterrement*, et les événements *« Art »* se déroulent dans des appartements entre amis. Dans ces pièces, au départ, il n'y a pas d'échappatoire possible. Toute ouverture vers l'extérieur est aléatoire, personne ne peut en sortir et même ceux qui partent reviennent.

Dans les deux autres pièces du recueil, *L'Homme du hasard* et *La Traversée de l'hiver*, l'espace est public : il est représenté par un compartiment de train tel que l'auteur a pu les connaître dans son enfance, et par un hôtel-pension à Stratten en Suisse. Ces deux milieux sont ouverts vers l'extérieur par une fenêtre ou par une véranda.

La structure symbolique de l'espace montre la volonté de Reza d'emmener ses personnages vers une quête de sécurité, d'identité et du sens de leur vie. Le personnage dans ce théâtre semble être spatial. Les frontières entre son image personnelle et son identité sociale se déterminent selon la nature de l'espace. Reza met en scène un monde où les limites se brouillent entre le moi et son image, entre l'intérieur et l'extérieur.

Les personnages se trouvent dans des espaces principalement définis selon deux axes : extérieur/ intérieur et dehors/ dedans. Ils se retournent vers le passé familial et vers le présent, vers l'autre et vers le moi. Ils existent ainsi entre confiance et doute, pour parvenir finalement à la connaissance d'eux-mêmes, malgré la peur de ne pas se reconnaître dans les choix à faire. Ces pièces se prêtent donc à la métaphore, et l'espace du dehors mérite que l'on s'y arrête quelques instants : il s'agit d'un refuge pour les personnages aux prises avec une situation conflictuelle. Il atteindra un degré de signification de plus en plus important au fur et à mesure du déroulement des pièces. Parfois cet extérieur se situe à l'intérieur même de la maison : la cuisine, qui est à l'intérieur de la propriété familiale, devient un extérieur lorsqu'Édith cherche une échappatoire. Ou encore le garage, qui se trouve à l'extérieur de la maison, devient un abri intérieur pour Nathan et Élisa qui quittent le salon pour échapper au désaccord. Cet endroit signifie aussi une cachette pour Alex qui n'arrive pas à rester dans le même lieu, à la terrasse, que son ex- maîtresse (p.46).

En revanche, lorsque le père a choisi d'être enterré à l'intérieur de la propriété, ce lieu qui pourrait être un abri constitue surtout une souffrance imposée aux enfants. Alors qu'il devrait être ailleurs, à l'extérieur, le père est resté à l'intérieur. Cette confusion des espaces plonge les

23 Michel PRUNER, *L'Analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan/HER, 2001. N°128. (Coll. Université), p. 15

personnages eux-mêmes dans un trouble profond. Tel un miroir, ce lieu reflète une image brouillée : quelque chose vient perturber les frontières entre la notion du public et du privé.

L'intérieur de la propriété familiale, le potager fouillis et les murs humides (p.61, p.107 et p.108) évoquent souvent la destruction associée à l'abandon : c'est l'endroit préféré du père pendant sa maladie, sa retraite et après sa mort. Il y a mené une vie de solitude et d'étouffement, (p.50, p.75, p.79, p.80 et p.108). C'est un endroit qui manque de lumière, de sécurité individuelle et de conviction identitaire pour les personnages. Ainsi, les protagonistes parlent de l'extérieur comme un d'espace accueillant, mais de l'intérieur comme d'un lieu repoussant, un nid d'« humidité », (p. 108). Alex, par exemple, quitte la pièce et toute la famille pour s'isoler dans sa chambre et « pleurer comme un con» (p.54). Il imagine le dedans comme un endroit où l'on étouffe.

Yasmina Reza enrichit les espaces de son théâtre par un faux ancrage réaliste à travers plusieurs objets qui ont été choisis pour leur valeur symbolique : dans le compartiment d'un train de 1964, une femme regarde une photo montrant des personnes anonymes qui se croisent sans se voir (*L'Homme du hasard*) ; d'autres préparent une cuisine familiale : pot -au -feu dans *Conversations après un enterrement*, viande des Grisons dans *La Traversée de l'hiver*, chocolat chaud (autre référence à la Suisse) dans cette même pièce. Dans *« Art »*, avec le tableau blanc, les personnages s'inscrivent dans la sphère socio-culturelle de la société parisienne, et son souci de se conformer à un modèle de snobisme.

La distribution des pièces du recueil alterne les types d'espace : *L'Homme du hasard*, se tient dans un espace public, *Conversations après un enterrement* dans un espace privé, *La Traversée de l'hiver* dans un espace public, et enfin *« Art »* dans un espace privé. Le lecteur se trouve dans un compartiment du train puis dans une propriété familiale en passant par un hôtel des vacanciers pour finir dans un appartement d'amis. Cette alternance traduit la problématique des pièces du recueil : inscrire l'homme dans un rêve d'harmonie entre réel et utopie. L'idée conductrice du conflit dans le recueil est liée à l'espoir des personnages de changer et se transformer au fil des expériences.

Le théâtre de Reza devient ainsi une allégorie de l'existence. Sieghild Bogumil le considère comme un « espace clos qui laisse cependant entrevoir la vraie vie »[24]. Reza semble nous révéler ce que signifie concrètement habiter l'espace et partager avec les autres leurs découvertes dans ce qu'ils ont de plus intime et souvent d'incommunicable. Ces espaces

24 Seighild BOGUMIL et Patricia DUQUENET-KRÄMER (dir.). « La légèreté de n'être. Le théâtre contemporain des dramaturges femmes.» in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*. Louvain-la-Neuve : Centre d'Études théâtrales, 2000. N°19. (Coll. Études théâtrales), p. 29.

symboliques permettent une reconnaissance des origines par le biais du retour vers le passé familial et de la tension entre un là-bas et un ici, un dehors et un dedans. Les pièces du recueil sont un parcours à double sens : le premier vise à mieux comprendre l'humain, notamment son rapport à la vie et à l'univers. Le second veut agir pour l'humanité et la blessure de la conscience devant l'insupportable du quotidien, de l'ennui, de la mort :

> Cela ne se passe pas dans des endroits dramatiques, puisqu'on est généralement chez des gens nantis (…) Mais on est dans la métaphysique, au cœur d'une détresse qui n'est pas purement terrestre.[25]

Chaque personnage défend des intérêts personnels, mais aussi représentatifs du type humain auquel il s'identifie. Reza montre comment l'identité personnelle est liée au regard des autres, et c'est là qu'intervient le symbolisme de l'espace : les personnages, qui apparaissent enfermés en eux-mêmes, essaient d'aller à la rencontre de l'autre dans un mouvement qui va de l'intérieur à l'extérieur. Mais ils restent dans le déchirement car ils n'arrivent pas à sortir de leur monde ancien.

1 - Espace public

Dans cet espace les personnages sont inclus dans divers jeux de croisement au sein d'une même histoire : une histoire d'amour entre un homme et une femme (« il n'y a aucune métaphysique là-dedans », dit Édith, p.66). La relation amoureuse mise en scène dans cet espace neutre conduit chacun à dévoiler la fragilité de sa personnalité et à prendre le risque de se découvrir. Le lien amoureux dévoile parfois des aspects insoupçonnés de la personnalité.

Le recueil propose à deux reprises un parcours d'amour qui naît entre des étrangers : dans *L'Homme du hasard* et *La Traversée de l'hiver*. Pour chacun des comparses, l'autre y devient le médiateur dont le regard éclaire les zones d'ombre et dévoile des facettes jusqu'alors ignorées. Pour être un bon « révélateur », il doit être doué d'une capacité d'écoute et d'un regard engageant, ainsi que d'une bonne connaissance de lui-même.

Dans *L'Homme du hasard*, Martha et Paul Parsky voyagent pour des raisons différentes. Elle se rend à la foire aux livres, et il va rencontrer son futur gendre. Tous les deux partagent le même espace, le compartiment du train. Il ne se passe rien dans cet endroit. Les deux personnages sont « enfermé[s], chacun dans son monde intérieur », (p.8). Cet espace qui est extérieur devient pourtant celui des remémorations et des monologues sur le passé et les

[25] Gilles COSTAZ, « Yasmina Reza : la détresse et la bonté » in *Le Magazine littéraire*, N°341, Mars 1996, p. 51

morts. S'ils se regardent, « ils s'ignorent » car leur regard semble dirigé par le «mouvement familier du temps», (p. 12). Ils ne sont pas prêts à accepter l'échange entre eux, en dehors d'une discussion polie vers la fin de la pièce. La rencontre entre l'écrivain et sa lectrice a lieu mais n'aura pas de suite. Ils ne réussiront pas à aller au bout d'une aventure qui ne peut s'accomplir que dans un champ imaginaire, comme Martha en a conscience :

> Je dois vous avouer que je vous ai aimé follement et que dans une autre vie ─ pour ne pas vous gêner ─ je me serais envolée pour n'importe quelle aventure avec vous…. (p. 39).

Ce couple en apparence ne se donne pas les moyens pour révéler et assumer l'inconnu qui réside au sein de chacun d'eux.

Dans *La Traversée de l'hiver*, la pension de Stratten, la montagne ou le jardin constituent des espaces de rencontre et d'exclusion où tous les possibles sont envisageables. Emma et Avner se remémorent le rituel de leurs défunts parents dans un lieu symbolique pour eux, celui des vacances, puisque ces derniers avaient l'habitude de s'y rendre à cette occasion. Comme ils ne se rencontrent pas pendant l'année à cause de la distance qui les sépare, ils profitent de ces rendez-vous annuels pour se retrouver en famille. De même pour Suzanne et sa fille, Ariane, qui viennent passer les vacances ensemble. Elles habitent l'une en Suisse et l'autre à Paris. Ce séjour annuel permet aux uns comme aux autres de renforcer les liens familiaux et de chercher d'autres contacts amicaux avec autrui. Différents protagonistes dévoilent leurs sentiments à l'extérieur de cet hôtel, comme par exemple dans le jardin, et ces rencontres ne les laissent pas indemnes : réveil de sentiments enfouis et oubliés, naissance de plusieurs histoires d'amour, d'amitié ou de haine, ─ cet espace public favorise une relation intime entre des étrangers.

Histoires d'amour problématiques

L'espace public est le lieu d'interaction au sein duquel les sujets se perçoivent, se connaissent et se reconnaissent les uns les autres. Le lecteur a l'impression que l'auteur remplit l'espace scénique comme un peintre crée son tableau, disposant d'abord à grand traits les lignes et les couleurs, puis précisant cette première esquisse en apportant des nuances et des oppositions tout au long de la pièce. Dans *La Traversée de l'hiver* les personnages entretiennent des relations et des rencontres stimulantes qui les incitent à donner le meilleur d'eux-mêmes. Ils choisissent leurs partenaires amoureux en fonction d'une image qui les séduit. Ariane est séduite par Avner, le héros qui «ne craint plus rien et se livre avec douleur à tous les plaisirs qui masquent le temps», (p. 172). Elle est éprise de ses qualités de protecteur et d'aventurier.

Avner, lui, est amoureux de Suzanne, qui correspond à la femme qu'il recherche, intelligente, sachant être à l'écoute. Et Balint aime Ariane qui, bien qu'active et heureuse de participer aux activités sociales, recherche le calme et la solitude. Tous tantôt se laissent porter par leur inclination sans même y prendre garde, et tantôt s'en détachent, mais dans le seul but de mieux y revenir. Dans ces trois histoires, on trouve les différents moments de la crise identitaire et de sa résolution.

Ariane - Avner

Avner apparaît au début de la pièce comme un homme actif et sportif, qui part en randonnées, toujours le plus loin possible, dans la montagne. Il cherche aussi à plaire aux femmes de son entourage et à être suivi par les autres. Il est en même temps celui qui est occupé par sa vie sociale plus que sa vie intime. Il apporte un sentiment de joie là où il passe: à l'intérieur comme à l'extérieur. Une jeune femme, Ariane, s'arrange de façon à être dans la proximité d'Avner : elle le suit partout où il va, et emploie de nombreux stratagèmes pour attirer son attention. Elle lui fait passer des messages par Emma, devient membre de son groupe de bridge, se propose de le suivre dans ses promenades montagnardes.

Balint signale cet attachement d'Ariane à Avner, qui fait mine de l'ignorer :

> BALINT. Vous l'emmenez à Lenzsee demain?
>
> AVNER. Si elle vient.
>
> BALINT. Elle viendra. (p. 139)

On note un décalage entre l'attitude d'Ariane et celle d'Avner : le calme et la solitude pourraient pourtant être un bon motif pour provoquer leur rapprochement, mais Avner a l'esprit ailleurs. A la scène 2, il apparaît à la véranda, sur une marche qui conduit au jardin. Sa position et ses gestes marquent la distance qui le sépare d'Ariane. Les didascalies indiquent qu'il *«regarde le paysage dans la nuit» puis «il fait quelque pas dans le jardin [en contemplant] les étoiles*» même en présence de la jeune femme (pp.131-142). Le passage d'Ariane dans la vie d'Avner ressemble à une étoile qui passe et qui lui donne un petit espoir d'expérimenter son charme. Mais ses contraintes sociales l'obligent à abandonner cette idée à la séquence muette de la scène 6 :

> Ariane *fait quelques pas.*
>
> *Lorsqu'elle s'arrête, au hasard, elle lui tourne le dos.* (p. 163)
>
> *Elle hésite, se retourne. Puis part. (p. 164)*
>
> *Elle s'arrête.*

Il la regarde un instant, puis détourne la tête.

Lentement, elle revient. (Ibid.)

Il esquisse un geste tendre, comme on fait à un enfant. Elle le repousse avec violence. (p.165)

Elle le gifle à toute volée. Il lui rend la gifle aussi fort. Elle vacille, et tombe. (Ibid.)

Au moment où la nuit les efface, il faut imaginer un mouvement d'elle vers lui. (p.166)

Cet homme saisi par le paysage reste indifférent aux côtés d'Ariane même si elle attire son attention. Dans la même scène, tous les deux se retrouvent ensemble à l'extérieur, Avner « *s'arrête de dos et contemple l'horizon noir. Ariane l'imite* », (p. 160). Ce tableau résume l'échec de leur relation : l'horizon noir signifie son avenir dans une relation déséquilibrée avec cette jeune femme, et sa contemplation de l'horizon signifie sa peur et sa tension. La position de dos d'Avner semble un signe d'opposition à l'autre, l'impossibilité d'entrevoir une relation avec lui.

Ce qui est remarquable dans cette pièce, c'est l'utilisation que fait Reza de l'espace scénique où les mouvements et déplacements des personnages suffisent à exprimer la nature problématique de leur relation. L'espace devient la limite qui montre la réussite ou l'échec de leur histoire. Consciente qu'il désire ne pas quitter ce lieu de vacances, Ariane essaie par tous les moyens de le retenir auprès d'elle, mais en vain (pp.163-164). Avner prend cette femme comme le monde extérieur ─ le jardin, la montagne ou le paysage ─ qu'il se contente de contempler, d'observer et de regarder. Il est séduit par son silence et non pas sa parole. À plusieurs reprises il lui demande de se taire.

Elle, au contraire, veut suivre Avner et revient comme une petite fille attachée à ce qu'elle veut avoir. Elle lui déclare ouvertement sa dépendance :

ARIANE. Qu'est-ce que je vais faire sans vous?

AVNER. Oh, des tas de choses. [...] Je dirai à Balint de t'y emmener.

ARIANE. Emmenez-moi, vous.

AVNER. Je ne peux pas, mon petit. Je ne peux pas. (p. 161)

La solitude de la montagne révèle cependant à Avner la vraie Ariane. Son silence compte plus que sa parole, et il découvre son côté enfantin et sensible. Mais il a peur de la mort et de la vieillesse, et le décalage de leur âge est omniprésent chez lui. Ariane lui demande d'être sa compagne de nuit, mais Avner refuse :

ARIANE. Est-ce que je peux….est-ce que je peux vous accompagner cette nuit?...

AVNER. Non. Non, Ariane… (p. 165)

Il bouge sans cesse, se déplace d'un espace à l'autre, mais les montagnes deviennent pour lui un espace hostile car l'épreuve physique des randonnées révèle la réalité de son âge et de son corps vieillissant :

> AVNER. […] J'ai mis le pied dans une saison que j'ai haïe d'avance et pourtant souhaitée. Tu m'as suivi de dos à Lenzsee, c'est mon dos que tu voyais… Le monsieur Milstein que tu as devant toi aspire au calme, au petit bonheur plat de se reposer. Un genre plutôt emmerdant ─
> Je ne peux pas, comprends-le, je ne peux pas… et m'apaiser… et t'aimer… (p. 166)

Cette relation ne peut pas être réussie car elle est basée sur un malentendu. Un écart d'âge important semble condamner toute relation amoureuse dans le théâtre de Reza, comme s'il était entaché d'un conflit générationnel ou d'un caractère incestueux. Avner est l'homme qui cherche le calme et non pas l'activité comme le croit Ariane. Ainsi cette relation ne peut que rester dans un cadre amical sans aller.

Ariane - Balint

L'espace public fournit aux personnages d'autres occasions de trouver l'amour. Reza met en scène une autre histoire d'amour dans laquelle l'âge ne pose pas de problème, mais c'est l'amour propre qui en y faire obstacle. La rencontre entre Ariane et Balint semble improbable car ils sont très différents de nature: lui est posé et réfléchi, elle est dynamique et imprudente. L'espace de leur rencontre et de leur confidence reste à l'extérieur ─ de l'hôtel autant que d'eux-mêmes.

Au début, Ariane, affectée par sa déception amoureuse avec Avner, n'est pas attirée par Balint, à cause de l'image grave qu'il donne de lui-même. Elle lui dit :

> ARIANE. Sois gai un peu de temps en temps. Je t'assure, on ne peut pas prendre au sérieux cette morosité perpétuelle. (p. 159)

Mais se sentant l'objet de sa mauvaise humeur, elle se montre plus attentionnée à son égard :

> ARIANE. Ne me réponds pas méchamment.
> BALINT. Je ne te réponds pas méchamment.
> ARIANE. Si. On dirait que c'est de ma faute.
> BALINT. Ce n'est pas de ta faute.
> ARIANE. Tu es bizarre. (p. 159)

L'intensité de l'amour de Balint fait surgir chez Ariane une force intérieure insoupçonnée, même si elle met du temps à le comprendre. Leur dernière rencontre, à la scène 7, est l'occasion pour chacun de dévoiler ses sentiments intimes. Ils se retrouvent au jardin de

l'hôtel, et, là encore, Reza confie, par les didascalies, un rôle majeur à l'espace : ce sont les gestes et déplacements, et non pas les mots, qui montrent leur rapprochement :

> *Elle a un geste vers lui, qu'il repousse.*
>
> *(…)*
>
> I*l fait quelques pas, incertains, dans le jardin, et s'arrête de dos, face aux montagnes*.
>
> (…)
>
> ARIANE (*après un moment de silence, elle s'est approchée de lui*). (…)
>
> BALINT (*sans se retourner.) (…)*
>
> *(…)*
>
> BALINT (*Il se retourne*.) (…)

Balint essaie de modifier l'image qu'il donne de lui-même : il dit être un homme joyeux et sociable, donc le partenaire idéal qu'Ariane recherche :

> BALINT. Et je sens quel homme je devrais être pour ne pas déplaire. Je le connais, tu sais, il m'accompagne, il est là, et jamais pourtant il ne devient moi. (p.170)

La montagne est pour lui un espace de solitude où il se sent heureux mais seul, et il ne peut pas vivre dans l'illusion d'être un autre et ailleurs. Il reste donc celui qui est triste et ici, même en compagnie des autres :

> BALINT. Le vent est triste, la couleur des fleurs est triste, l'odeur du bois est triste…
> Je marche dans les sentiers, quel que soit le temps, personne ne me dit que je suis ennuyeux, que je suis laid, je marche, je respire, je marche, je vis ma propre gloire, joie et mélancolie, chagrin sont doux, protègent le cœur comme des pansements….
> Quel ennui pour toi, ma pauvre Ariane… (p. 170-171)

Mais Ariane ne se montre pas enthousiaste à l'idée de mener cette aventure amoureuse. Elle tente de se rapprocher de lui, d'entrer dans son monde, de l'inviter au dialogue, et aux confidences, mais leur rapprochement ne peut pas «embrayer» sur une histoire passionnée.

Suzanne - Avner

Dans cette relation, les deux protagonistes vivent la montagne comme un lieu de repos et du calme. L'errance d'Avner dans ses randonnées suggère que ce qu'il cherche est ailleurs, à l'autre bout du monde. Et l'amour pour Suzanne représente à ses yeux l'occasion de remettre de l'ordre dans une vie instable. L'espace devient ainsi un médiateur promettant aux personnages de trouver l'un et l'autre leur calme. Le problème vient de ce que chacun veut amener l'autre dans son espace à lui.

La sollicitation d'Avner envers Suzanne montre son désir initial de la connaître. Une certaine harmonie et une compréhension mutuelle naissent entre les deux, qui se trouvent des passions communes, comme le fait de s'exiler et de voir le travail comme obligation :

> SUZANNE. Mon mari possédait une entreprise de céramique à Lausanne, après notre séparation je suis restée là.
> Rien ne me rappelait à Paris.
> AVNER. Vous travaillez ?
> SUZANNE. Oui. — C'est sans intérêt.
> AVNER. Bien. (p.128)

De son côté, il confie son attachement au lieu, son besoin de s'installer quelque part :

> AVNER. Je n'ai pas envie de partir…
> SUZANNE. Je vous comprends.
> AVNER. Je n'ai jamais envie de quitter cet endroit— cette année, moins que jamais…
> *Ils restent tous deux, assis, immobiles, à fixer le paysage.*
> *Après un temps, Avner prend un plaid qui se trouve sur un transat et le pose sur les pieds déjà couverts de Suzanne.*
> SUZANNE. Merci… (p. 129)

Cet amour naissant semble donc partagé. Avner se montre attentionné, l'invite à assister au concert (p.127), et à aller à Buenos Aires, où il habite :

> AVNER. […] Venez à Buenos Aires.
> SUZANNE. Quoi faire?
> AVNER. Tout.
> Buenos Aires, c'est très beau…
> SUZANNE. Peut-être…
> Peut-être qu'un jour, j'irai. (p. 142)

Mais son insistance conduit à Suzanne à prendre ses distances :

> SUZANNE. Vous me l'avez déjà dit.
> Ce sont des choses qu'il ne faut pas dire trop… (p.157)

A partir de là, leurs conversations enferment un non-dit qui dépasse le champ des mots, et qui les contraint à garder l'un et l'autre leur image sociale : celle d'un homme sérieux et responsable, et celle d'une mère attachée à sa famille et qui a renoncé à séduire. Leur histoire se déroule dans les scènes 5 et 7 de la pièce, et là encore, les didascalies y jouent un rôle majeur :

Suzanne rit.

Avner l'attend à la porte.

Sans se presser elle réajuste son châle, se dirige vers la porte, s'arrête, il y a entre eux un instant d'immobilité, puis elle passe devant lui et lui la suit (p.158).

Avner s'approche de Suzanne. Lui prend les mains et les porte à ses lèvres. L'adieu se passe sans rien dire. (p. 168)

L'échec peut ainsi s'analyser comme l'impossibilité éprouvée de trouver un lieu privé commun. La rencontre dans le jardin reste dans un espace public, mais Avner n'imagine pas qu'il puisse se transformer en lieu où vivre, équivalent de « son » Buenos-Aires.

On voit ainsi comment, à travers ces trois histoires d'amour avortées, l'espace regroupe les personnages, permet leur rencontre, mais ne les aide pas à réaliser leur rêve. Dans l'art de Reza tout ce qui se joue entre les deux partenaires s'exprime dans la façon dont elle traite leur rapport à l'espace: le malentendu tient à ce qu'ils n'arrivent pas à se constituer un espace de proximité. C'est le rôle que prend, par exemple, l'horizon des montagnes : il rive le regard d'Avner sur le lointain, et l'empêche de se porter sur Suzanne, qui est à ses côtés dans le jardin.

Histoires d'amitié

L'échec des relations amoureuses dans le théâtre de Reza est compensé par une réflexion sur l'amitié entre femmes. Dans *L'Homme du hasard*, Martha le constate avec surprise :

LA FEMME. Au fond, ce n'est pas si courant les gens avec qui on a envie de parler des choses.

Moi qui étais si tournée vers les hommes, j'ai fini par renoncer à leur amitié.

Mes meilleures amies, mes quelques rares et seules amies sont des femmes.

C'est un trait que je n'aurais pas su prédire dans ma vie, que les femmes seraient de meilleures amies pour moi que les hommes. (p. 17-18)

Emma et Suzanne, dans *La Traversée de l'hiver*, partagent les mêmes centres d'intérêt. Elles s'engagent dans une relation plus intime de séduction et d'influence mutuelles. Ce sentiment de sympathie et d'amitié apparaît souvent lorsqu'elles se retrouvent seules :

EMMA. J'ai l'impression que je vous connais depuis très longtemps...

Suzanne acquiesce et sourit. (p. 126).

EMMA. Ah, Suzanne, Suzanne, quel dommage que vous n'habitez pas Paris! Nous pourrions faire des tas de choses ensemble, nous irions... nous irions voir des expositions, nous irions au cinéma... nous

jouerions au bridge... vous savez qu'au bridge nous ferions une équipe redoutable...

Suzanne. C'est vrai… (p. 175)

De nombreuses didascalies renvoient à cette intimité. D'abord, *elles se sourient* dès qu'elles se croisent, (scène 1), elles cherchent à être ensemble, (Emma *prend une chaise longue, l'approche de l'autre* [de celle de Suzanne qui est déjà installée]). Cette affinité se confirme davantage à la scène 3 : lorsqu'Emma raconte aux autres l'histoire de sa famille pendant la guerre, elle sent l'affection et la compassion de Suzanne envers elle:

EMMA. Allons, Suzanne, vous qui êtes la délicatesse même, arrêtez cet épanchement ridicule, je ne sais pas quelle mouche m'a piquée aujourd'hui!

Suzanne a un geste d'amicale dénégation. (p. 147)

C'est à travers les mêmes gestes, au début, qu'elles s'identifient l'une pour l'autre : toutes les deux partagent le fou rire comme terrain de complicité:

SUZANNE (*réprimant le rire qui la gagne*). C'est affreux.

EMMA. Affreux.

Elle pouffe de rire.

SUZANNE (*riant malgré elle*). C'est épouvantable...

EMMA (*pleurant de rire*). Oui...

Balint les regarde avec stupéfaction. Puis il se lève et part dans la direction de Kurt Blensk

SUZANNE. Il est horrifié...

Cette constatation les plonge dans un rire inextinguible. (p. 152).

Ce type de relation apporte l'espoir d'une vraie communication qu'illustre le regard conjoint des femmes vers le paysage (scène 1, p. 119). On le retrouve à la fin dans la scène 8, lorsqu'elles «regardent vers le ciel», (p. 178). Par opposition à la montagne d'Avner qui l'enfermait dans sa solitude, la mention du ciel pose l'amitié comme espace ouvert:

AVNER. Là-haut, Ariane, on ne voit plus que le ciel, on ne voit plus le ciel qui happe les choses, à toute heure, dans toutes les lumières, si détaché de nous, absent comme un pays lointain, il n'y a plus de repos là-haut, il n'y a pas de précipice, on ne se penche pas, on ne tombe pas comme l'imagine ta mère, on se trouve au contraire au pied du monde, et on rêve. (p. 161)

Une sorte d'amitié durable semble naître entre elles surtout lorsqu'Emma parle de projets communs après les vacances :

EMMA. […] Nous pourrions faire tas de choses ensemble, nous irions… nous irions voir des expositions, nous irions au cinéma… nous jouerions au bridge… (p. 175)

L'espace public devient alors une espace associé à la rencontre.

Histoires d'exclusion

Le hasard n'arrange pas toujours les choses. Il arrive qu'il mette en présence des partenaires qui pour le meilleur ou pour le pire semblent, par avance, faits l'un pour l'autre, comme il peut aménager des surprises en appariant entre elles les figures les moins prédisposées à s'entendre. Toutefois, les surprises ne sont pas imprévisibles. Le fait de s'identifier comme différent des autres dans un espace public détermine le comportement du personnage « rezaldien ». Cela varie entre assimilation et exclusion, comme le montrent l'amitié entre femmes et le rejet de Blensk par le groupe.

Chacun se trouve ici dans la situation paradoxale de rêver de solitude et de liberté en compagnie des autres. Les conflits qui en naissant se renvoient aux diverses sphères de la vie sociale, et à des âges différents[26]. Il ne s'agit plus, dans ce type de conflit, d'une crise de l'individu avec lui-même, mais d'une violence qui s'inscrit dans une continuité et qu'illustre particulièrement l'antipathie pour Blensk dans *La Traversée de l'hiver*. Un Suisse se trouve en vacances avec des français qui le regardent d'un œil réprobateur. Les didascalies employées par la dramaturge expriment l'indifférence du groupe vis-à-vis de Kurt Blensk.

Éviter de croiser son regard, est le premier signe du désintérêt des autres à son égard :

> *Kurt Blensk s'empare d'une chaise de jardin et s'assoit.*
> *Il les regarde à la dérobée, n'attendant manifestement qu'un signe pour se rapprocher. Emma finit par lever la tête, Kurt Blensk en profite pour faire un bond avec sa chaise* (p.122).
> *Apparaît Emma.*
> *Elle s'installe confortablement dans un fauteuil, déplie La Tribune, met ses lunettes et entame ses mots croisés.*
> *A regret, Kurt Blensk retourne à son scrabble.* (p. 129)

Monsieur Blensk apparaît comme insignifiant au départ, («c'est la négation, ce type», dit Avner, p.127); («Vous avez des philosophes en Suisse?», demande Emma, p.129). Il devient peu à peu quelqu'un d'«intarissable» (p. 150) «un désagréable»et «un mortel» (p.150), «une sangsue» (p. 150) et «un ennuyeux» (p. 150). Et c'est parce qu'il devient gênant, «un croque-mort», qu'on cherche à l'éviter comme le dit Emma (p. 175).

Le rejet dans cette pièce est, d'une part, lié à l'action de la personne, d'autre part, aux conditions sociales. L'autre menace mon identité: il n'est pas mon semblable, donc il n'est

---

26 Françoise DE SINGLY, (dir.). *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*. Paris : Nathan, 2000, p. 9-28

pas moi, et je ne peux pas respecter ce qui est différent de moi. Telle est la façon dont il est jugé:

> EMMA. Sur chaque sujet il a un point de vue, il est docte, docte jusqu'à l'implosion…
>
> BALINT. Le pauvre.
>
> SUZANNE. Oh non, vous n'allez pas le plaindre.
>
> BALINT. Je ne le plains pas. Mais je trouve quelque chose de pathétique dans ces tentatives de dialogue.
>
> SUZANNE. Tentatives? Il nous soûle!
>
> BALINT. Malgré lui. Quand il se faufile dans la conversation, il ne sait plus quoi faire pour y rester. Il a peur d'en être exclu dès qu'il s'arrêtera de parler. (p.150)

Les conversations entre le groupe et Blensk débouchent sur une querelle personnelle avec chaque membre du groupe. Elles révèlent et accentuent les tensions et les incompréhensions entre eux. Blensk n'a pas le même rythme que les autres vacanciers. Il ne participe pas aux randonnées d'Avner ou des autres. Ils ne supportent pas que le Suisse revendique des valeurs et des goûts différents des leurs, que ce soit entre hommes et femmes, entre jeunes et vieux ou entre amis. Emma par exemple se sent vexée car Blensk pense qu'elle n'aime pas la musique:

> BLENSK. Vous allez au concert ce soir? Ah non, c'est vrai, suis-je étourdi, vous n'aimez pas la musique…
>
> EMMA. Comment, je n'aime pas la musique?...
>
> BLENSK. Enfin je veux dire pas les concerts, la musique en concert vous n'aimez pas…
>
> EMMA. J'adore les concerts, je raffole des concerts, sauf à Stratten! On est serrés comme des harengs dans cette église, les bancs sont plus durs que du pain rassis, quand vous demandez un cousin on vous dévisage avec épouvante, non… non, non, et puis pour tout vous dire, j'ai horreur de cette atmosphère cul-bénit. (p. 123)

Blensk pense par lui-même et non pas comme eux. Le groupe ne veut pas que Blensk se distingue, se transforme, s'éloigne de leur pouvoir. C'est pourquoi il ils le refusent.

Dans la pièce, tout le monde veut préserver ses certitudes et son identité ─ d'où les railleries du groupe à l'égard de l'individu[27]. Tous se trouvent confrontés à leurs manques devant cet homme qui n'a pas peur d'eux. Blensk est un homme franc qui ne se dissimule pas derrière une image sociale : ce qui fait peur et provoque la jalousie des autres vacanciers.

Il ne s'abandonne pas à l'improviste et ne cherche ni la nouveauté ni l'aventure. Ce Suisse représente le vrai désir d'une vie calme que le groupe se dit refuser. Ils ne reconnaissent pas

27 Christiane BLOT-LABARRIERE, « Yasmina Reza : mesures du Temps» *in Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* Nathalie MORELLO et Catherine RODGERS (dir.). Amsterdam-New-York, NY : Rodopi b.v. 2002, p. 271

ce rêve de perfection morbide. Avner lui reproche de courir vers l'abîme de la mort et du vieillissement en adoptant des habitudes hors normes et en possédant des objets inouïs du quotidien comme «bidon, poire, balayette, antigel, antibrouillard, etc.» (p. 185) :

> AVNER. Vous devriez marcher, monsieur Clems ! Au lieu de jouer avec les petites lettres toute la journée. Vous n'êtes pas encore vieillard, merde, il faut marcher !... (p. 154)

Il est toujours monsieur Blensk ou, comme l'appelle « Clems ». Le groupe essaie de le nier son nom et son identité. Personne ne l'appelle par son prénom. Il est celui qui ne peut pas falsifier les choses même dans le jeu car il est toujours honnête avec lui-même, et ne veut pas jouer un rôle différent de ce qu'il est. Conscient de son exclusion du groupe, il souffre de ce statut qui l'amène à subir les regards et les moqueries. Toute sa vie, il a rencontré ce regard pesant, dévalorisant et blessant, mais il se sent obligé de rester avec le groupe car comme il le confie, il ne peut pas vivre seul :

> BLENSK. J'en ai entendu d'autres, vous savez. On n'arrive pas à mon âge sans en avoir entendu. (p. 154)

La didascalie de la scène 4 illustre bien cette obligation de rester avec le groupe : Avner donne à Balint et à Blensk un morceau de fromage, et leurs réactions sont significatives, une fois qu'ils l'ont goûté :

> *Balint jette son morceau de fromage au loin. Blensk observe le bout qui reste du sien, et comme par obligation en mange encore* (p.154).

Toute histoire d'amour, d'amitié ou de rejet semble un moyen privilégié de se découvrir en soi des facettes ignorées de sa propre personnalité. Dans le théâtre de Reza, cette expérience est étroitement liée à l'espace public de la rencontre. Eric Landowski note que:

> L'espace, de même, ne surgit devant nous, comme étendue ou comme jeu de rapports entre les objets qui le constellent, qu'à partir de nous, dans le moment où nous saisissons comme présents à nous-mêmes dans notre relation à une extériorité, quelle qu'en soit au juste la nature[28]

Un autre espace, plus privé, est cependant également présent dans ces pièces. Il se prête à des rencontres qui minent les personnages et qui peuvent finir par les briser.

2 - Espace privé

L'espace privé, chez Yasmina Reza représente un lieu où il n'est pas facile de se taire et où l'étranger est difficile à accepter : un espace clos dont on ne sort pas et où chacun se pose et

28 Éric LANDOWSKI, *Présences de l'autre*. Paris : PUF, 1997. (Coll. Formes sémiotiques), p. 88

ne se reconnaît soi-même qu'en s'affirmant contre l'autre. Il y règne une atmosphère d'affrontement violent entre l'individu et la communauté. *Conversations après un enterrement* et «*Art*» sont ainsi le terrain de malentendus et d'incompréhensions entre frères et sœurs ou entre amis. Chacun souffre de l'image que les membres de la famille ou du groupe lui renvoient de lui-même. Et s'il tente de s'y soustraire, il ne peut plus exister parmi eux. Son refus est un signe de son exclusion de leur camp.

Dans *Conversations après un enterrement*, dès la première scène, l'espace scénique est restreint : il se limite à un lieu de passage, le jardin où le père est enterré. Dans cette scène d'exposition, les personnages sont nombreux, comme dans tous les lieux de passage. Endroit humble et intime : la famille s'y sent, en principe, unie pour comploter contre l'intrus, et pourtant ils semblent être détachés les uns des autres : pour assister à l'enterrement, frères et sœur sont «debout, immobiles», d'autres s'arrêtent «plus loin», comme l'oncle et sa femme, ou «légèrement en retrait», comme Élisa, l'ex-maîtresse du fils.

Une tension semble régner, tentant à ce que chacun défend des intérêts qui lui sont propres. Par exemple, Alex reproche à Édith d'avoir informé son ex-maîtresse de la mort de leur père. Selon lui, ce jour est destiné aux proches et non pas aux amis (p. 47). Un autre sujet de désaccord surgit quand il faut «faire du café». Alex se montre très susceptible face aux paroles d'Édith. Il se sent visé par ses critiques, se montre agressif et ne tolère aucune remarque de sa part :

> ÉDITH. C'est la première fois que je te vois faire du café.
>
> ALEX. Comment tu crois que je vis?
>
> ÉDITH. Je n'ai pas dit que tu ne savais pas. Tu prends tout mal.
>
> ALEX. Je le prends pas mal, qu'est-ce que j'ai dit? Simplement tu ne l'as l'air de considérer comme une révélation que je sache faire du café, n'importe quel con peut faire du café, c'est quand même pas un tour de force… Déjà dans la cuisine, tu m'as demandé si je savais!
>
> ÉDITH (*émue*). Je ne t'ai pas demandé si tu savais, je t'ai demandé si tu voulais que je t'aide.
>
> ALEX. C'est pareil. (pp. 49-50)

L'espace privé fragilise donc la relation familiale. Les mots en éloignent les membres, et seule la prison du silence peut garder l'espace personnel intact. L'agressivité d'Alex vient de son incompréhension des demandes de sa sœur. Il refuse d'être toujours considéré comme un être incapable et fragile qui a besoin du soutien de la famille. Dès lors, il apparaît aux yeux des autres comme asocial, et laisse le vide s'installer. En homme révolté, il refuse de vivre caché derrière un masque pour le respect des règles sociales. Julienne le remarque lorsqu'il se montre insolent et fait preuve de grossièreté :

JULIENNE. Où est Élisa?

ALEX. Elle se tape mon frère.

JULIENNE. Pardon?!

ALEX. Elle est en train de se taper mon frère.

JULIENNE. Je ne comprends pas!

ALEX. Mais si Julienne, vous avez très bien compris. Vous n'êtes pas sourde? (p. 78)

Tiraillé entre le besoin de se fier à l'autre et de s'en libérer, Alex est en butte aux malentendus et ne trouve pas de réponses à ses questions :

> ALEX. Mais moi j'ai envie que tu me dises que je vais le revoir ! Merde, c'est net, j'ai envie que tu me dises: «Oui. Tu vas le revoir.» J'ai besoin de ça ! C'est bizarre que tu ne comprennes pas ! J'ai besoin de ça! C'est con, c'est ce que tu veux, mais j'ai envie d'entendre, j'ai envie qu'on me dise:«Oui ! Tu le reverras ! » (p. 58)

Tous se montrent indifférents et semblent préoccupés par d'autres sujets. Les mots qui se déploient, les répliques qui se succèdent naissent du silence et y ramènent toujours à travers de faux dialogue, comme par exemple cette conversation où l'oncle veut savoir où sont passés Nathan et Édith. Sa question reste sans écho :

PIERRE. Ils sont toujours dehors?

Un temps.

JULIENNE. C'est étrange comme le temps a changé si vite.

ÉLISA. Oui....

ALEX. Vous avez déjà vu la carte du monde dessiné par les Soviétiques? (p. 90)

De même dans la scène 8, quand Alex cherche à savoir où étaient passés son frère et son ex-maîtresse, Nathan lui répond par une autre question, comme s'il évitait de donner une réponse gênante :

Alex. Bonne promenade?

Nathan. C'est toi qui as coupé ça? (p. 83)

Cet art de l'incommunicabilité est renforcé par la gestuelle et les significations qu'elle revêt. S'éloigner constitue un signe de solitude et de douleur chez Nathan (p. 74); rester debout et immobile marque le manque d'intérêt ou l'hostilité envers l'autre ; ou le rejet de la société : « *Pierre s'assoit à la table. Alex reste debout, immobile* » (p. 71). Entre regarder, observer en silence la terre fraîchement recouverte ou une photo, (p. 56), se retourner (p. 48), faire quelques pas (p. 50), s'asseoir sur une souche (p. 55), sangloter (p. 60), sortir un mouchoir de son sac (p. 67), triturer une pomme de terre et hausser les épaules (p. 78) ou partir (p. 47).

Tous les personnages se réfugient dans un langage du corps qui ne cesse de proclamer leur appartenance incomplète au groupe

Dans *«Art»*, trois amis échangent des propos triviaux, voire injurieux, à propos d'un tableau : trois personnes qui ont des positions et des attitudes différentes les unes par rapport aux autres. Leur dialogue manifeste une communication tendue et violente, et le désaccord sur l'achat du tableau n'est une occasion pour exprimer en plus leur profond désaccord. Marc ne trouve que le mot «merde» pour évaluer le tableau :

> SERGE. Je voudrais savoir ce que tu entends par «cette merde»
>
> MARC. Tu te fous de moi!
>
> SERGE. Pas du tout. «Cette merde» par rapport à quoi? Quand on dit telle chose est une merde, c'est qu'on a un critère de valeur pour estimer cette chose.
>
> MARC. À qui tu parles? À qui tu parles en ce moment ? Hou, hou!... (p. 197)

Englués dans un dialogue de sourds, ils révèlent ou découvrent leurs tempéraments et leurs caractères. Serge confie ainsi à Yvan son opinion sur Marc:

> SERGE. Je ne lui reproche pas de ne pas être sensible à cette peinture, il n'a pas l'éducation pour, il y a tout un apprentissage qu'il n'a pas fait, parce qu'il n'a jamais voulu le faire ou parce qu'il n'avait pas de penchant particulier, peu importe, ce que je lui reproche c'est son ton, sa suffisance, son absence de tact.
>
> Je lui reproche son indélicatesse. Je ne lui reproche pas de ne pas s'intéresser à l'Art contemporain, je m'en fous, je l'aime au-delà...
>
> YVAN. Lui aussi....
>
> SERGE. Non, non, non, non, j'ai senti chez lui l'autre jour une sorte... une sorte de condescendance... de raillerie aigre...
>
> YVAN. Mais non!
>
> SERGE. Mais si ! Ne soit pas toujours à essayer d'aplanir les choses. Cesse de vouloir être le grand réconciliateur du genre humain ! Admets que Marc se nécrose. Car Marc se nécrose. (p.208)

Ils se retrouvent pris dans le cercle vicieux de leur échange verbal, se chamaillent sans répit, sans qu'aucun d'eux ne veuille lâcher prise et apaiser l'atmosphère:

> MARC. Pourquoi tu te blesses comme ça?
>
> SERGE. Je ne me blesse pas, Marc. Vous avez exprimé vos opinions. Bien. Le sujet est clos.
>
> MARC. Tu vois que tu le prends mal.
>
> SERGE. Je ne le prends pas mal. Je suis fatigué.
>
> MARC. Si tu te blesses, ça signifie que tu es suspendu au jugement d'autrui...
>
> SERGE. Je suis fatigué, Marc. Tout ça est stérile... à vrai dire, je suis au bord de l'ennui avec vous, là, en ce moment. (p.233)

Le vrai drame est au delà de toute parole. Leur silence formule l'énigme d'un moi qui reste insaisissable malgré les aveux successifs, à l'instar du tableau blanc qui traverse l'espace dramatique. Lorsqu'il veut connaître l'opinion de Marc, Serge *regarde Marc qui regarde le tableau* (p.195). Serge ne voit pas Marc ; il ne voit pas Marc dans sa singularité, mais il le voit en tant qu'adversaire qui refuse le tableau. Plus loin, ces affrontements verbaux prennent une autre dimension et ils se transforment en injures.

L'échange de paroles menaçantes instaure un climat de tension qui prépare l'action dramatique : c'est à partir de là que les liens vont se tendre. Une fois lancée, la mécanique des émotions intérieures ne peut pas plus être arrêtée, que la marche du destin. L'action va suivre son cours et les retours sur soi, les soumissions n'auront plus aucune prise sur ce qui doit désormais se produire. Dans *Conversations après un enterrement*, l'agressivité verbale d'Alex se poursuit jusque devant la tombe de son père. Son impuissance à maîtriser ses émotions se manifeste dans «gueuler» utilisé à quatre reprises dans le même passage :

> ALEX. Écoute-moi papa. Tu es obligé de m'écouter, tu as les narines pleines de terre, tu ne peux pas gueuler. Maintenant c'est moi qui gueule tout seul, je n'arrête pas de gueuler. Quand je me regarde, j'ai l'impression d'être un petit vieillard. Je gueule, je m'agite comme un roquet, j'ai quelque chose de pincer, là, dans les lèvres. (p. 53-54)

Acharnement de celui qui garde un sentiment de haine à l'égard de son géniteur. Le souvenir d'une gifle reçue sous le prétexte d'une manière déplaisante de manger, reste vivace en lui. Même dérayage verbal chez Édith qui refuse d'accepter la nouvelle image d'Élisa : celle d'une femme qui couche avec son frère, et qu'elle traite de «putain» :

> ÉDITH. Il faut que tu te couches avec cette putain ? !... Mais dis quelque chose Élisa ! Je t'en supplie, dis quelque chose !...Papa... Papa, viens !... J'ai envie de mourir... (p. 101)

Dans *«Art»*, les trois amis n'hésitent pas à dénoncer de manière insultante chacun les défauts des autres : l'un est rétro et prétentieux, l'autre est sans opinion:

> MARC. Tu répètes les conneries de Serge! Chez lui, c'est navrant mais chez toi, c'est d'un comique!
> YVAN. Tu sais Marc, tu devrais te méfier de ta suffisance. Tu deviens aigri et antithétique. (p. 210)

Ils ne visent plus qu'à agresser, accuser, insulter :

> MARC. Tant mieux. Plus je vais, plus je souhaite déplaire. (p. 210)
> SERGE. Marc peut penser ce qu'il veut, je l'emmerde. (p. 212)
> YVAN. [...] vous êtes cinglés! (p. 225)

Marc trouve qu'Yvan manque de «consistance», et est «un être hybride et flasque». Pour justifier devant Serge cette agressivité, il continue de traiter Yvan de «petit courtisan, servile, bluffé par le fric, bluffé par ce qu'il croit être la culture» (p.226), «un lâche» (p. 229) :

> MARC. Si Yvan n'était pas l'être spongieux qu'il est devenu, il me soutiendrait. (p.241)

Tout moyen semble bon pour détruire celui qui ne partage pas la même opinion. Celle violence verbale conduit même parfois aux pleurs et aux coups.

Dans *Conversations après un enterrement,* le harcèlement moral que subit Julienne de la part d'Alex la fragilise. À son arrivée, elle se sent comme une étrangère parmi les membres de la famille, bien qu'elle soit mariée à l'oncle. Bientôt, les propos d'Alex, qui « n'a aucune sympathie pour elle », accentue sa vulnérabilité, et elle est au bord des larmes lorsqu'il s'adresse à elle comme à une «arriérée mentale» (p. 104). Puis elle s'en veut de céder à son émotion :

> JULIENNE. Naturellement vous êtes tous très affectés aujourd'hui, et moi je suis là comme une... (*Elle pleure*.) Pierre a insisté pour que je vienne mais je suis comme une étrangère, je ne fais pas vraiment partie de la famille.
>
> [...] Il m'a dit des choses tout à l'heure...comme si j'étais un animal...
>
> [...] pour se moquer de moi, uniquement...
>
> [...] Vous faites tous des efforts pour... Et moi je me mets à pleurer !... Comme une idiote... (*Elle sanglote*.) Tout ce que je trouve à faire ! (pp. 94-95)

La décision de Nathan de coucher avec Élisa provoque la même réaction chez Édith (p.101) : après le départ d'Élisa, elle pleure à nouveau de remords dans la cuisine (p. 108), se sentant coupable d'avoir provoqué le départ de son frère. Alex, lui « *sanglote*» à l'endroit où son père est enterré. Larmes de dépit : cette mort l'a empêché d'avoir avec son père la conversation qui lui aurait promis de faire part de sa souffrance, cachée depuis son jeune âge.

La situation tendue entre les trois protagonistes d'*«Art»*, les disputes et les malentendus, menacent une longue amitié ─ ce qui amène également Yvan à pleurer plusieurs fois devant les autres, notamment quand il découvre qu'il leur est devenu indifférent :

> YVAN. Vous savez que je peux pleurer... Je peux me mettre à pleurer là... D'ailleurs, je n'en suis pas loin....
>
> MARC. Pleure.
>
> SERGE. Pleure.
>
> YVAN. Pleure! Vous me dites, pleure !...
>
> [...] *Il fond en larmes* (p. 245-246)

Cette propension aux larmes lui évoque une autre scène d'émotion :

> YVAN. Le lendemain du mariage, Catherine a déposé au cimetière Montparnasse, sur la tombe de sa mère morte, son bouquet de mariée et un petit sachet de dragées. Je me suis éclipsé pour pleurer derrière une chapelle et le soir, repensant à cet acte bouleversant, j'ai encore sangloté dans mon lit en silence. Je dois absolument parler à Finklelzohn de ma propension à pleurer, je pleure tout le temps, ce qui n'est pas normal pour un garçon de mon âge. (p. 250)

L'espace privé est donc un lieu plein de violence. A la terrasse ou à l'intérieur d'une maison ou d'un appartement, sans ou avec les autres, il présente un risque potentiel de bouleversements, de tension ou même de perte de la dignité personnelle. Les personnages se voient de l'intérieur tandis que leur image extérieure, projetée par l'autre, est étrangère à leurs propres yeux. Ils refusent de s'y reconnaître et, pour mieux s'en détacher, deviennent agressifs et violents, afin de dissuader toute critique à leur égard. Leur identité ne se construit qu'en niant l'autre ou en endossant l'image attendue par l'autre.

L'espace scénique privé ou public n'offre donc pas de protection: le quotidien incarné par la famille et les amis est vécu comme une sorte de prison, et la propriété familiale semble porter le poids du passé et de la tradition. Décrit comme immobile, cet espace actualise dans le décor de la première scène de *Conversations après un enterrement* une présence pesante par le silence du sous-bois. La vie quotidienne à la campagne se déroule sous l'ombre tutélaire du passé, et de ce passé récent et tragique qu'est la mort du père enterré dans le jardin. C'est cette mort est qui devient l'espace symbolique et domestique du quotidien familial. Du plus, l'utilisation qui est faite de la fenêtre, au final de la pièce, montre que l'essentiel se passe en dehors du décor, sur une autre scène éminemment symbolique. À chaque tentative visant de s'affranchir des contraintes, les personnages sont renvoyés au passé et reprennent leur place dans une logique dont ils ne sont que des chaînons.

Chapitre II. Des conflits d'identité tragiques

Le passé inscrit chacun des personnages sous le signe du néfaste : un destin inéluctable pèse sur eux et les rôles qu'ils sont amenés à jouer semblent avoir été distribués avant même leur naissance. Il s'ensuit des conflits tragiques, qui sont, par définition, non négociables : les

parents ne peuvent que s'opposer aux enfants, les frères ne peuvent que s'entredéchirer, les morts ne peuvent laisser les vivants en paix.

1 - Conflit entre parents et enfants

Père/fille

La relation conflictuelle père/fille est mise en évidence dans la pièce inaugurale du recueil, *L'Homme du hasard*, comme si cette relation était à l'origine de toutes les autres, selon un modèle que Georges Steiner, par exemple, a bien analysé à propos du conflit qui se développe entre Antigone et Créon[29]. La découverte par Paul Parsky que sa fille a un amant bouleverse ses propres repères identitaires : en perdant sa fille, il a le sentiment de se perdre lui-même. Or, celle-ci ne peut exister en tant que femme qu'en renonçant à son premier amour, son père. Dans la droite ligne de l'analyse freudienne du complexe d'Œdipe, on peut analyser la relation père/fille comme une relation tragique puisque chacun doit perdre un premier objet d'amour pour éventuellement en trouver un autre. Comme le signale Monique Cournut-Janin

> Le départ de la fille signe aussi la perte d'un objet d'identification narcissique.[30]

Nina Hellerstein a bien mis en valeur l'enjeu de cette crise, en parlant de *L'Homme du hasard* comme d'une pièce mettant en scène l'inquiétude existentielle d'un père qui se voit contraint d'abandonner son rôle de père au profit d'un autre.[31]

La perte de sa fille est en effet vécue par Paul Parsky sur le mode du dépit amoureux. Il devient un vieillard délaissé par une femme jeune et renvoyé ainsi à son impuissance. Le dépit est d'autant plus grand que le rival n'est même pas un beau jeune homme mais un homme mûr de cinquante et un ans :

> Si elle me dit qu'il a cinquante et un ans, c'est qu'il en a le double [...]
> Enfin, un père a le droit de ne pas supporter que sa fille épouse un vieillard, merde! […] Ah ma petite Nathalie, que n'es-tu passionnée de cheval comme la fille de Maurice. Tu m'aurais ramené un gentil sportif. Un garçon rosi par l'air des forêts, que j'aurais formé (pp. 11-12)

---

29 George STEINER, *Les Antigones*, Paris : Gallimard, 1986, p. 254

30 *Le Père. Métaphore paternelle et fonctions du père : l'Interdit, la Filiation, la Transmission*. Paris : Denoël, 1989 (Coll. L'espace analytique), p. 121

31 Nina HELLERSTEIN, «Le lyrisme dans l'œuvre de Yasmina Reza », in Pascale ALEXANDRE-BERQUES PASCALE et Didier ALEXANDRE (dir.). *Le Dramatique et le Lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIXe et XXe siècles*, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté : Presses universitaires Franc-comtoises, 2002. Actes du colloque organisé en juin 1998 à l'université à Avignon et des pays du Vaucluse. p. 37-57.

Si l'élu du cœur de Nathalie était « un gentil sportif », il ne rivaliserait pas avec le père sur son propre terrain :

> Tu m'aurais ramené un gentil sportif. Un garçon rosi par l'air des forêts, que j'aurais formé.
> Formé à quoi? Formé à tout. A tout ce qui fait un bon gendre. Qui peut former un garçon de cinquante et un ans, c'est-à-dire soixante-dix? (p.12).

Paul Parsky se révèle ainsi être, à l'égard de sa fille, davantage un amant jaloux qu'un père attentionné : il ne supporte jamais que sa fille puisse trouver en un autre homme des qualités qu'il n'aurait pas :

> Comment Nathalie a pu me dire que Youri joue mieux que moi? Quel manque d'écoute! [...] Ma propre fille est bluffée. Elle me dit que je ne sais pas me servir de pédale. Elle a raison. Je m'en sers de moins en moins d'ailleurs. Rares sont les morceaux qui exigent la pédale. (p.26)

En quelque sorte pour que la fille puisse exister en tant que femme, il lui faut, symboliquement tuer le père. Parce qu'Edith, dans *Conversations après un enterrement*, ne s'est pas résolue à le faire, elle s'est retrouvée célibataire, n'ayant jamais osé braver la jalousie[32] coléreuse d'un père qui n'avait de cesse de se moquer de son ami :

> ÉDITH. Tu sais ce que disait papa : « La chose que tu as le mieux réussie dans ta vie, le seul acte dont tu puisses te glorifier est de ne pas avoir épousé Jean ! »…il l'appelait Monsieur Tsé-Tsé… (*elle sourit*)…c'était d'une bêtise ! C'était tellement bête qu'au bout d'un moment on riait malgré nous… (*elle rit malgré elle.*)…« Invite Monsieur Tsé-Tsé, ça nous détendra ! » (p.64)

Le conflit est non négociable : tout père doit renoncer à jouir seul de l'amour de sa fille pour lui permettre d'exister, et cette perte est vécue douloureusement.

Père - fils

Les conflits père / fils sont principalement mis en évidence dans *Conversations après un enterrement* et *La Traversée de l'hiver*. Indéniablement ces relations sont placées sous le signe de la malédiction tragique, telle qu'elle appert dans la tragédie grecque, la faute du père rejaillissant sur les fils, génération après génération.

Dans les deux pièces, en effet, les pères ont souffert de la perte de leurs propres pères : ils sont eux-mêmes des fils meurtris. Le père de Simon Weinberg est mort pendant la guerre et a laissé un fils qui a «mal vécu son enfance» et s'est retrouvé « seul au monde », comme il l'indique dans sa lettre à un fils encore imaginaire, Nathan :

---

32 Cf. *Le Père. Métaphore paternelle et fonctions du père : l'Interdit, la Filiation, la Transmission* : « La jalousie, si elle se déchaîne, laisse deviner un désir œdipien qui se réveille – désirer posséder sa fille comme on a pu désirer sa propre mère », *op. cit.*, p. 122.

> Lorsque mon père a disparu, j'avais onze ans et c'était la guerre… Je me trouvais seul au monde, si seul et si soudain éveillé que le Diable me visita… Je l'accueillis comme un renfort stratégique, un rempart de château fort où je m'éclipsais à l'abri des meurtrières. De ce jour, et pour l'éternité, je sortis en vie, de la tête aux pieds bordé d'épines, impeccable et glacé. (p. 45)

Cette lettre a été rédigée alors que Simon Weinberg ne connaissait pas encore la paternité : il n'« avait que vingt ans ». D'emblée son fils a pour fonction de combler le manque paternel. Avner, dans *La Traversée de l'hiver*, a lui aussi souffert d'un manque du père, puisque ce dernier s'est révélé impuissant face à la guerre, et qu'il a été contraint de s'exiler avec toute sa famille, renonçant à son identité juive. Avner, de même, choisit l'exil puisqu'il vit à Buenos-Aires et s'assigne avant tout une mission nourricière à l'égard de sa famille, se contentant de vendre des meubles au lieu de mener la carrière plus aléatoire de musicien. En s'identifiant à l'image du père qui se sacrifie, il ne peut que nourrir un profond ressentiment à l'égard de ses fils qui l'empêchent d'être celui qu'il voudrait être :

> Je fais de l'argent. J'en gave mes fils qui sont deux nullités, c'est sûrement le plus mauvais service que je peux leur rendre, mais au moins je m'épargne artificiellement le souci que me cause leur indigence. (p.139)

Parce qu'Avner et Simon Weinberg n'ont pu avoir une relation satisfaisante avec leurs pères, parce qu'il y a eu carence du père à cause de la deuxième guerre mondiale, ces deux hommes ne peuvent être eux-mêmes que des pères défaillants.

Ce qui les caractérise est la relation narcissique qu'ils entretiennent avec leurs fils : recherchent à travers eux leur propre image, ils en ont une représentation fantasmée qui ne tient pas compte des enfants réels que sont Nathan, Alex ou les deux fils d'Avner. Cette image du fils fantasmé se décline sous deux modalités contraires :

- soit le fils représente l'impuissance du père et devient fils rejeté et méprisé ;
- soit le fils représente la puissance imaginaire du père et devient fils idéalisé et adoré, comme le montre la lettre du père à Nathan :

  > À mon fils imaginaire, j'ai donné pour nom Nathan. Pour toi Nathan, mon prodigieux éclat, fasse le ciel que je ne meure pas trop tôt. (p. 45)

Alex, lui, représente le fils méprisé qui insupporte le père par son existence même – comme en témoigne la scène traumatisante où son père le gifle pour un motif futile :

> À douze ans tu m'as giflé parce que je mangeais une cuisse de poulet d'une seule main. Sans prévenir. Personne n'a bronché. Je suis monté dans ma chambre pleurer comme un con. Nathan est

> venu, il m'a dit « Il est comme ça parce que maman est morte», j'ai répondu : « Fous-moi la paix, il n'a qu'à crever lui aussi ». (p. 54)

Par sa seule présence il suscite la violence du père et seule la mort mettra un terme aux injures paternelles :

> Écoute-moi papa. Tu es obligé de m'écouter, t'as les narines pleines de terre, tu ne peux pas gueuler. Maintenant c'est moi qui gueule tout seul, je n'arrête pas de gueuler. (p.53)

Et, pire que le mépris, Alex subit le rejet absolu puisque son père ne l'a jamais écouté :

> Je ne pouvais pas lutter contre lui, il ne m'entendait pas…Jamais…je n'ai aucun souvenir de lui m'écoutant, sans impatience, sans…avec calme… (p.58)

Contraint en quelque sorte par le désir inconscient du père Alex n'a dès lors d'autre choix que de rater sa vie : il ne peut que lui prouver qu'il a raison de le mépriser. Il n'est pas un écrivain, il n'est qu'un petit critique littéraire avec lequel le père refuse tout contact, au sens propre du terme, même à l'article de la mort :

> Tu sais le plus incompréhensible ? … J'ai envie de lui demander pardon… Quand il était malade, je venais m'asseoir sur son lit, incapable de trouver les mots, j'ai voulu un jour lui prendre la main, il a bougé pour replacer son drap ou la couverture… je n'ai pas insisté… Il m'a dit « ça marche la critique ?» «Oui… » « Tu lis de bons livres ? »… Tellement d'amertume dans sa voix (p. 57)

Avner, de la même manière, n'a que mépris pour ses fils, images de sa propre impuissance, et objets de son ironie mordante :

> Mon fils ironie de la nature, n'a aucun talent. Aucun, aucun. C'est pathétique, il note mes bons mots, le pauvre. Je suis une mine pour ce garçon.» (p. 126) ;
> Celui qui n'écrit pas écrit aussi. Il poursuit des études de langues, je le vois remplir des feuilles, beaucoup de feuilles… (p. 156)

Avner n'a de cesse de rabaisser ses deux fils devant les autres comme le signale Emma :

> EMMA. Tu n'as pas à dire qu'il n'a aucun talent à un inconnu, d'abord qu'en sais-tu ?
> AVNER. C'est une évidence.
> EMMA. On ne parle pas comme ça de ses enfants.
> AVNER. Il n'a aucun talent, rien, zéro, et il s'acharne à vouloir être écrivain, je ne vais pas pleurer.
> EMMA. Au moins reste discret. N'en fais pas un sujet de plaisanterie.
> AVNER (*faussement contrit*). Bien. (p.131)

Nathan dans *Conversations après un enterrement* à l'inverse, représente l'image idéalisée du père, qui trouve en lui toutes ses aspirations perdues pour la musique : son fils réalisera ce

qu'il n'a pu. Nathan, devenu l'ombre magnifique du père, n'est en fait que le simulacre des désirs de ce dernier, et c'est ce qui amène Alex à le qualifier de « pourri » :

> Vous savez qu'à l'âge de dix ans, il donnait des concerts de piano. Dans le salon. Toute la famille écoutait religieusement. […] Mon frère est un grand professionnel, Julienne. En toute chose et en toute matière. Il est ce que j'appellerais le type même du professionnel. […] Nathan le radieux, l'invincible, l'exemplaire parmi tous les modèles... Pourri aussi. Décidément ! (p. 72)

Le père voit en son fils son « objet », une occasion de combler son désir, d'exhiber sa conformité sociale, de se reproduire ou de retrouver une image idéalisée dont il est le héros. Mais cette projection narcissique ne permet pas plus à Nathan d'exister que son frère. Ayant nié ses propres désirs, il est incapable de s'autoriser un bonheur qui ne serait pas à la hauteur des rêves paternels :

> PIERRE. Tout ce que tu fais mal, il le fait bien... tout ce que tu n'aimes pas, lui s'en contente... A t'entendre, c'est l'être le plus respectable de la terre, et le plus inhumain… (p.80)

Ce thème du fils narcissique surinvesti est d'ailleurs récurrent dans l'œuvre de Yasmina Reza, et on le retrouve aussi bien dans le personnage du père de *Hammerklavier* :

> Qu'est-ce que tu vas devenir quand je serai crevé? Tu as pensé à ça? Est-ce qu'un type comme toi pense à ce genre de choses? Pas très assortie avec l'univers des pandas et des marmottes parlantes ma crevaison. Ma crevaison tu t'en arrangeras, mais l'affaire, les ateliers, le nom? Je te souhaite bien du plaisir. Les Weismann, Gery-Kollish, Goulon-Verbier qui m'ont emmerdé toute ma vie, jalousé, tiré dans les pattes toute ma vie, ils seront pour toi, mon petit, ils seront à toi. Je leur lègue un titan. L'adversaire dont on rêve dans la haute bataille. L'aigle qui domine la forêt. Celui qui jamais n'eut à s'élever. Mon fils. (p.94)

Nathan comme Alex sont donc deux victimes de la toute puissance paternelle. Même si leurs parcours sont différents, l'un comme l'autre ne peuvent assumer leur propre identité. Seule la mort du père délivrera les fils en les autorisant à n'être pas seulement son ombre noire ou son ombre solaire du père.

Et cette toute puissance est exacerbée dans les deux pièces par l'absence de la mère, qui ôte ainsi toute possibilité d'instance médiatrice pour protéger l'enfant contre le désir tyrannique du père. Inversement, on va le voir, l'absence du père peut devenir tout aussi problématique et l'amour maternel peut se révéler également tout autant castrateur.

Mère / fille

La relation mère / fille n'apparaît qu'incidemment dans les pièces du recueil. On la trouve cependant à l'œuvre dans *La Traversée de l'hiver* où Yasmina Reza choisit de faire apparaître le conflit à l'état pur en éliminant le père. En effet, les parents sont divorcés et Ariane, leur fille habite près de son père à Paris, loin de sa mère remariée à Lausanne, ne retrouve cette dernière qu'à l'occasion des vacances.

Apparemment mère et fille semblent avoir établi de bonnes relations. Suzanne parle avec affection de sa fille qui semble éprouver la même tendresse à son égard, comme l'indique la première didascalie après l'entrée d'Ariane :

> *Elle se penche et embrasse Suzanne avec une tendresse démonstrative* (p.123)

Mais la qualification de « démonstrative » semble indiquer qu'il s'agit peut-être d'une comédie. De fait, très rapidement il apparaît que Suzanne étouffe sa fille en la traitant davantage comme la petite fille qu'elle n'est plus que comme la jeune adulte qu'elle est. Elle lui donne toujours des surnoms puérils :

> SUZANNE (à Ariane). Nanouche, tu fais la quatrième ? (p. 135)

Elle propose également des remèdes de grand-mère au mal-être de sa fille :

> SUZANNE. Et si tu prenais un bon bain ?
> ARIANE. Et si je prenais un thé au citron ?
> SUZANNE. Voilà.
> ARIANE. Je suis oppressée et tu me recommandes un thé citron !
> SUZANNE. Elle m'épuise. (p.125).

Ou encore elle pense que l'achat d'un pantalon résoudra tous ses problèmes :

> SUZANNE. Veux-tu... veux-tu que nous allions faire des courses en ville ?... Je t'achète un pantalon si tu veux.
> ARIANE. D'accord… (pp.169)

Dans un premier temps, Ariane répond à cet amour maternel décalé en se comportant comme une petite fille. Mais elle en vient à la fin de la pièce par se rebeller contre cette prévenance étouffante, contre cette infantilisation qui est aussi une négation de la femme en elle :

> Ne m'appelle pas nanouche, ça m'exaspère. Tu as vu de quoi j'ai l'air dans ce pantalon ? Pas de taille, j'ai rien. J'ai une taille superbe, on ne la voit pas. J'étais sûre qu'on faisait une folie d'acheter ce pantalon (p. 177)

Suzanne manifeste également son désir inconscient de toute puissance à l'égard de sa fille en s'immisçant jusque dans ses relations amoureuses : bien qu'elle sache qu'Ariane n'aime pas

Balint, ce dernier lui paraît être l'homme qui lui conviendrait, et elle joue presque auprès de lui le rôle d'une entremetteuse:

> SUZANNE. Elle était vraiment inquiète de ne pas vous voir revenir...
>
> *Il sourit.*
>
> *Elle s'approche de lui pour lui dire autre chose qu'elle ne parvient pas à exprimer. Lui, comme s'il avait compris, chasse l'idée d'un geste.*
>
> BALINT. Quand part-elle ?
>
> SUZANNE. Demain soir.
>
> BALINT. Demain soir...
>
> SUZANNE. Oui.
>
> *Un temps*
>
> BALINT. Pourquoi êtes-vous si généreuse avec moi ?
>
> SUZANNE. Comment suis-je ? Je suis généreuse ?
>
> BALINT. Pourquoi ?
>
> SUZANNE. Je ne sais pas. (*Un temps.*) Ne sommes-nous pas… proches ? (pp.181-182)

La fille, ne peut se construire que dans la rivalité avec sa mère et n'être amoureuse que d'un homme qui représente symboliquement le père, donc un homme d'âge mûr. Avner représente cette instance paternelle. Si elle réussit à le séduire, elle sortira vainqueur du combat contre la mère, qu'elle aura ainsi évincé en tant que femme :

> ARIANE [racontant à Balint l'impression de sa journée avec Avner]. Avner marchait devant moi…Il marchait et je ne fais que le suivre (…) être là, simplement avec cet homme, je ne veux rien d'autre… (p. 172)

Mais la pièce signe la défaite inéluctable de la fille : non seulement Avner refuse son amour :

> AVNER. Mes désirs, Ariane, ne sont plus de ceux qu'on peut épuiser…J'ai mis le pied dans une saison que j'ai haïe d'avance et pourtant souhaité. Tu m'as suivi de dos à Lenzsee, c'est mon dos que tu voyais…Le monsieur Milestein que tu as devant toi aspire au calme, au petit bonheur plat de se reposer. Un genre plutôt emmerdant — Je ne peux pas, comprends-le, je ne peux pas… et m'apaiser… et t'aimer… (p.166)

Mais il est amoureux de sa mère :

> AVNER. Je n'avais jamais vu cette robe…
>
> SUZANNE. Ah non ?...
>
> AVNER. Non. C'est en l'honneur de mon départ ?
>
> SUZANNE. Peut-être.
>
> AVNER. Je me suis fait beau aussi. Mais vous n'aimez pas.

SUZANNE. Si… j'aime (*Un temps.*) Mais c'est pour voyager que vous vous êtes fait beau, pas… pas pour ce soir…

AVNER. Si. J'ai voulu étrenner cette chemise pour vous. Vous n'avez pas aimé. (p. 156)

Ainsi mère et fille sont confrontées dans leur statut de rivales et la seconde ne peut exister en tant que femme sous le regard de la première :

- Soit elle est une petite fille soumise, oppressée par une tendresse d'autant plus étouffante qu'elle ne peut être refusée ;
- Soit elle décide de rivaliser avec sa mère, mais c'est pour vite découvrir qu'elle ne peut l'égaler. Comme dans les nouvelles de Schnitzler qu'Ariane a offertes à Suzanne, les jeunes femmes sont toujours malheureuses en amour :

EMMA. Que lisez-vous ?

SUZANNE. *La Pénombre des âmes,* des nouvelles d'Arthur Schnitzler. Ariane ne me donne toujours à lire que des choses effrayantes de tristesse (p.120)

Là encore le conflit est tragique, et il signe la défaite de la fille face à la mère.

2 - Conflit entre frères

Un autre conflit identitaire apparaît dans le recueil de Yasmina Reza : celui qui se développe entre les frères, et est là encore particulièrement mis en évidence dans *Conversations après un enterrement*. Lié au père, au désir de l'amour exclusif du père, il reprend un thème que René Girard a bien commenté dans *La Violence et le Sacré* :

> Dans *L'Ancien Testament* et les mythes grecs, les frères sont presque toujours des frères ennemis. La violence qu'ils paraissent fatalement appelés à exercer l'un contre l'autre ne peut jamais se dissiper que sur des victimes tierces, des victimes sacrificielles. La « jalousie » que Caïn éprouve à l'égard de son frère ne fait qu'un avec la privation d'exutoire sacrificiel qui définit le personnage.[33]

Nathan et Alex sont à leur manière des figures modernes de Caïn et Abel. Comme dans le mythe biblique, ils sont à la recherche de l'amour du Père tout puissant, mais l'un fait des cadeaux qui plaisent au père, tandis que l'autre, malgré sa bonne volonté, ne peut jamais le satisfaire. Nathan est le bon fils, le bon frère, le bon amant. Alex est le mauvais fils, le mauvais frère et l'amant qu'on délaisse:

---

[33] René GIRARD, *La Violence et le Sacré*. Paris : Albin Michel, Hachette littérature. 1990. (Coll. Pluriel), p. 14

> PIERRE. Tout ce que tu fais mal, il le fait bien… tout ce que tu n'aimes pas, lui s'en contente… à t'entendre, c'est l'être le plus respectable de la terre et le plus inhumain… (p.80)

Nathan est le rival qui l'a privé définitivement non seulement de l'amour de son père mais aussi de celui d'Élisa. Il devrait donc le haïr, mais il ne peut s'empêcher de l'admirer puisqu'il est aussi celui qu'il aimerait être. D'où l'ambivalence de ses sentiments à son égard, qui oscillent en permanence entre l'amour et la haine. D'un côté, il ne cesse de proclamer son admiration pour lui :

> ALEX. Quand j'étais enfant, tous mes héros avaient le visage de Nathan. Sindbad, D'Artagnan, Tom Sawyer mon préféré, c'était Nathan… Nathan le radieux, l'invincible, l'exemplaire parmi tous les modèles… (p. 72) ;
>
> ALEX. Je n'ai sûrement jamais aimé quelqu'un plus que lui. Si Nathan mourait, tu ne peux pas imaginer ce que serait ma solitude… (p. 81)

D'un autre, chaque aveu d'amour est suivi par une remarque d'une ironie cinglante qui retire tout le bénéfice du compliment :

> ALEX. […] Nathan le radieux, l'invincible, l'exemplaire parmi tous les modèles… Pourri aussi. (p. 72)

Mais la situation de fils préféré ne semble pas plus enviable. Apparemment Nathan est le frère admirable qui se sacrifie par amour pour son frère et renonce à l'amour de sa vie Élisa :

> ALEX. Il y a trois ans, Élisa m'a quitté; tout le monde m'a pris pour un con à l'époque ; un con aveugle. Lui a fait en sorte de ne jamais la revoir. Par amitié pour moi, je suppose... Il s'est mis à l'écart.... comme il a renoncé à la musique, comme il a renoncé à son éclat, à la folie qu'il avait, à son héroïsme... Je n'ai sûrement jamais aimé quelqu'un plus que lui. Si Nathan mourait, tu ne peux pas imaginer ce que serait ma solitude... Peut-être la sienne aujourd'hui... Encore une fois il ne dit rien. Il part faire des courses pour le dîner... Il revient avec une tonne de légumes, et tout le monde épluche, au soleil à cause de lui, uniquement à cause de lui... (p. 81)

Mais ne pourrait-on pas inverser l'analyse et considérer, en nous référant à l'analyse du désir mimétique par René Girard, que Nathan est justement amoureux d'Élisa parce qu'elle était aimée par son frère ?

> Pour qu'un vaniteux désire un objet il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré par un tiers auquel s'attache un certain prestige. Le médiateur est ici un rival que la vanité a d'abord suscité, qu'elle a, pour ainsi dire, appelé à son existence de rival, avant d'en exiger la défaite [….] le médiateur désire lui-même l'objet, ou pourrait le désirer: c'est même ce désir, réel ou présumé, qui rend cet objet infiniment désirable aux yeux du sujet ; la médiation engendre un second désir parfaitement identique

> à celui du médiateur. C'est -à-dire que l'on a toujours affaire son rôle de modèle sans jouer également, ou paraître jouer, le rôle d'un obstacle.[34]

Dans cette perspective, le jaloux devient ici Nathan qui croit que son désir s'enracine dans l'objet d'amour, Élisa, alors qu'il ne l'aime que parce qu'elle est aimée par son frère. Comme s'il ne pouvait supporter de n'être pas l'unique objet d'amour – ce qu'il a réussi auprès de son père (mais au prix renoncer à tous ses désirs propres pour le satisfaire).

Ainsi il n'y a pas d'Abel chez les hommes : fils aimé ou fils rejeté, ils sont tous des Caïns voués à la jalousie, au désir mimétique, qui les pousse dans le même mouvement à haïr et à aimer le frère qui aura toujours ce qu'ils n'ont pas. Cette ambivalence tragique des sentiments signe la difficile condition humaine.

3 – Conflit entre morts et vivants

Un autre aspect du conflit tragique dans le recueil est celui qui oppose les vivants et les morts. A l'instar de Cocteau, Anouilh, Camus et les autres dramaturges qui ont redécouvert le tragique dans ce qu'ils appellent des « tragédies modernes »[35], Yasmina Reza reprend l'idée d'une fatalité incompréhensible qui s'oppose à la liberté humaine.

George Steiner[36] a montré que dans ce type de conflit, le vivant vivait son destin sous le signe du tragique lorsqu'il choisissait le parti des morts, contrairement à ceux qui choisissent celui de la vie sans se soucier du poids des défunts. Or, de fait, les motifs du passé et de l'hérédité, les questions de lignée, d'ascendance et de descendance jouent un rôle capital dans tous les types de conflit qu'offre le recueil. Reza met toujours en scène des personnages qui ne sont pas libres de leur destinée : ils sont abandonnés dans un univers dont ils ne perçoivent que l'indifférence et l'hostilité.

Dans *Conversations après un enterrement* et dans *La Traversée de l'hiver*, le poids des morts pèse lourdement sur la famille de Simon Weinberg, ainsi que sur les Millstein qui n'ont pu échapper à la tragédie de la Shoah. Dans les deux cas, les enfants ne peuvent que supporter les conséquences de ce lourd passé. Symboliquement, la disposition spatiale et l'action dramatique rendent compte du cycle immuable de la vie puisqu'ils se trouvent lestés d'une hérédité terrible: la mort du père pour les uns, l'exil pour les autres. Selon l'analyse de Jung, cité par Guy Corneau, ces enfants se considèrent comme prisonniers du drame de leur père:

---

34 René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961, p. 16

35 Nathalie MACE-BARBIER, *Lire le drame*. Montrouge : Dunod, 1999. (Coll. Lire), p. 9

36 George STEINER, *Les Antigones*, *op. cit.*, p. 287

> Le passé qui n'est pas mis en conscience se répète, ou selon la formule de Jung, ce qui demeure inconscient nous arrive de l'extérieur comme un destin qui nous semble étranger alors qu'il reflète simplement notre condition de vie intérieure.[37]

Condamnés à descendre dans le même enfer que leurs parents et à répéter les mêmes crimes, même leur innocence devient un leurre. Leur assujettissement à des puissances malveillantes redéfinit les règles du conflit tragique qui affirme sa puissance indistincte sur eux. Ils ne suscitent plus la réponse d'un héros qui saurait se révolter contre son destin. Ils ne recourent plus à des confrontations héroïques qui déclineraient refus de la soumission et découverte du sens. Leur passé fournit la matière première de leur drame et le comble de ce drame est d'être privé d'action. Nathan, Alex et Avner, sont conscients de ne pas agir comme ils le devraient pour être maîtres de leur destin – ce qui suscite leur culpabilité sans pour autant leur donner le courage d'agir. Cette culpabilité a l'ampleur d'une fatalité. Le passé contamine le présent et le configure d'une certaine manière : à cause de cette peste héréditaire, ils sont voués à errer dans leur vie, ne trouvant aucun lieu où ils puissent exister et non pas survivre au passé.

Dans le théâtre de Reza c'est donc bien la mort « la plus fidèle compagne de l'homme»[38] qui semble gagner. Alex et Nathan paraissent interdits de bonheur et écrasés par la culpabilité, selon un syndrome qui est celui des survivants. Nathan s'interdit dès lors le bonheur d'aimer et Alex celui de créer une œuvre littéraire dont il serait l'auteur :

> C'est exactement ça écrire, aller quelque part où on ne va pas... Et quoi qu'on fasse déjà, sur la page vide déjà, il y a le retour et la fin de l'aventure... À vingt ans, j'imaginais mon œuvre, sept volumes en papier bible, un monde de titans, fracassants, soulevés par la houle, happés par je ne sais quelle frénésie... Des êtres tumultueux, des êtres qui auraient été les aspirateurs du monde, avec tout en eux, tout le génie, la force et l'épuisement... (p.111)

Il est tout aussi significatif que les enfants de Simon Weinberg n'aient pas eux-mêmes d'enfants, comme s'ils voulaient faire cesser le destin tragique de leur lignée. Le poids des morts leur interdit littéralement de transmettre la vie. Dans *La Traversée de l'hiver*, ce motif du passé, la question de la lignée, de l'ascendance et de la descendance ne cessent de hanter Avner. Emma en témoigne, lorsqu'elle raconte la fuite de la famille pendant la guerre, et comment son frère Avner se sent coupable pour une faute qu'il n'a jamais commise :

---

37 Guy CORNEAU, *N'y a-t-il pas d'amour heureux ?* Paris : Robert Laffont, S.A.1997, p. 84

38 Christiane BLOT-LABARRIERE, « Yasmina Reza: mesures du Temps » in *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?, op. cit.*, p. 275

> EMMA. […] Avner ne parle jamais de ce voyage pendant la guerre. J'ai toujours pensé qu'il avait eu honte par la suite de cette saga quatre étoiles. Qu'il s'en voulait, peut-être de ne pas avoir participé au destin collectif… Oui, c'est une chose qui l'a marqué dans sa vie. (p. 146)

Coupable d'avoir échappé à la tragédie du peuple juif grâce à son père qui a choisi de sauver sa famille plutôt que de subir le sort collectif, Avner est pris dans la trappe du passé : comment admettre qu'il a vécu une « saga quatre étoiles », dans l'innocence du bonheur, au moment même du génocide de son peuple ? Il y a sauvegardé une identité personnelle mais il y a perdu une identité collective. Comment ne pas en vouloir à son père d'avoir fait ce choix si peu glorieux ? Mais dans le même temps comment ne pas lui en être reconnaissant puisqu'il a sauvé sa famille ? Le conflit est bien tragique puisque les deux positions sont inconciliables :

> EMMA. […] Avner aussi était heureux, j'en suis sûre, mais ce souvenir d'innocence chez lui est devenu remords. (p. 147)

Ce souvenir aliénant, obsédant, étouffant, le conduit à s'enfermer dans l'image et le rôle de père responsable, obligé de travailler comme commerçant – petit monsieur semblable à ce que son père a été –, et de ne pas suivre le chemin de ses rêves, qui le conduisait vers la musique. Son travail fait de lui un homme pragmatique et traditionnel, alors qu'il n'aspire qu'à l'aventure de la création. Seules les vacances lui permettent de satisfaire ses goûts artistiques : écouter de la musique, assister aux concerts et partir au plus loin dans des randonnées. Mais résister à son destin lui paraît inutile[39] :

> Quelle raison ai-je de faire une chose plutôt qu'une autre... (p. 185)

En vivant une vie malheureuse, il est ainsi doublement fidèle à son père et à son peuple : il se sacrifie sur l'autel du remords. Et dans le même temps il transmet cette culpabilité à ses propres enfants sur lesquels il jette un regard terriblement dévalorisant :

> AVNER. Je fais de l'argent. J'en gave mes fils qui sont deux nullités, c'est sûrement le plus mauvais service que je peux leur rendre, mais au moins je m'épargne artificiellement le souci que me cause leur indigence (p. 139)

A travers la représentation de tels conflits, Reza montre l'aliénation et la souffrance existentielle d'hommes qui, le plus souvent, ne peuvent que subir les circonstances qui leur sont imposées. C'est en cela que son œuvre met en scène la dimension tragique de vies vouées à la répétition des scénarii du passé. Pour autant, jamais elle ne désigne ses pièces sous les

39 Dans *Une désolation*, Reza illustre la pensée du père à l'égard de l'avenir du fils : « dans ma philosophie à moi […] le père veut que le fils ne ressemble pas au reste de l'humanité. Dans ma philosophie, ce qui est bon pour les autres n'est pas bon pour le fils. ». Paris : Albin Michel, 1999, p. 108

catégories communes de «tragédie», «comédie» ou de «drame», se contentant d'indiquer sur le recueil le mot « théâtre ».

Ce choix n'est pas innocent : en choisissant de ne pas enfermer son théâtre dans une catégorie littéraire figée, elle nous invite à une lecture plurielle de ce qu'elle met en scène. Lorsque le passé ne passe pas, la vie est indéniablement tragique ; mais l'homme a la liberté de construire son propre bonheur pour peu qu'il accepte ses chaînes, voire qu'il est capable d'en rire. Et le théâtre, par la représentation même de ces conflits, remplit alors bien sa fonction cathartique : il libère à la fois l'auteur et les spectateurs de leurs démons intérieurs.

Chapitre III - La mise à distance du tragique

1 - La construction dramatique

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Yasmina Reza renvoie tous ses personnages à leur condition d' « êtres pour la mort ». Cette réalité tragique de la condition humaine est soulignée dès la scène d'exposition de chacune des pièces. Dans *L'Homme du hasard*, l'homme est confronté à l'amertume d'une vie qui ramène toutes choses à la minéralisation de la mort après la brève illusion du mouvement de la vie :

> L'HOMME. Amer.
> Tout est amer
> Amer le pli de ma bouche. Amers le temps, les objets, les choses internes que j'ai entreposées autour du moi, qui n'ont vécu que le temps de leur tractation.
> Les choses ne sont rien. (p. 9)

Conversations après un enterrement commence directement par l'évocation des morts : non seulement la mort récente du père qu'on enterre mais la mort antérieure de la propre mère du père. En effet Nathan n'y lit pas un éloge funèbre dédié à son père mais une lettre de ce dernier évoquant la mort de sa mère (« lorsque ma mère est morte » p. 45) et signant son entrée, dans le monde des survivants à l'âme à jamais glacée, minéralisée elle aussi. Plutôt sa propre mort à soi que la douleur de la perte :

> De ce jour, et pour l'éternité, je sortis en vie, de la tête aux pieds bordé d'épines, impeccable et glacé (p.45)

Dans *La Traversée de l'hiver*, la situation est apparemment idyllique : deux femmes sur le déclin de l'âge conversent tranquillement face à un paysage de montagne enchanteur (« un enchantement » p. 119). Mais un espace de silence et de mort est convoqué : par le biais des souvenirs de guerre elles se rappellent la fugacité de leurs moments de bonheur :

> EMMA. En Roumanie, nous avions avant la guerre un chalet à Sinaia près de Brassov. De ma fenêtre j'avais une vue un peu comme celle-ci. (p.119).

Ou par l'évocation d'une mort qui s'invite quotidiennement chez tout un chacun :

> SUZANNE. […] au moment où la chance nous souriait à nouveau, téléphone pour eux, cousine de Vevey décédée. Vous savez, ces gens qui ont une très grande famille, il y a toujours un mort (p. 120).

La mort est toujours le revers tragique de la vie même la plus banale, et c'est cette banalité qui pèse sur tous les vivants.

Dans *« Art »*, la mort apparaît en creux, et de façon plus symbolique, dans le monologue initial de Marc. Sa description d'« un tableau blanc avec des liserés blancs » (p.195) figure l'absence de vie plutôt que l'effervescence du vivant : nous sommes d'emblée confrontés au néant.

Ainsi cette mort qui néantise toute chose se retrouve à l'ouverture de toutes les pièces du recueil. Elle est le préliminaire à une action dramatique, dont toute la logique va justement consister à faire la paix avec elle. Les scènes finales sont toujours des scènes d'apaisement, du refus de la catastrophe. Il s'agit de faire voir ce qu'il y a d'étonnant et de tendre dans le fait de vivre malgré « la fuite inéluctable des jours»[40]. Il ne s'agit plus de s'arc-bouter dans le refus tragique de la condition humaine, il s'agit de vivre à hauteur d'homme, à la fois voué à la mort et destiné à la vie.

Ainsi, dans *L'Homme du hasard*, Martha répond sans ambigüité au constat d'échec de Paul Parsky :

> LA FEMME. Vous n'avez pas le droit d'être amer. En vous lisant, il y a eu mille instants comme des éternités. Et s'il faut que je me montre à la hauteur du diable qui m'a déposée dans ce compartiment, je dois vous avouer que je vous ai aimé follement et que dans une autre vie — pour ne pas vous gêner — je me serais envolée pour n'importe quelle aventure avec vous… (p. 39).

Des « instants comme des éternités » figurent bien la sortie définitive de la menace d'extinction. On peut parler de « catastrophe » au sens littéral du terme : il y a bien retournement de situation mais l'échec de la mort est transformé en pari de vie par la

40 Christiane BLOT-LABARRIERE, « Yasmina Reza: mesures du Temps », *op. cit.*, p. 275.

littérature ; le temps est aboli, l'éternité n'est pas située dans l'au-delà mais dans le présent d'une vie qui a l'infini du temps dans le fini de l'instant.

Dans *Conversations après un enterrement*, le récit final d'Alex substitue, lui, à la vision tragique d'une vie toujours en deçà des ambitions héroïques le bonheur de la banalité quotidienne et de la tendresse qu'elle peut apporter :

> ALEX. C'est exactement ça écrire, aller quelque part où on ne va pas… Et quoi qu'on fasse déjà, sur la page vide déjà, il y a le retour et la fin de l'aventure…À vingt ans, j'imaginais mon œuvre, sept volumes en papier bible, un monde de titans, fracassants, soulevés par la houle, happés par je ne sais quelle frénésie… Des êtres tumultueux, des êtres qui auraient été les aspirateurs du monde, avec tout en eux, tout le génie, la force et l'épuisement… J'avais ce genre de fulgurance à vingt ans… Et au lieu de tout cela, la garniture quotidienne, la petite blessure au centre du monde, le cours interminable des désirs, des pas, des gestes inutiles … Le labyrinthe des chemins inutiles… Et aussi la tendresse… la tendresse qui me fige… (p. 111).

À l'irréel forcément déçu de ne pas accéder à une sphère supérieure de l'existence se substitue le bonheur d'accepter de n'être pas maître de son destin, d'« aller où on ne va pas », d'accepter l'absurdité d'une vie sans but mais justement bonne, parce qu'elle n'est pas tendue par l'arc de l'idéal mais « par le bonheur des désirs, des pas, des gestes inutiles » (p. 112). C'est la fragilité même de la vie ─ « la petite blessure au centre du monde» ─ qui ouvre à la tendresse de vivre. La vie est bonne parce qu'elle est platement terrestre : ce n'est qu'un banal pot-au-feu dont les aromates ont la saveur même de la vie, et les trois dernières répliques de la pièce invitent les spectateurs à passer sans plus attendre à cette table :

> ALEX. À table !
> ELISA. Déjà ?
> ALEX. Enfin tu veux dire ! (p.112)

Dans *La Traversée de l'hiver*, Avner retrouve à la fin de la pièce son père tel qu'il était dans sa fragilité. A l'image d'un père renié parce qu'il ne correspondait pas aux rêves héroïques et grandioses, se substitue celle d'un père grandi par son humanité:

> AVNER. J'ai revu mon père, assis de dos, vieux déjà… Il louait un chalet par là-bas, vers Gratz… J'ai vu son crâne au sommet chauve, sa nuque…et ses petits cheveux gris coupés serrés, en petits fils d'un centimètre, très légèrement ondulés, très doux au toucher, vous ne pouvez pas vous figurer, Blensk, la douceur de ce tapis de petits cheveux…Ces petits cheveux gris étaient pour moi l'image même ─ de la bonté… (p. 185)

C’est à travers le sens si concret du toucher qu’il découvre ainsi la vérité de ses sentiments. Comme le père a caressé le fils, le fils caresse le père, et fond de tendresse à l’évocation de cette infinie douceur.

Dans *« Art »*, enfin, le tableau décrit à la première scène par Marc est repris à nouveau par ce dernier à la clôture de la scène finale :

> MARC. Sous les nuages blancs, la neige tombe. On ne voit ni les nuages blancs, ni la neige. Ni la froideur et l’éclat blanc du sol.
> Un homme seul, à skis, glisse.
> La neige tombe.
> Tombe jusqu’à ce que l’homme disparaisse et retrouve son opacité.
> Mon ami Serge, qui est un ami depuis longtemps, a acheté un tableau.
> C’est une toile d’environ un mètre soixante sur un mètre vingt.
> Elle représente un homme qui traverse un espace et qui disparaît (p. 251)

Le blanc n’est plus le blanc de l’absence et du néant, il devient celui de la page de vie sur laquelle l’homme peut librement dessiner son destin. Il ne fait que passer mais ce passage frisonne du bonheur de la liberté : peu importe si la neige en recouvre les traces...

Entre l’exaltation tragique et le chemin dramatique, entre grandeur et quotidienneté, les personnages accèdent ainsi peu à peu à l’image de leur propre précarité et se réconcilient avec eux-mêmes. Leur conversion vient au terme d’un long cheminement intime et personnel, acquis au fil des jours, au contact du quotidien. Le quotidien tragique, est donc avant tout une expression de l’intimité, et on peut presque dire que La transformation des personnages vers la fin des pièces révèle une héroïsation de l’intime. Christiane Blot-Labarrère en rend compte ainsi :

> il serait faux d’envisager ces textes comme des récits crépusculaires, voués au seul déterminisme du déclin. Quitte à frôler le passéisme, la réminiscence ravive la mémoire, fixe des précisions venues de circonstances désormais lointaines et leur rend fraîcheur et force.[41]

2 - Sur la scène tragique, des personnages de comédie

Non seulement l’action propose une résolution pacifique des conflits tragiques mais le traitement des personnages interdit également aux spectateurs de prendre vraiment au tragique

41 *Ibid.*, p. 276

leur sort. En effet, qu'ils soient masculins ou féminins, ils semblent reprendre des types qui sont aussi empruntés au registre de la comédie. Les hommes, passés la quarantaine, s'apparentent à la figure du misanthrope atrabilaire. Et les femmes amoureuses sont toutes coquettes et frivoles.

Les misanthropes atrabilaires

Le thème du misanthrope est récurrent dans le recueil. Chaque pièce en offre un type. Mais ces hommes qui crient leur haine d'une humanité décevante, d'une vie vouée à la mort, suscitent, comme dans les comédies de Molière, plus le rire des spectateurs que leur compassion. Leur plainte se transforme vite en récrimination dérisoire.

Ainsi Paul Parsky ouvre la pièce *L'Homme du hasard* par une plainte existentielle sur le néant de la vie (« les choses ne sont rien» p. 9) avant de nous faire entendre, entre coupées du blanc les raisons de son amertume : « [son] ami Youri est avec une japonaise *Blanc* Totalement plate. *Blanc* lui à soixante huit ans une prostate qui pèse 95 grammes, elle en a quarante, plate. *Blanc* Tout est amer ».

Ce qui pourrait être tragique devient simple expression de jalousie d'un vieil homme qui envie la bonne fortune d'un ami qui, malgré ses problèmes de prostate, a trouvé les moyens de séduire une japonaise bien plus jeune que lui. Et sans transition il enchaîne avec ses propres problèmes de transit intestinal. La vie n'est pas amère, elle est vulgairement « chiante » : « Résultat je chie à cinq heures du matin » (p.9).

Alex, dans *Conversations après un enterrement*, est un amoureux à l'amour inutile. Pourtant l'expression même de son désespoir, par sa brutalité même, ne peut que déclencher le rire :

> JULIENNE. Où est Élisa ?
> ALEX. Elle se tape mon frère. (p. 78)

Ses réponses à double sens empêchent le spectateur de prendre au sérieux sa souffrance : à la question d'Édith « Qu'est-ce qu'on fait ?», qui renvoie à la réalité de la relation amoureuse entre Élisa et Nathan, il répond en suggérant d'appeler un autre garagiste. Cette fuite de sa propre souffrance empêche qu'on s'apitoie sur son sort.

De même les désenchantements d'Avner dans *La Traversée de l'hiver* lorsqu'il fait le bilan d'une vie décevante, ne peuvent susciter l'empathie du spectateur. Dès sa première réplique, il incarne jusqu'à la caricature le type même du père abusif qui refuse de reconnaître le moindre talent à son fils :

> AVNER. Et mon fils, ironie de la nature, n'a aucun talent. Aucun, aucun. C'est pathétique. Il note mes bons mots, le pauvre. Je suis une mine pour ce garçon (p. 126).

Comment le prendre au sérieux ?

Marc, lui, dans *« Art»* prend plaisir à s'enfermer dans le rôle du vieux réactionnaire hermétique à l'art contemporain :

> MARC. Tu as dit sérieusement, sans distance, sans un soupçon d'ironie, le mot déconstruction, toi, mon ami. Ne sachant comment affronter cette situation j'ai lancé que je devenais misanthrope et tu m'as rétorqué, mais qui es-tu ? D'où parles-tu ?...
>
> D'où es-tu en mesure de t'exclure des autres ? m'a rétorqué Serge de la manière la plus infernale. Et la plus inattendue de sa part... Qui es-tu mon petit Marc pour t'estimer supérieur ? (p.218)

Le contraste entre la soi disant « angoisse indéfinie » (p. 198) provoquée par l'achat du tableau et le remède trouvé pour le camer ─ « sucer trois granules de Gelsémium 9 CH » ─ la ramène à une dimension proprement homéopathique, pour ne pas dire infinitésimale…

Ainsi même l'angoisse existentielle de ces misanthropes de salon prête à rire, d'autant plus qu'ils sont, comme tous les atrabilaires, prompts à une colère disproportionnée : le ton monte vite et le langage brille par sa vulgarité. Les qualificatifs préférés de Paul Parsky pour désigner tous ceux qui ne partagent pas son avis sont « con » et « imbécile ». Tout comme Avner, Alex conseille volontiers aux autres de « foutre le camp » étant donné qu'ils « le font chier » (p. 93). Marc n'est pas avare non plus de vocabulaire ordurier : tout est de « la merde », particulièrement l'art contemporain. La trivialité des propos ramène la tragédie des existences ratées au niveau de la plus basse farce.

Mais les protagonistes eux-mêmes sont capables par l'autodérision de mettre à distance leur propre misanthropie. Avec lucidité ils sont l'objet de leur propre raillerie, tel Paul Parsky lorsqu'il se moque du ridicule de ses imprécations :

> L'HOMME. Enfin, un père a bien le droit de ne pas supporter que sa fille épouse un vieillard, merde !
> Jean dit qu'il est très gentil et même intéressant sauf qu'il parle d'une voix atone.
> D'une voix atone chez nous qui hurlons depuis des générations. (p. 12)

De la même façon il constate avec lucidité que son rejet viscéral de son futur gendre Monsieur Sledz, est dû en grande partie à l'indifférence que ce dernier semble lui manifester :

> […] *Monsieur Sledz, un voyage à Francfort m'a donné l'occasion de réfléchir à notre situation…* Pourquoi *notre*? Il se fout de *ma* situation.
> C'est bien ça que je lui reproche! Il devrait penser à moi (p. 31)

Même ironie sur soi chez Alex qui se moque de ses vociférations permanentes et de son inutile agitation :

> […] j'ai l'impression d'être un petit vieillard. Je gueule, je m'agite comme un roquet, j'ai quelque chose de pincé, là, dans les lèvres (p. 54).

Avner aussi ironise sur ses propres prétentions d'homme d'affaires génial :

> AVNER. […] Le mark est à 2,70 et Avner Milstein, le grand stratège, reste inlassablement en dollars.
> EMMA. Je t'avais dit de te convertir en deutsche mark.
> AVNER. Est-ce qu'on sait ces choses-là ?... Le dollar moi c'est physique, c'est vert, c'est beau… ça ne peut pas foutre le camp éternellement. (p. 133)

Quant à Marc, il est le premier à se moquer de son propre humour :

> MARC. Un peu d'humour, vieux.
> YVAN. Un peu d'humour ? Je ne vois pas ce qu'il y a de drôle. Un peu d'humour, tu es marrant.
> MARC. Je trouve que tu manques un peu d'humour ces derniers temps. Méfie-toi, regarde-moi !
> YVAN. Qu'est-ce que tu as ?
> MARC. Tu ne trouves pas que je manque aussi un peu d'humour ces derniers temps? (p. 224).

Ces personnages se font eux-mêmes les objets de leur propre cible et deviennent ainsi complices des rires des spectateurs. En assumant leur rôle d'histrion, ils l'exhibent et montrent un chemin possible vers l'apaisement : nous ne sommes pas voués au rôle de tragédien puisque nous pouvons aussi rire de notre propre rôle de comédien, pour peu que nous en soyons conscients.

L'usage des didascalies est, à cet égard, éclairant : le rire ou le sourire apparaît souvent parmi les dernières indications scéniques. *L'Homme du hasard* se clôt par une didascalie finale : (*Il rit*) comme si Martha avait brisé l'enferment mortifère dans lequel se complaisait Paul Parsky. L'homme amer est devenu l'homme qui rit…

De même, dans la dernière scène de *Conversations après un enterrement*, Reza introduit une didascalie qui montre la nécessité du sourire partagé, signe de la réconciliation des deux frères:

> *Nathan s'apprête à la suivre, puis il s'arrête et se retourne vers Alex. Il cherche ses mots…Dans un geste d'impuissance, à la fin il sourit.*
> NATHAN. Tu as pris un coup de vieux aujourd'hui…Méfie-toi ! *Alex sourit. Nathan sort.* (p. 103)

Les dernières didascalies de l'avant dernière scène de *« Art»* apportent un apaisement certain au conflit violent qui opposait les amis. Cette scène est placée sous le signe d'un jeu iconoclaste : le plaisir puéril du gribouillage déclenche d'abord le fou rire d'Yvan puis le rire

et enfin le sourire de Marc. Et si le jeu était la solution à l'entre-déchirement des « *je* » ? La dernière didascalie semble l'indiquer : « *dans un geste ludique*, [Marc] *jette à Yvan* [le feutre] *qui s'en saisit au vol* » (p. 249). C'est quand on oublie le caractère ludique de la vie, quand on la prend trop au sérieux qu'elle devient invivable. Et le théâtre de Reza est justement là pour nous rappeler cette élémentaire leçon de vie que les femmes rappellent aussi dans le registre qui leur est propre, celui de la frivolité.

Les femmes futiles

Face aux misanthropes atrabilaires, les femmes jouent la comédie de la frivolité. La tragédie de la vieillesse, vécue comme un naufrage, se résume finalement à des problèmes de maquillage, d'embonpoint et de couleur de cheveux, interdisant ainsi aux spectateurs de se complaire dans leurs propres angoisses. La frivolité devient la tristesse souriante du désespoir.

Martha dans *L'Homme du hasard* passe sans transition d'une réflexion empreinte d'une sagesse intemporelle sur l'acceptation de la mort :

> Accepter qu'un être que nous aimions soit mort.
> Accepter que le monde compte un être de moins qui nous aimait…
> Mes parents, disparus.
> Disparu un mari que j'aimais.
> Morts, quelques amis.
> Mort, Serge.
> Accepter de n'être maître ni du temps ni de la solitude. (p. 27)

à des considérations beaucoup plus terre-à-terre sur la couleur de ses cheveux et de son tailleur :

> Bonne idée de me faire faire la couleur avant de partir.
> La dernière fois c'était trop blond, mais cette fois-ci elle l'a bien réussie.
> Bien fait de mettre mon tailleur jaune. Je n'ai pas froid comme je le craignais et il me donne un air énigmatique. (p. 27).

Et cette frivolité même est revendiquée comme antidote à la tragédie de la mort :

> Frivoles jusque dans l'au-delà nous sommes (p.27)

Maquillage et habillage semblent d'ailleurs être les deux remèdes infaillibles pour faire cesser la chanson des mal-aimés. En tout cas c'est le conseil que donne Julienne à Édith dans *Conversations après un enterrement* :

JULIENNE. Alors ça, rien ne vous empêche de vous maquiller et de vous habiller !...

ÉDITH. Pour qui ?

JULIENNE. Pour personne ! Pour tout le monde…pour vous !

ÉDITH. Je voudrais que ce soit pour quelqu'un, me faire belle pour quelqu'un…

JULIENNE. Pardonnez-moi Edith, mais vous raisonnez à l'envers. Maquillez-vous, habillez-vous, et ce quelqu'un apparaîtra dans l'heure qui suit ! (*A Édith)*. Est-ce que je dis des bêtises, mademoiselle. (p. 65).

Julienne, la seule à avoir des enfants et des petits enfants, semble avoir pour mission de toujours dédramatiser une situation lourdement tragique par des remarques futiles, et décharger la lourdeur d'une atmosphère du deuil par la légèreté des soucis ordinaires du quotidien. Pour casser le mur du silence, elle n'hésite pas à recourir au sujet le plus banal de conversation qui soit : le temps. Comment savoir s'habiller quand le temps est si changeant ?

Si j'avais su qu'on aurait cette chaleur, j'aurais mis ma gabardine... Avoue que c'est imprévisible en novembre tout de même! En tout état de cause je ne vois pas pourquoi je me suis mise en noir, c'est ridicule, je suis la seule à être en noir (p. 51)

J'étouffe. C'est le tricot de corps qui m'oppresse. (p. 52)

On se croirait en été franchement! J'avais mis ce matin un petit sous-pull en laine par sécurité, je l'ai retiré en revenant, je ne pouvais plus le supporter. (p.61).

Consciemment ou inconsciemment Julienne combat le malheur par la futilité même de ses propos.

Dans *La Traversé de l'hiver,* Suzanne veut lutter à la fois contre la tristesse de sa fille après le départ d'Avner et contre sa propre tristesse prétendument inexplicable. Elle recourt pour cela à la manœuvre de diversion universellement partagée par toutes les femmes, les courses en ville !

SUZANNE. Ce départ m'a rendue triste, c'est idiot. Les départs me rendent triste, toujours… (*Un temps*.) Veux-tu… veux-tu que nous allions faire des courses en ville ?... Je t'achète un pantalon si tu veux ─

ARIANE. D'accord… (p. 169).

La nourriture semble être aussi un bon refuge face à la peur du vieillissement et de la mort. Quand Emma, dans *La Traversé de l'hiver*, se plaint du poids de l'âge qui « vous tombe comme une charge sur le cœur» (p. 137) « une petite williamine» accompagnée de cakes aux noix ─ comme s'il était logique de s'empâter le corps pour alléger le cœur…

En fait en choisissant la légèreté frivole et ses petits bonheurs, ces personnages féminins refusent, en acte, de s'enfoncer dans la morosité, dans la déception d'une vie toujours en

retard du Bonheur majuscule, qui n'arrive jamais chez Yasmina Reza. En agissant ainsi elles font volontairement un pied de nez au tragique. Et l'auteur revendique d'ailleurs ce choix :

> La frivolité c'est prendre au sérieux ce qui ne l'est pas. On est plus léger si on est bien habillée, bien coiffée. Pour moi, c'est ce qui permet de vivre.[42]

Comme l'analyse Christiane Blot-Labarrère, rires et larmes sont indissociables, et sans la complicité de femmes qui partagent le même goût pour la frivolité, la vie basculerait inexorablement dans une gravité insupportable :

> Une coexistence belliqueuse entre le sourire et les larmes s'instaure chez ses personnages. Porte-à-faux qui explique les oscillations dont ils ne sont pas les dupes.[43]

Pour échapper à la réalité cruelle et à ses inévitables frustrations, les femmes « rezaldiennes » choisissent volontairement de frôler la frivolité pour éviter de sombrer dans les profondeurs du désespoir. Comme le souligne encore Christiane Blot-Labarrère, le choix de la légèreté n'était pas le seul raisonnable pour qui veut traverser la vie debout et non ployé sous le poids des malheurs :

> Cette futilité revêt les caractères qui lui attribue Cioran: consciente, acquise, volontaire. Elle ne se confond pas avec la facilité et elle prend le parti du paraître contre celui de la profondeur.[44]

Reza met ainsi à distance, par la légèreté, des sujets de tension tragiques. Vivre, pour elle, c'est accepter de vivre avec ces conflits. Le jeu théâtral de ses personnages vise à les dédramatiser.

---

42 Louise DAVID, « Yasmina Reza ou l'intelligence des petits riens », <http://www.lepetitjournal.com> [consulté le 24 février 2009].

43 Nina HELLERSTEIN, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ? op. cit.*, p. 279

44 *Ibid.*, p. 280

Deuxième partie
L'identité déchirée

Un jour, je n'étais pas, un jour, je ne serai pas. Entre ces deux instants d'indifférence du monde, je m'efforce d'être. C'est un mode ondulant, agité de remous, désorienté. Entre ces deux absences, nous allons où nos pas nous conduisent, nous foulons le monde et ses lieux.

Yasmina Reza. *Hammerklavier*, p. 108

On veut très fort vivre une chose, qui est à portée de main, et puis le temps passe. Un jour il est trop tard, on se laisse quelque part, dans des pages.

Yasmina Reza. *Une pièce espagnole*, p. 36

J'ai conservé le rêve naïf de devenir un écrivain, c'est-à-dire un homme qui tente de sauver un peu d'élan vers l'avenir, s'efforce d'échanger sa propre existence contre celle des mots.

Yasmina Reza. *Adam Haberberg*., p. 159

Dans mon cahier, les jours s'égrènent et se confondent, frénésie monotone où cependant l'histoire s'écrit. Il n'y a pas de lieux dans la tragédie. Et il n'y a pas d'heures non plus. C'est l'aube le soir ou la nuit.

Yasmina Reza. *L'Aube le Soir ou la Nuit*, p. 126

Est-ce que la vie répond au désir silencieux, informulé, qui n'est pas seulement un désir mais aussi une certitude, que le monde est offert et ne se déroulera pas sans vous ? Car pour gagner, avait-il compris, il faut non pas vouloir gagner mais croire qu'on va gagner. Tenir et croire, les verbes de l'homme, avait-il répondu sans réfléchir à Goncharki. Pour survivre, pense-t-il, on a bien dû se fabriquer des postures de dignité.

Yasmina Reza. *Adam Haberberg*, p. 118-119

Chapitre I - Le mal de vivre

Dans la première partie de notre travail nous avons procédé à une présentation des conflits qui naissent et se déroulent entre les personnages, et nous avons souligné combien l'espace scénique était une donnée [essentielle] de leur mise en scène. Nous avons jugé nécessaire cette présentation descriptive, qui nous a permis de distinguer, entre les pièces du corpus, plusieurs lignes narratives, tout en dégageant les traits communs du conflit : une tension entre les personnages (qui constitue l'argument dramatique) et une tension intérieure à chacun pour

acquérir son identité personnelle (qui en constitue l'enjeu). Cela nous a conduit à délimiter deux espaces de la quête : public et privé. Le conflit part d'une tension familiale, mais cette dernière n'est que le révélateur d'une crise identitaire qui se développe à un autre niveau que celui des relations sociales, et qui va amener le sujet à une rupture avec sa vie d'avant. L'hostilité dans les relations interpersonnelles fait du personnage un individu instable et déclenche une quête identitaire où il revendique sa propre personnalité :

> Je ne suis pas comme vous, je ne veux pas avoir d'autorité, je ne veux pas être une référence, je ne veux pas exister par moi-même, je veux être votre ami (…) (*Art*, p.247)

En nous appuyant sur les résultats de cette première partie, nous allons maintenant nous attacher à montrer comment le théâtre de Reza est celui d'un conflit interne, où le personnage est renvoyé à lui-même et va tenter de dépasser le cercle vicieux de refus des autres, pour construire avec eux une nouvelle relation.

Le conflit repose, en effet, sur un affrontement entre un homme et une partie adverse, avec des moments de désespoir, d'attente inquiète et de rechutes, puisque l'accès à la mort n'est jamais sûr. Ces meneurs de jeu souffrent de la solitude, et les questions existentielles qui se posent à eux s'accompagnent d'une forte angoisse. Dépourvus de la lucidité qui les orienterait vers des résolutions raisonnables, ils se trouvent piégés dans leur condition humaine et sombrent souvent dans le désespoir. Comme tout un chacun, ils cherchent à s'en échapper en se persuadant qu'ils vivent dans le présent et que leur vie reste ouverte :

> Moi dont la seule terreur est la monotonie des jours, moi qui pousserais les battants de l'enfer pour fuir cet ennemi mortel (*Une désolation*, p. 12)

Yasmina Reza partage cette représentation d'une vie dans laquelle l'être humain tombe dans l'ennui et le vieillissement. Elle tempère toutefois cette vision du monde lorsqu'elle affirme :

> Je ne suis pas une adepte de la gravité mortelle et permanente. (…) Avoir une perception tragique du monde n'exclut pas la légèreté. Elle est si merveilleuse, si fragile que je ne voudrais pas qu'elle m'abandonne. Le jour où la légèreté m'abandonnera, je pense que je m'abandonnerai aussi.[45]

Prise entre la légèreté et l'étouffement, elle opte dans son théâtre pour un univers incertain, hésitant perpétuellement entre la création et la destruction, dans l'espoir de donner malgré tout un sens à l'existence :

> Comment accepter le sort humain ? Quand j'écris, j'exprime mon désarroi devant une somme de mystères tragiques que je ne comprends pas et dont j'espère qu'ils ne sont pas vains.[46]

---

[45] Entretien avec Yasmina Reza par Dominique SIMONNET : « J'écris sur le fil de l'essentiel », *L'Express* le 13/01/2000

La tragédie qui couve entre deux antagonistes éclate quand l'équation se brise et qu'une victime surgit47. Le drame familial que nous avons étudié dans les pièces de Reza a effectivement pour caractéristique de se propager à tout l'environnement familial, et de toucher les parents comme les enfants. Mais cette extension ne s'accompagne d'aucun "éclatement" de type tragique : même lorsque les rapports parentaux sont régularisés, les problèmes identitaires des personnages ne sont pas résolus, et les individus restent en prise avec un présent qui les effraye. C'est la raison pour laquelle nous avons remarqué l'absence de tout changement narratif d'importance. La fin et le début des pièces sont presque similaires : les mêmes personnages se retrouvent quasiment à huis clos, et demeurent sur la scène finale comme ils ont apparu lors de la scène d'exposition. Aucun événement majeur, aucun bouleversement ne vient marquer, ne serait-ce que sur le mode tragique, la fin de leur conflit intime, et leur rapport au temps reste marqué d'un malentendu persistant. Rien ne l'illustre mieux que les deux répliques finales de *Conversations après un enterrement*, où au « Déjà ? » d'Élisa répond le « Enfin ! » d'Alex (p. 112). Dans chaque pièce quelque chose se dénoue au terme de conflits successifs, mais la monotonie règne sans discontinuer.

Yasmina Reza crée ainsi des personnages qui sont à la fois chancelants et cruels, et qu'elle veille à représenter dans des situations banales et communes pour les maintenir toujours en-deçà d'un possible tragique. Généralement âgés, ils regrettent le temps où ils étaient actifs, et le repos est pour eux synonyme d'humiliation et de mort, comme l'avoue de son côté le narrateur du roman *Une désolation* :

> Tu te demandes pourquoi je ne me repose pas, tu te dis que fait-il de ses jours, toujours en devenir, à quoi cela rime, jamais repu, jamais apaisé. Apaisé ! Mot inconnu. Mon petit, qui a goûté à l'action redoute l'accomplissement car il n'est rien de plus triste, de plus décoloré que la chose réalisée. Si je n'étais sans cesse en perpétuel devenir, il me faudrait alors lutter contre la mélancolie des achèvements. (p. 13)

Les personnages du théâtre sont de la même veine, gardant une extrême lucidité, une conscience aiguë de leur état, et observant leur déchéance sans complaisance. Ils témoignent du besoin de se situer dans le monde et d'être eux-mêmes. La seule question qu'ils se posent est de savoir comment, eux qui ont passé leur jeunesse dans l'action permanente, vont agir devant un destin qui les emporte dans un monde de banalité.

---

46 *Ibid.*

47 *Rhétorique de la tragédie*, sous la direction de Corinne HOOGAERT, Paris : PUF, coll. L'interrogation philosophique, 2003, pp.178-179

Le théâtre de Yasmina Reza se focalise sur ces états psychologiques, où les personnages changent de comportement, deviennent différents les uns des autres, et vivent enfermés dans des souvenirs familiaux qui les conduisent à se négliger eux-mêmes. Lorsqu'ils se rappellent les moments ou les événements ratés ou mal vécus auprès des leurs, ils sombrent dans la tristesse et tentent vainement de fuir ce passé en se concentrant sur leur vie actuelle. Mais celle-ci est tout autant étouffante par le lot de problèmes quotidiens qu'elle charrie. Ils vivent donc en permanence dans un dilemme : d'un côté, leur passé réactualisé par leurs souvenirs ; de l'autre, une vie présente qui baigne dans la confusion. Tous témoignent du besoin de se situer dans le monde et expriment leur souhait de changer leur vie pour retrouver un bien-être : ils cherchent leur épanouissement personnel, leur indépendance ou leur reconnaissance par autrui.

À toutes les pièces du recueil pourraient s'appliquer ces lignes, extraites d'un entretien entre l'auteur et Moira Paraschivesco :

> En apparence, rien d'autre ne se déroule que le cours familier du temps. Mais le temps n'est jamais familier et il est des états dont nous ne saurions revenir. Si l'âge nous octroie la paix, c'est que nous en savons le prix. Nous considérons alors le désir comme une dérision qui nous touche encore, sans pourtant nous tenter.[48]

1 - Climatologie dépressive

L'usure du temps semble être dans le recueil de Reza une catégorie infernale plus décisive que celle du conditionnement social ou psychologique des personnages. Dans le propre temps vécu de l'être humain, il est difficile d'échapper au piège de la mort anticipée :

> Les bourgeons, les feuilles, l'automne et ainsi de suite. Chaque jour, en chaque saison, Lionel aura contemplé l'épouvantable indifférence du temps. (*Une désolation*, p. 23)

La structure temporelle souligne la double cruauté du temps : son flux est à la fois lent, dilaté et excessif. L'instant et la durée malmènent autant la destinée des personnages. Conscients de la valeur du temps à venir, ils envisagent de rétablir au mieux leur vie future et orientent leur quête vers une exploitation satisfaisante du temps qu'il leur reste à vivre : cela passe d'abord

[48] Cité dans la présentation de *La Traversée de l'hiver* lors de sa création au Festival de Maisons-Laffite (janvier 2001). Voir <http://perso.cie-actif.mageos.com> [consulté le 28/12/2006].

par une réconciliation avec eux-mêmes, qui devrait leur permettre une réintégration favorable dans la société. Mais cette volonté manifeste se heurte à la monotonie des jours[49].

Comme tant d'écrivains, Yasmina Reza, si souvent inspirée par la mélancolie de l'automne, fait du temps le sujet primordial de ses écrits :

> Au fond, à bien y réfléchir, la question posée est celle du Temps.
> Dans quel temps nous plaçons-nous ?
> Dans quel temps, la valeur des choses et des mots ?
> Le temps : le seul sujet.[50]

Christiane Blot-Labarrère dans son étude sur le temps dans les œuvres de Reza, se réfère à la biographie du dramaturge, et appuie son analyse sur une étude relative au temps dans la culture juive, qui serait étroitement dépendant des mutations de l'histoire, de la culture et de la religion. La critique affirme que ce thème traduit chez Reza toute une vision du monde :

> Rien n'est gratuit, même si, à l'occasion, l'écriture se présente sous des dehors, on pensera, faciles […] on aperçoit une exacte adaptation du langage à son objet, la conscience aiguë de l'altérité du réel, un souci constant de musicalité et l'obsédante présence du temps, thème majeur[51].

De fait, Reza met en scène des personnages qui ne cessent à travers leurs échanges de faire allusion au temps qui passe. Dans *L'Homme du hasard*, par exemple, l'homme et la femme ne cessent d'évoquer l'écoulement du temps, comme dans le monologue initial de la femme, au début de la pièce, lorsqu'elle évoque une photo :

> Dans un tramway de Prague, en….1964, il y a un homme assis à une fenêtre. Qui regarde dehors. Il a le front dégagé, ses yeux sont tristes, il a soixante ans. Il tient sa main sur sa bouche dans une attitude pensive qui cache la moitié de son visage. Il regarde dehors. Dehors, il y a un homme debout sur le trottoir, qui a les mains dans les poches et qui regarde passer le tramway. Dans la position où ils se trouvent, on peut penser que les deux hommes se regardent. En réalité, les deux s'ignorent. Aucun des deux n'a cure de ce croisement. Ils ne se voient même pas. Que regardent-ils l'un et l'autre ? Le mouvement familier du temps. Ils ne regardent que cela, le temps qui passe dans son mouvement familier. (p. 12)

La précision et l'insistance des références au temps scandent la pièce d'une terrible dynamique :

---

49 Les personnages de Reza luttent contre le confort et acceptent les faits les plus horribles du monde comme la guerre à cause de l'héroïsme qu'ils peuvent alors éprouver : « Parce que n'importe quelle guerre, aussi vaine soit-elle, aussi meurtrière soit-elle, est supérieure au confort », *Une Désolation*, p. 24.

50 *Hammerklavier*, Paris: Albin Michel, 1997, p. 25.

51 Christiane BLOT-LABARRÈRE, « Yasmina Reza : mesures du temps », *op. cit.*, p. 272.

> « Si d'ici notre arrivée […] », dit Martha (p. 13) – « c'est le genre de voyage qui ont fait trente-six fois le tour du monde, qui sont au soir de leur vie, qu'est-ce qu'il leur reste ? Les pingouins. » (p. 13) – « depuis le début de notre voyage, avez-vous une seule fois levé vos yeux vers moi » (p. 16) – « Qu'est-ce qui compte ? La durée ? L'instant ? Qu'est- qui vaut ? […] Paul Parsky ignore toujours la valeur du temps. » (p. 21) – « Lance toi Martha, la vie est courte. » (p. 22) – « Une femme qui ne lit rien durant tout un voyage» (p. 23) – « Pour trois mots insignifiants qui ne changent pas le haut cours des choses et du temps » (p. 29) – « d'ailleurs c'est ainsi qu'on va, d'autre en autre, jusqu'à la fin» (p.31) – « nous avons dépassé Strasbourg. De l'action. » (p. 33) – « Pourquoi n'a-t-elle pas commencé à lire dès le début du voyage ? » (p. 34) – « Je dois me manifester. Mais peut-être en deux temps » (p. 35)

On retrouve une obsession analogue dans *Conversations après un enterrement* avec les horaires du train que doit prendre Élisa, l'heure du départ et, à partir de là, l'accélération de la vie, la fuite du temps :

> « Il faut que je parte », dit Élisa (p. 48) – « Il faudrait que je téléphone à la gare de Gien » (p. 74) – « Quelle heure est-il ? », demande Élisa (p. 83) – « Vous allez rater votre train, Élisa », dit Pierre (p. 97) – « Alex, accompagne moi à la gare, s'il te plaît » (p.101) – « et pendant que nous parlions, l'horloge tournait, et l'heure s'est écoulée… Nous avons traversé la rue, nous nous sommes précipités au guichet pour acheter le billet… puis le quais, le coup de sifflet, le premier wagon dans lequel elle est montée… » (p. 110-111)

Dans *La Traversée de l'hiver*, le temps qui passe prend l'image de la mort qui va s'emparer d'eux, l'un après l'autre. Au début de la pièce Blensk se voit comme un veuf après le départ de sa femme pour raison familiale :

> Quant à moi, je suis à présent, de surcroît, veuf en quelque sorte puisque mon épouse est naturellement descendue à Vevey. (p. 123)

Le départ d'Avner constitue un événement que tous assimilent à un adieu définitif :

> « Voilà mon tenue de voyage. C'est ce que je mets ce soir et demain » (p. 155) – « Je n'avais jamais vu cette robe[…] C'est en l'honneur de mon départ ? », (p. 156) – « Mais c'est pour voyager que vous vous êtes fait beau » (p. 156) – « Quand partez-vous ? », (p.161) – « Vous avez envie de partir ? » (p.162) – « tout est prêt pour le départ » (p. 166) – « Il vous dira d'accélérer, faites la sourde oreille » (p. 167) – « Il est dans l'avion à l'heure qu'il est […] N'y pensons , c'est déprimant […] Je me demande si ce n'est pas le départ d'Avner qui m'a déprimée » (p. 174) – « En fin de compte, Avner aura été le seul homme de ma vie » (p.175) – « Tout le monde nous quitte si je comprends bien » p. (175)

Dans *« Art »*, le rendez-vous entre les trois amis et le retard d'Yvan installent une attente qui développe un malaise croissant. Nous n'apprenons qu'ils ont un rendez-vous pour une soirée

qu'à la treizième séquence lorsque, après s'être mis en colère, Serge ne peut qu'égrener le temps qui passe pour tenter de sortir de son angoisse :

> Il est huit heures. On a raté toutes les séances […] huit heures cinq. On avait rendez-vous entre sept et sept heures et demie » (p. 217) – « Si Yvan n'est pas là dans exactement trois minutes, on fout le camp» (p. 217) – « Huit heures douze » (p. 219)

Traitant ce thème de manière théâtrale, Reza met en scène des individus dont les émotions contradictoires reflètent l'irrégularité du temps : ils baignent dans deux extrémités climatiques, chaleur d'un côté, pluie de l'autre, comme si l'orage devait envelopper leur humeur contre leur déception à l'égard de leur vie.

La mise en scène de l'automne dans la majorité des pièces est un choix volontaire du dramaturge. Il s'agit de la saison qui correspond le mieux aux états d'âme des personnages : le temps de l'agonie lente qui précède l'hiver, et la longue attente où l'on s'enlise dans le quotidien. L'action, resserrée à l'extrême, n'y occupe que peu de place. Le recueil *s'ouvre, avec L'Homme du hasard*, sur une rencontre à l'improviste de deux personnes qui voyagent dans un train reliant Paris à Francfort : l'indication de la Foire des livres de Francfort nous informe que nous sommes au mois de novembre. Dans *Conversations après un enterrement*, la mort du père coïncide avec la Toussaint, également au mois de novembre. Et dans *La Traversée de l'hiver*, nous apprenons que les personnages ont pris leurs vacances en septembre, et que c'est au cours de l'automne déjà que, en 1940, la famille Milstein avait été contrainte de s'exiler de Roumanie.

L'automne renvoie à la lenteur du temps et accentue le sentiment du mal de vivre. Dans *Conversations après un enterrement* et *La Traversée de l'hiver* il offre un environnement particulièrement favorable au climat dépressif, mais ce caractère est plus atténué dans *L'Homme du hasard* ou *« Art»*.

Dans la première pièce les événements se déroulent à la campagne pendant un après-midi de novembre où un fort soleil a provoqué une chaleur étouffante. Les personnages soulignent cette anomalie climatique qui rappelle la saison de l'été :

> JULIENNE. Si j'avais su qu'on aurait cette chaleur, j'aurais mis ma gabardine… Avoue que c'est imprévisible en novembre tout de même ! (p. 51)
>
> ÉDITH. Tu n'as pas chaud ? Je ne sais pas pourquoi j'ai chaud… (*Elle retire son gilet.*). On se croirait en septembre… (p. 49)

Ce trouble de la nature qui rappelle une saison révolue, en l'occurrence l'été, ne va pas sans répercussions sur les personnages. Alex, par exemple, manifeste sa volonté de cueillir des

bouquets de chardons qui poussent en été. Et Édith est tout naturellement amenée à se remémorer ses souvenirs de petite fille :

> Quand j'étais petite, je faisais des colliers de pâquerettes. Des couronnes de pâquerettes au-dessus de ma tête… Au printemps, le sol en est couvert ici. (p. 64)

De même, dans *La Traversée de l'hiver*, le mauvais temps affecte les personnages, qui se retrouvent avant le déclenchement de l'orage. Les paysages qui les entourent sont à peine discernables – « pas d'étoile » ; le brouillard les plonge dans la confusion (scènes 3, 4 et 7), et le froid qui précède la tempête affecte leurs sensations. Ce temps maussade leur évoque leurs malaises personnels. Le départ d'un frère, par exemple, immerge Emma dans la tristesse et suscite chez elle des idées obscures qui reflètent l'impact de la nature sur son état d'âme de personne fragile :

> EMMA. Il y a un moment, ma chère Suzanne, où la montagne devient haïssable, où l'âge vous tombe comme une charge sur le cœur. Si j'étais plus sportive, je creuserais ma tombe avec entrain. (pp. 173-174)

Les événements qui scandent le déroulement de la pièce surviennent entre grisaille, temps triste, orage et pluie. La mention du soleil n'intervient qu'une seule fois, au moment de sa disparition de l'horizon, et le crépuscule s'unit aux autres facteurs de la nature qui impliquent le dénouement des conflits. De même, les deux dernières scènes de *Conversations après un enterrement* coïncident avec une dégradation du temps : le vent souffle fort, et la pluie se transforme en orage.

La constance de cette relation entre état d'âme et temps climatique charge évidemment ce dernier d'un symbolisme fort. C'est que, de ce point de vue, l'automne a une signification étendue, évoquant la perte, la désolation, ou simplement la tristesse[52]. Les personnages manifestent leur dégoût vis-à-vis de la grisaille de ce mauvais climat automnal qui suscite en eux la peur, l'ennui, l'inactivité, et qui les empêche de profiter pleinement de leurs vacances :

> EMMA. Mais regardez- moi ce temps. Pourquoi nous infliger cette grisaille ?… (p.167)

Ils en viennent à perdre progressivement toute vitalité et tout dynamisme. L'humidité et le froid provoqués par le mauvais temps évoquent chez eux le manque d'affection et le repliement sur soi, notamment chez les femmes, qui tentent vainement de donner sens à leur vie anodine. Suzanne, comme Emma, ne sait pas où aller :

> SUZANNE. Pas très encourageant ce temps (p. 169)

---

52 Hélène RENARD, *Dictionnaire des rêves*, Paris : Albin Michel, 1998, p. 71

Dans *Conversations après un enterrement*, Simon Weinberg est mort, un midi de novembre. Il est, selon ses propres vœux, inhumé dans la propriété familiale du Loiret, entre les murs familiers de sa demeure, sous le soleil blême qui s'attarde à disparaître derrière les arbres comme pour rendre un dernier hommage au défunt. Le deuil donne aux personnages l'opportunité de vivre quelques moments de cet isolement où l'on retient son souffle, où les réflexions s'intensifient et donnent lieu à des interrogations existentielles sur les instants indescriptibles, sur les rapports entre l'absence et le retour aux origines, entre la mort et la vie. Mais l'ambiance sinistre et morbide qui affecte l'événement et le décor influence le comportement des personnages, qui cherchent à la fuir pour une autre plus joyeuse. Édith, par exemple, aimait la campagne parce qu'elle signifiait la réunion avec les membres de la famille ; mais celle-ci devient « sinistre » (p. 80) à cause de l'enterrement : dorénavant elle ne lui rappelle plus que la mort du père et l'effroi occasionné par la perte d'une vie.

La lumière chaude du soleil, indiquée dans la même pièce à la scène 6, semble cependant accompagner le changement d'humeur des personnages. La douceur du soleil suggère à Nathan de retrouver les personnes qui assistent aux obsèques de son père, et plus particulièrement le groupe de femmes présent. Ce doux temps symbolise la renaissance de l'esprit qui s'apaise avec le changement climatique, et donne au cœur l'occasion de se défaire de la noirceur du deuil : le beau temps n'est-il pas le principe même de la renaissance, de la régénération et du retour à la vie ? Il joue un rôle important dans les banquets sacrificiels, dans les repas ou réunions[53], et l'exposition au soleil que préconise Nathan est un triomphe sur le froid intérieur que ressentent les personnages :

> NATHAN. […] profitons du soleil » (p. 69)
> ÉDITH. Tu me fais une petite place à côté de toi, au soleil ?
> PIERRE. Viens, viens, viens ! (p. 72)

En dépit de cet agréable climat et des instants de bonheur ensoleillé, Nathan dans *Conversations après un enterrement* et Emma dans *La Traversée de l'hiver* n'échappent cependant pas à une méditation nostalgique sur le temps qui s'écoule en dehors de leur volonté.

Car les moments illuminés sont rares. L'univers de Reza est par essence nocturne : ses personnages évoluent dans des lieux clos – chambre, maison familiale, compartiment du train – où la lumière n'entre guère, ou n' y est au mieux que diminuée, vouée à disparaître et à céder la place à la nuit. Ce sont des lampes, plutôt que le soleil extérieur, qui symbolisent le

---

53 CHEVALIER, Jean. (dir.). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1969, p. 167

plus souvent le charme de la lumière dans l'œuvre de Reza. On y lit une opposition très nette entre la nuit et le jour. Le jour est moins fort que la nuit, mais ne disparaît jamais vraiment – sans quoi l'angoisse régnerait. Est-ce à dire pour autant que la venue de la nuit apporte au personnage la paix, la sérénité ?

En fait, la nuit est plutôt le symbole d'une éternité retrouvée qui annihile le temps et, avec lui, le sentiment d'écoulement de la durée. A partir du moment où le soleil disparaît, il existe deux types de nuit :

- une nuit de bonheur absolu ;
- une nuit de peine, où le personnage tente de racheter les fautes qu'il a commises, afin d'obtenir son salut.

La nuit heureuse, dépourvue de tout sentiment d'oppression ou d'angoisse, est rare. Les éléments de la nature y participent à la scène d'amour qui convoque l'amant et l'amante comme vers la fin de *Conversations après un enterrement*, quand Pierre cite quelques vers de Baudelaire : la nature entoure le couple, la nuit entoure la nature, et toutes deux, dans un même mouvement, adoucissent l'atmosphère, empêchent qu'aucune violence ne vienne contrarier la paix des deux amants. Au contraire, la nuit de peine est évidemment différente. Sa violence est extrême : déchirement, soupçon, angoisse, frémissement et désespoir sont le quotidien d'Édith qui refuse, elle, que les deux amants passent la nuit ensemble. Privée de compagnie, de possibilité de parler, elle se sent envahie par les ténèbres, et un vent glacé se répand autour d'elle. Quand ce n'est pas le vent, c'est la lune qui nous signale si la nuit est positive ou négative. Lorsque la lune est claire, la nuit est calme. Lorsqu'elle est voilée, elle équivaut au jour, et est alors comparée à un soleil. Apparaît ici une autre opposition, qui vient compléter le paradigme des significations : comme nous avions l'opposition : vent doux / nuit sereine *vs* vent violent / nuit tragique, nous avons aussi lune solaire / nuit sereine vs lune voilée / nuit tragique.

La dramaturge rejette le jour absolu, dont la blancheur est synonyme d'effroi : tout y est trop net ; les formes et les contours des objets, les êtres y apparaissent trop clairement, et empêchent d'atteindre l'espace nostalgique. Elle rejette aussi la nuit absolue, dont la noirceur est source d'angoisse et réveille ses craintes et ses tourments. En revanche, quand la lune est voilée, l'homme peut s'enfoncer dans les ténèbres, et, par les ombres, espérer esquisser une communication avec l'arrière-monde, qui lui donnera accès à l'espace nostalgique. L'ombre intervient au sein des textes pour nous montrer qu'une telle communication est en cours. En fait, Reza recherche avec prédilection une lumière au sein des ténèbres. Le mot de « lumière »

est peut-être même trop fort : il vaudrait mieux parler de lueur. Comme Dante guidé par Virgile aux enfers, Reza se laisse conduire par quiconque possède un flambeau. Elle n'est prête à suivre que quelqu'un qui a une intelligence lumineuse, une clairvoyance faite de nuances : elle cherche donc un état en demi-teinte, entre le jour et la nuit, c'est-à-dire indéterminé, et qui ne se réfère à rien d'autre qu'à lui-même, hors de toute temporalité. Car lorsque le jour se lève, il vient briser cette indétermination nocturne qui n'a été acquise qu'à grand peine : la communication avec l'au-delà est rompue.

L'ombre, une image brouillée de soi

[L'ombre, une image brouillée de soi54]

> De fin en fin nous allons mon garçon. De fin en fin. L'une après l'autre s'épuisent les choses. De la splendeur à l'ombre. (*Une désolation*, p. 37)

L'examen des événements dans *Conversations après un enterrement* met nettement en valeur le contraste des sentiments des personnages dans les différentes scènes : aimer et haïr la même personne, avoir l'envie de rire et de pleurer, vouloir sortir et rester, etc. Cette hésitation constante les laisse entre deux mondes, réel et irréel, dans l'opacité et l'ombre des sensations. Ils demeurent indécis entre ce qu'ils souhaitent faire et ce qu'ils doivent accomplir. Cette situation conflictuelle intérieure entrave le déroulement de leur vie et les plonge dans le tourment et le remords. Chancelant entre deux choix décisifs, ils ne savent que faire du temps qui leur reste à vivre : se procurer de la joie ou s'abandonner à la tristesse, se replier dans le regret ou jouir des moments de la vie. Leurs préoccupations et leur état mental les font ressembler à des silhouettes perdues dans une gare, prises dans le tissu métaphorique de l'ombre et de la lumière. Nous nous proposons d'étudier la façon dont Reza présente le caractère de ces personnages en corrélation avec le temps.

Midi est l'heure de la journée où l'ombre est près de disparaître. De nombreuses cultures croient encore que c'est le moment le plus dangereux – et pour cause : le monde visible s'entremêle avec le monde abstrait, ouvrant ainsi une brèche vers l'au-delà. Pendant ces instants, les formes réelles se confondent avec leur ombre, et ravivent de manière angoissante la signification de cette dernière, son lien symbolique à la question des rapports de la forme à

---

54 Shawn HUFFMAN voit dans l'ombre ce qui « sert à ancrer le corps dans son univers, c'est-à-dire que la valeur de l'ombre est relationnelle et dérive de la position de ce corps […] elle accompagne son objet d'une drôle de façon, car elle correspond aussi à une macule suggestive dans laquelle l'objet s'estompe. ». Cf. Christine HAMON-SIRÉJOLS et Anne SURGERS (dir.), *Théâtre. Espace sonore, espace visuel*, Lyon : PUL, 2003, p.118.

sa réalité sensible55. Approfondissons cette relation de l'ombre avec l'image des personnages qui aspirent à leur propre renaissance, juste au sortir d'un conflit familial qui s'est conclu sans vaincus ni vainqueurs.

Dans *Conversations après un enterrement*, l'enterrement du père se déroule précisément à midi : heure de la paix intérieure, car l'âme n'y possède plus d'ombre, mais heure elle-même sans ombre[56], renvoyant à la position impériale du soleil dans le ciel. Se conjuguent ainsi symboliquement en elle la sortie des limitations de l'existence corporelle (conditions des Immortels) et la purification du corps par la lumière. Or, dans la même pièce, des scènes 1 à 7, les personnages restent dans l'ombre de l'après-midi57, c'est-à-dire qu'ils demeurent privés d'une lumière qui pourrait être pourtant synonyme d'apaisement. L'ombre apparaît au contraire comme une réalité lourde qui reflète leurs angoisses : la mutation du jardin en cimetière a transformé à leurs yeux la propriété familiale en endroit funèbre, où l'ombre du défunt perdure dans son royaume terrestre, et contraint Nathan, Édith ou même Alex, à se conformer encore à sa volonté. Soumis, au-delà de sa mort, au souvenir d'un père tyran, ils éprouvent des difficultés à se remettre d'un passé mouvementé et à percevoir chacun l'image de soi qui correspond à sa vraie identité.

Mythologiquement[58], le principe de l'ombre est souvent représenté par un mur qui bloque toute avance du héros et l'emprisonne dans un dédale menaçant. Regarder le visage caché, amener dans le champ de vision le personnage qui s'y dérobe, combattre un monstre qui garde le passage de l'autre côté du mur, sont autant de figures qui expriment la nécessité psychique de mettre à jour et de reconnaître une face cachée de soi-même.

On retrouve cette exigence dans le processus analytique, où l'ombre figure souvent le premier aspect de l'inconscient. Selon Carl Gustav Jung, elle est la manifestation consciente d'un caractère majeur du processus de personnalisation, car elle renvoie au psychisme obscur, au flux subconscient qui habite en nous sans que nous y prenions la moindre garde. C'est pourquoi elle est la métaphore d'une sorte de désappropriation de soi, un « oubli » des processus qui traversent la vie intérieure : elle constitue la totalité indifférenciée de ce qui, à l'intérieur du psychisme, résiste à l'attention consciente. À partir de là s'ordonne, selon le psychanalyste suisse, une série d'oppositions – entre le monde des morts et celui des vivants,

---

55 Alain DELAUNAY, article « Ombre » dans l'*Encyclopedia Universalis* version 7, 2002

56 *Dictionnaire des symboles, op.cit*., p. 561.

57 Yasmina Reza a publié en 2007 *L'Aube, le Soir ou la Nuit*, dont le titre omet la mention du jour. Elle affirme que ce titre est « le fruit d'une chose qu'elle a ressentie comme un danger, l'absence du jour » : Entretien avec Jérome Garcin, *Le Nouvel Observateur* sur <http://tempsreel.nouvelobs.com> [consulté le 23/01/2008]

58 *Dictionnaire des symboles, op. cit.*

entre l'obscurité et la lumière, entre la nuit et le jour, entre l'hiver et l'été – qui ouvre sur une réflexion métaphysique du Non- Être et de l'Être[59].

Le lien ainsi établi entre l'ombre et l'image cachée de soi, la nécessité qui en découle d'amener peu à peu la seconde à la lumière, ne sont pas sans intérêt pour apprécier le parcours des personnages des pièces de Reza. Les étapes que Jung relève dans la transformation de l'image de soi aux prises avec l'ombre et la lumière, illustrent bien la quête entreprise par les frères ennemis, Nathan et Alex, tous deux rivaux dans l'amour d'Élisa, pour récupérer chacun son identité réelle :

- Premièrement, les scènes 1 et 2 sont les scènes d'exposition : relation père / fils (en l'occurrence Nathan, qui est l'ombre de son père), relation d'amour entre Alex et Élisa. Ces deux scènes préparent l'avènement d'une double éclipse : la disparition provisoire de Nathan d'une part, et, de l'autre, la menace qui obscurcit l'horizon de l'amour entre l'astre (Alex) et la source de lumière (Élisa).
- Deuxièmement, Nathan est convoité par Élisa, qui lui révèle ouvertement la passion qu'elle éprouvait pour lui, mais maintenait dans l'ombre :

  Te revoir, te voir, entendre ta voix… j'ai vécu hantée par toi, incapable d'aimer qui que ce soit. (p. 48)

- Cependant l'amour qu'éprouve Alex à l'égard de son frère entrave l'épanouissement des sentiments de Nathan, dont la sœur cherche aussi l'aide pour passer cette journée difficile : « Aide-moi Nathan » (p. 51).
- Troisièmement, d'après la théorie de Jung, la personne doit à cette étape reconnaître son ombre afin de dominer la situation : en l'occurrence, puisque, quand on parle d'Élisa, on la lie à Alex, Nathan doit accepter de n'avoir qu'une place secondaire : n'être que l'ombre de cet amour.
- Quatrièmement, le personnage doit disposer d'un savoir faire qui lui permet de revenir à la réalité en se donnant les moyens de la reconnaître. C'est le rôle attribué à la confidence échangée entre Alex et Pierre : elle leur révèle leur dilemme et va les aider à admettre leur réalité actuelle.
- Cinquièmement, le moi découvre son côté obscur et devient attentif à ce qui survient entre lui et lui : il entre dans un état disjonctionnel (corps/ ombre).
- Sixièmement, la comparaison du personnage avec son ombre lui permet d'acquérir en quelque sorte son propre corps. Dans la pièce, cela passe par la focalisation insistante

[59] Alain DELAUNAY, « Ombre », *op. cit.*

sur des gestes quotidiens qui permettent à chacun – Nathan, Alex, Édith, Élisa, Julienne – de prendre conscience de son corps et de ne plus être l'ombre de quelqu'un d'autre. Car les gestes des mains épluchant des légumes exigent une observation minutieuse et apparaissent comme le reflet d'un état intérieur (Alex, par exemple, « triture » sa pomme de terre en silence).

- Septièmement, Nathan peut éprouver qu'il n'est plus une ombre mais une personne différente de son frère Alex. En se décidant à faire l'amour avec Élisa, il domine l'état d'ombrage dans lequel il vivait et éprouve son indépendance.
- Huitièmement, le personnage commence à assumer l'ombre qui fait partie intégrante de lui-même et, par cela, se rapproche de la totalité.
- Neuvièmement, il est dans l'intégralité de son être, et se reconnaît comme vrai. Il peut confirmer aux autres la vérité de son histoire d'amour avec Élisa, et assumer son désir de vivre avec elle même si cela dérange tel ou tel, comme Édith par exemple.

Si le midi (qui préludait au début de la pièce) était bien le moment de la révélation, comme l'indiquait le père dans sa lettre, le soir (sur lequel se ferme le rideau) s'affiche plutôt comme le moment de l'espoir. Reprenant au poète un symbolisme familer, Pierre peut alors citer les vers de Baudelaire qui donnent une image enfin apaisée des nuits d'automne, lorsqu'elles sont celles des retrouvailles des amants :

> Rien n'est plus doux au cœur plein de choses funèbres,
> Et sur qui dès longtemps descendaient les frimas,
> Ô blafardes saisons, reines de nos climats,
> Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres,
> Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
> D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.[60]

C'est que, chez Reza, la nuit reste toujours partagée entre la terreur et le rêve. Autre dualité où l'homme se trouve déchiré entre sa carcasse et ses aspirations spirituelles : à côté de la nuit des amants de l'automne, elle est aussi le moment où la peur transpire des murs humides, et où le sommeil ne parvient plus à cacher l'horrible attaque que la vie prépare avec le retour du matin. C'est ce contraste qui explique que l'ombre constitue le lien intermédiaire entre le jour et la nuit : symbolisant par là l'aller-retour incessant entre le passé et le présent, entre la mort et la vie, entre l'autre et le moi, elle permet aux personnages de comprendre, au terme du parcours de récupération de leur propre image, que sans l'autre ils n'arriveraient pas à vivre.

---

[60] Il s'agit des deux derniers tercets du poème « Brumes et Pluies » dans *Les Fleurs du mal*.

Car la quête du personnage de Reza concerne toujours la survie de l'individu. Le conflit que nous avons étudié dans la première partie de notre travail repose en fin de compte sur un problème d'identité multiple : il est un père, un frère, un homme, etc. – autant d'attributs qui ne permettent pas d'unifier le moi. Le personnage est déchiré entre une identité sociale où il se définit comme l'ombre des autres, et une identité personnelle perdue qui l'empêche d'assumer son ombre propre.

Lutte dérisoire pour défendre l'intégrité du corps

Tous les personnages de Reza évoquent l'usure du temps. Effectivement âgés ou simplement proches de la quarantaine, ils ont en commun d'avoir perdu la possibilité ou le désir de transmettre la vie. L'image du temps est ainsi souvent incarnée dans celle d'une femme marquée par la déchéance physique et une extrême solitude – tels les portraits de celles sur lesquelles s'achève *L'Homme du hasard* :

> (…) une femme d'un certain âge, grosse avec un fichu et un gros manteau. Elle pleure, le visage collé au mur méchant de carrelage blanc, juste à côté il y a une affiche d'Holiday on Ice.
> Aux pieds, elle a des chaussons et des socquettes sur ses mollets enflés.
> (…) cette femme qui déjeune toute seule chaque dimanche aux *Flots-Bleus* de Royan, peinturlurée, teinte, habillée de rose, dont tout le monde se moque et ricane (…). (p. 39)

Ces images trouvent écho dans les monologues de *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer*, où le narrateur décrit son impatience – mélange de haine, de chagrin et de compassion – devant une vieille femme qui zigzague sur le trottoir :

> nous nous retournons pour voir le visage, une erreur fatale, je me retourne pour voir le visage, je veux vérifier mon aversion, je veux confirmer ma froideur mais je vois tout de suite sous la frange de cheveux blancs le nez disproportionné, l'effort de vivre dans la joue pendante, je récuse le nez, et les paupières, et la lèvre amère, je n'ai pas de temps à perdre avec un visage parmi des milliers d'autres que jamais je n'aurais distingué si je n'avais été exaspérée par le reste du corps (…) pourquoi faut-il qu'au détour d'un trottoir, un visage de bête essoufflée vienne m'encombrer, au nom de quelle vertu dois-je subir la tyrannie d'une pitié imprévue, de dos comme de face elle me persécute.[61]

C'est que la décrépitude féminine met en valeur de manière privilégiée la diminution physique et la stérilité qui l'accompagne, et elle offre aux hommes eux-mêmes une représentation particulièrement redoutable de ce qui les attend aussi. Dans *Conversations après un enterrement*, Pierre a connu une vie faite de révoltes, de voyages et de liberté.

---

[61] Yasmina Reza, *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer*, Paris : Albin Michel, 2005, p. 99-100

Atteint par la vieillesse, tout cela lui paraît cependant désespérément vain : il a le sentiment d'avoir perdu son temps :

> Ah, ce que c'est bon d'être vieux... Merde alors ! (p. 107)

Plus que tout, le fait de se retrouver sans enfants et sans héritiers lui pèse sur le cœur :

> Tu veux dire que je manifeste dans la vie une certaine bonne humeur... Oui... Oui. Mais quand je serai mort, personne n'ira pleurer sur ma tombe pour une cuisse de poulet. (p.60)

Et à Alex affirmant que le célibat est synonyme de tranquillité et de bonne humeur, il rétorque que seule la paternité confère un statut de création : c'est même ce qui fait la différence, à ses yeux, entre lui et son beau frère, qui a renoncé à ses activités artistiques pour se consacrer à sa famille selon un rythme d'ascète. Car l'enfant contraint à un fort ancrage dans le monde concret, au détriment de toute autre création. C'est même la raison pour laquelle les pères, chez Reza, ne laissent aucune liberté à leurs enfants, comme le montrent les exemples de Simon Weinberg et d'Avner. Et si ces enfants ont l'opportunité de devenir des créateurs, un fossé se creuse avec leurs pères, jusqu'à la fuite réciproque.

Pierre est une illustration parfaite du caractère illusoire que Gaston Berger discerne dans l'activité débordante de l'aventurier, du militant ou du héros, condamnés à ne jamais écouter que la mélodie de leur vie intérieure et la tristesse qui finit toujours par l'accompagner : ils sont trop absorbés par leur mission ou par leurs passions pour songer à leur vie réelle :

> Le désir, comme le devoir, nous jette hors de nous-mêmes. Pour le saint, l'ambitieux ou la passionné, le temps n'est pas supprimé. Il cesse seulement d'être une émotion pour devenir un moyen ou un obstacle ; on ne le savoure plus dans l'ambivalence de la nostalgie : on l'utilise.[62]

Mais le temps fait retour avec le vieillissement, et maîtrise alors cruellement le destin des personnages en les confrontant à l'imminence de leur mort à travers la perte de maîtrise de leur propre corps. Comme le notait déjà Camus :

> Dans l'attachement d'un homme à sa vie, il y a quelque chose de plus fort que toutes les misères du monde. Le jugement du corps vaut bien celui de l'esprit et le corps recule devant l'anéantissement.[63]

On retrouve là la fonction symbolique de l'automne, puisque, fondamentalement, c'est cette saison qui dégrade les matières et les individus. Martha, par exemple, dans *L'Homme du hasard*, est horrifiée de ses cheveux blancs, et tente d'échapper à l'effroi de la vieillesse grâce à une teinture réussie qui lui permet à nouveau de se sentir belle :

---

62 Gaston BERGER, *Phénoménologie du temps et perspective*. Paris : PUF, 1964, p. 193-217

63 Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, 1942, p. 20

> Bonne idée de me faire faire la couleur avant de partir. La dernière fois c'était trop blond, mais cette fois-ci elle l'a bien réussie. Bien fait de mettre mon tailleur jaune. Je n'ai pas froid comme je le craignais et il me donne un air énigmatique. C'est déjà une satisfaction. (p.27)

Mais cette dénégation de la vieillesse et ce camouflage de ses marques ne les abusent pas longtemps. Pas plus qu'ils n'abusent le narrateur d'*Une désolation*, lorsqu'il confie à son fils ses pauvres et dérisoires stratagèmes :

> Je me promène gentiment quand tout à coup, habilement caché dans le décor, le découragement surgit et me frappe. Avec un poids, avec une force que tu ne soupçonnes pas. Et qu'est-ce je fais pour lutter ? Je me teins. Quand le découragement existentiel, sans crier gare, s'abat sur lui, ton père se teint. (p. 48)

ou qu'il évoque les produits de beauté par lesquels sa femme, âgée comme lui, tente vainement de rajeunir « son visage abreuvé de toutes ces conneries (…), visage gentiment effondré, visage tremblant de bien faire, visage en route calme vers sa fin » (p. 51).

Le corps qui échappe hante les personnages âgés des pièces. Au visage « effondré » des femmes répond, chez les hommes, la découverte de leur impuissance[64]. Avner avait, durant sa jeunesse, un penchant démesuré pour la découverte de la vie ; sa passion était telle qu'il voulait devancer le temps, contre lequel il se battait sans cesse pour réaliser ses rêves. Dans sa phobie de vieillir, il marchait des journées entières dans la montagne, car le mouvement était pour lui source de jeunesse (p.154). Il lui est maintenant source d'essoufflement : vaincu par l'âge, il s'épuise dans tout effort physique, et pense que sa vie est influencée par le poids des années comme la nature l'est par le cycle des saisons :

> J'ai mis le pied dans une saison que j'ai haïe d'avance et pourtant souhaitée. (p. 166)

Car c'est moins l'âge en soi que sa confrontation avec une jeunesse éteinte qui devient source de douleur et de peur face au changement obligatoire auquel il est contraint, et qui l'empêche de répondre à la demande d'amour d'Ariane :

> Je ne peux pas, comprends-le, je ne peux pas... et m'apaiser... et t'aimer... (p. 166)

La véritable marque du temps passé est dans cette épreuve du miroir, cette contrainte de la comparaison, dont *Une Désolation* offre une variante presque comique dans l'évocation des disputes entre Léo et Lionel :

---

64 « Le problème est qu'aujourd'hui je ne bande plus avec personne. Du jour au lendemain la fonction s'est déréglée. Je n'ai pas trouvé la force de m'en réjouir complètement. » (*Une désolation, p. 31).*

> Léo et Lionel avaient le même âge. (…) Chacun était convaincu de faire plus jeune que l'autre. À chaque fois qu'on se trouvait ensemble l'un des deux disait : « Franchement, qui a l'air plus jeune ? » et l'autre, tout de suite : « Oui, franchement, franchement, qui a l'air plus jeune ? » (p. 47)

Paul Parsky, dans *L'Homme du hasard*, fait une expérience différente, mais où l'on retrouve le même schéma de comparaison révélatrice. Il n'identifie, en effet, comme marque de vieillesse le « ressassement » de son écriture que lorsque la réaction d'Élie Breitling le contraint à le faire :

> Au fait, tu n'as même pas employé le verbe ressasser mon petit Élie. Si tu m'avais dit tu ressasses, j'aurais senti un petit accent de familiarité agréable, dans le tu ressasses, j'aurais perçu l'affection, la brusquerie affectueuse de l'ami. Tu m'as dit, gêné en te tortillant comme une femme, ça ressemble, ça ressemble à ce que tu as déjà écrit. À ce que j'ai écrit et que tu adorais Élie Breitling ! (p.17)

La comparaison entre l'écriture d'avant et l'écriture actuelle confirme d'ailleurs celle qu'il a déjà constatée entre deux images de son corps, et qui le contraint à un repli sur lui-même :

> Amer le pli de ma bouche. Devenu amer parce que je suis amer ? Ou devenu moi-même amer par la contemplation de cette amertume physiologique ? Amère la sensation de vieillesse. Oui. Amer de me rétrécir. (p.14)

Et elle ne fait que raviver la frustration déjà ressentie face à son ami Youri qui, à soixante huit ans, assume pleinement son âge et vit des relations amoureuses sans problèmes. Tandis que lui, est rappelé constamment à son impuissance devant les femmes :

> Quand je ne dors pas, je pense à Youri qui dort après avoir mis avec parcimonie un peu de sa semence dans une tirelire japonaise. Amères les femmes avec qui on couche. Je ne peux pas rester au lit avec une femme. (p.9)

Le renoncement au désir

Paul Parsky illustre parfaitement le renoncement au désir auquel sont réduits tous les personnages âgés du théâtre de Reza, à l'exception de Simon Weinberg dans *Conversations après un enterrement (mais il est vrai que celui-ci est décédé quand commence la pièce…*). L'angoisse qui les étreint tient moins à l'imaginaire de leur mort à venir qu'à l'expérience présente d'une perte de vie et de vitalité qui les conduit à un repli sur eux-mêmes et un isolement progressif. Mais ce qui s'explique chez eux par les ravages de la vieillesse se retrouve de manière aussi aiguë chez nombre de personnages plus jeunes. Les scènes finales offrent souvent le spectacle d'une harmonisation des facteurs temporels et climatiques autour d'un personnage coupé de tout désir et de tout projet, pris dans la tristesse du retour cyclique

des saisons. Dans *Conversations après un enterrement* Alex dit comment il a trouvé le repos final dans la voiture de son frère en écoutant un quintette de Schubert ; il est dans la voiture, il se trouve dans un monde qui lui est propre et où ni Nathan ni Élisa ne peuvent faire irruption :

> « Ne change rien, surtout ne change rien ». Tu n'as rien changé et j'ai renversé ma tête, et j'ai vu les arbres, les lumières flottantes, les filets d'eau qui se fracassent sur les vitres, le regard de Nathan, et la nuit… Le brouillard, et la nuit… Et j'étais comment dire, vidé, en apesanteur sur le siège arrière, confiant, protégé, inexprimablement bien… (p. 111)

Cette position quasi-foetale de passivité absolue au sein d'un environnement englobant métaphorisé par l'enveloppement musical se retrouve dans *La Traversée de l'hiver* quand Avner s'imagine l'infini des forêts hivernales :

> J'y traçais des chemins pour le cavalier, et j'entendais résonner la flûte, la flûte, la flûte au-dessus des bois, moi-même j'étais le cavalier et je traversais l'hiver à l'infini… (p.185)

Quand ce n'est pas la musique, c'est la neige qui remplit cet office pour Marc, dans *« Art »* :

> Sous les nuages blancs, la neige tombe. On ne voit ni les nuages blancs, ni la neige. Ni la froideur et l'éclat blanc du sol. Un homme seul, à skis, glisse. La neige tombe. Tombe jusqu'à ce que l'homme disparaisse et retrouve son opacité (p. 251)

Dans le texte comme sur la scène, on assiste alors à une même intégration du temps et des personnages. Les diverses perspectives se rencontrent en un moment final où tout est dit : lieu de repos ou de mort – la neige, le froid, la pluie, le brouillard, la nuit… Il n'est pas jusqu'à la position d'abandon adoptée par le personnage qui ne concoure à cet effet[65] : le corps est présent, le cœur est ailleurs. C'est le moment où les personnages avaouent leur impuissance à faire face à leur destin. La monotonie du temps est figurée par la pénombre, et cette grisaille qui vient du ciel a des répercussions sur leur état psychique. Ariane, par exemple, confie à Balint comment ce mauvais temps provoque chez elle une mélancolie profonde :

> ARIANE (*après un moment de silence, elle s'est approchée de lui*). Tu as entendu le vent ?… J'aimerais être une brindille et qu'on m'arrache du sol… (p.171)

En implorant la force du vent pour l'emporter loin de la terre, elle espère fuir son malheur pour retrouver le soulagement de l'âme. Ni le moment ni l'endroit n'inspirent de joie, tout semble triste. Dans *La Traversée de l'hiver*, Balint qui pensait trouver dans la monotonie du temps une aide précieuse pour atténuer sa tension, exprime sa déception et sa résignation :

---

65 La description du personnage d'*Une désolation* souligne cette position de celui qui glisse sur l'horizon : « elle m'accuse, lorsque nous allons quelque part, de m'affaler sur le lit pendant qu'elle défait les bagages, elle ne comprend pas que je suis toujours plus fatigué qu'elle. Elle, même fatiguée, n'a pas de propension à l'horizontalité, moi je suis d'une lignée de vautrés, de renoncés de la ceinture abdominale» (p. 17)

> Je me suis résigné à ce manque. Je m'y suis résigné. Et à la tristesse aussi je me suis résigné. Je la vois partout dans ces montagnes. Je me sens en compagnie ici. Le vent est triste, la couleur des fleurs est triste, l'odeur du bois est triste… (p. 170)

Ces différents extraits montrent l'accablement des personnages, et leurs propos disent suffisamment la souffrance que suscite en eux la banalité ambiante, l'indécision existentielle qui les étreint, la banalité qui les rend indéterminés et indécis à l'égard de leur vie. Le narrateur d'*Une Désolation* évoque, lui aussi, cet état d'âme de celui qui n'a plus rien devant lui :

> Mon petit, qui a goûté à l'action redoute l'accomplissement car il n'est rien de plus triste, de plus décoloré que les choses réalisées. Si je n'étais sans cesse en perpétuel devenir, il me faudrait alors lutter contre la mélancolie des achèvements (…). (p. 13)

On comprend alors mieux que les personnages de Reza soient rarement de jeunes hommes et de jeunes femmes66. Il lui faut des adultes qui découvrent avec l'âge combien ils ont jusque là vécu dans l'illusion, et qui prennent conscience des dégâts que cela a provoqué dans leur propre vie : perte de tout vrai contact humain et de toute chaleur, manque d'affection et solitude… On comprend aussi que l'auteur porte une extrême attention à ce qu'on pourrait appeler une « climatologie affective », et le rôle que joue la référence aux saisons pour refléter la défaite de ceux qui se sont résignés à ne pas réaliser leur rêve. Il est significatif que, loin des autres, Emma, dans *La Traversée de l'hiver* pense que le temps préférable pour ses vacances est celui de la hors-saison :

> Il faut toujours venir hors saison. (p. 121)

Elle affiche sa préférence pour la beauté du temps de septembre, au moment où les vacanciers rentent chez eux :

> D'ailleurs septembre est dix fois plus beau et il n'y a pas un chat. (p. 121)

Climat et solitude s'unissent pour offrir l'apaisement tant attendu, même s'il est plus ou moins synonyme de mort, et la paix intérieure ne s'amorce ainsi qu'avec le passage de la lumière à l'ombre. Les deux pièces que nous venons d'évoquer se déroulent par temps de brume et sous un ciel chargé. Cette grisaille correspond, selon la définition du dictionnaire, à des symboles et à des sensations de tristesse, de mélancolie et d'ennui67. La couleur grise, issue d'un mélange de noir et de blanc, connoterait une intense douleur liée au piétinement dans la

---

66 Reza le reconnaît et le revendique dans son entretien avec Dominique Simonnet (*L'Express* du 13/01/2000) « Les jeunes ne m'intéressent pas en tant que personnages. Car ils sont aux prises avec le devenir social, c'est-à-dire avec des considérations très subalternes. »

67 *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.* p. 393

banalité. Elle renverrait également au deuil des émotions cachées. Le choix de ce « temps » est donc bien adapté à l'état des personnages, à leur inquiétude et à leurs soucis, ne serait-ce que parce qu'il permet aussi la mise en scène des orages, qui renvoient au déchaînement des tensions. Ou de la « mousson » (p. 100), ce vent qui souffle alternativement de la mer vers la terre et vice versa, et traduit une instabilité climatique tout à fait propre à symboliser l'indécision des sentiments.

Reza ne se contente pas de situer la diégèse de ses pièces dans la saison automnale. Elle recourt aussi à de multiples ressources théâtrales et dramaturgiques ayant trait au temps et à son environnement pour confirmer et amplifier ce choix. Elle évite, par exemple, d'employer le mot « noir » dans ses didascalies pour distinguer les scènes, et au « la nuit tombe », elle préfère de manière significative la mention « la lumière tombe » : souhait de ne pas plonger la pièce dans l'obscurité pour ne pas donner prise à l'image la mort sur les différentes scènes. Elle précise parfois la nécessité d'une lumière faible pour atténuer l'intensité de certaines scènes ou accompagner celles qui sont marquées par la tristesse ou la confidence. Nous pensons que le choix de cette technique a pour objectif d'orienter les lecteurs en leur permettant de distinguer la nuit de l'obscurité, un choix voulu par l'auteur :

> *Durant cette scène, la lumière change et devient peu à peu crépusculaire* […] *Ils restent tous deux, assis, immobiles, à fixer le paysage.* […] *La lumière tombe.* (p.128-129)

Ce jeu de lumière et d'ombre permet au dramaturge de créer une atmosphère sensuelle et douce qui correspond à l'état moral de Suzanne et d'Avner. Ailleurs, c'est plutôt la mélancolie qui s'exprime : l'obscurité de l'endroit, par exemple, plonge Nathan dans une ambiance pénible et suffocante, une sensation de perte similaire à celle qu'il a observée dans la maison familiale pendant l'orage :

> NATHAN. Il fait nuit…. C'est triste ici. (p. 91)

Le même personnage raconte sa sortie avec Élisa à la gare en affirmant que le « soir » lui inspire la sensation de nulle part. Son évocation de la gare, pleine d'ombres et de silhouettes, souligne son trouble à ce moment précis :

> Il y avait toutes sortes de gens sur le parvis, des ombres avec des bagages, des silhouettes de chauffeurs, des taxis, des lumières d'hôtels, des bruits de cars qui freinent dans les flaques… (p. 110)

Julienne, à son tour, est particulièrement sensible à l'éclairage, particulièrement lorsque les moments de tristesse se prolongent après l'enterrement du père. Pour elle, l'obscurité crée une atmosphère de pesanteur qui renforce son angoisse de la mort, et la lumière seule peut offrir une sortie de l'impasse où se trouvent les personnages :

JULIENNE. Elle pleure… (…) Il faut la laisser seule… Il n'y a pas d'autres lumière ici ? Pourquoi vous n'allumez pas cette lampe ? Elle marche ?

ALEX. Essayez…

Julienne allume la lampe.

JULIENNE. C'est mieux comme ça, non ? (p. 108)

Yasmina Reza affirme avoir choisi l'automne parce que cette saison révèle la véritable complexité des êtres dont le devenir est derrière eux. Cette nouvelle conscience d'eux-mêmes les rend libres : ils n'ont plus rien à perdre[68]. Plus rien à espérer non plus : Julienne remarque le vide qui caractérise la génération de ces neveux lorsqu'elle dit :

JULIENNE. C'est amusant qu'aucun des trois ne se soit marié.

PIERRE. Oui.

JULIENNE. Des gens de cette génération surtout. Ce n'est pas ordinaire. (p.53)

Dans *L'École du désenchantement*, Paul Bénichou souligne que le désenchantement naît du double sentiment d'avoir raté l'essentiel de sa vie et de n'avoir plus le temps nécessaire pour en modifier le cours. Le narrateur d'*Une Désolation* souligne, en ce sens, la différence qu'ont les jeunes et les vieux de la perception du temps : lorsque sa fille lui dit qu'il a le temps de lire maintenant qu'il est à la retraite, il le prend très mal car, pour lui, il n'a au contraire plus de temps puisqu'il s'approche de la mort :

La plupart des gens que je croise, dont ma fille, n'ont du temps qu'une perception infiniment triviale. (p. 62)

On voit donc que, dans le théâtre de Reza, la généralisation d'un rapport inquiet à « soi » souligne l'intranquillité des personnages adultes, qui ne sont plus jeunes et pas encore vraiment âgés, mais qui se trouvent plongés dans un automne affectif et psychique. Ils en tirent un sentiment de vieillissement terrible qui les laisse désespérés devant ce temps condamné à être répétitif et à s'écouler en échappant à tout contrôle de leur part.

2 - Les actions « dérisoires »

Ces personnages tourmentés par la solitude, chez qui la colère s'accumule sans qu'ils aient l'occasion de lui donner libre cours, portent un fardeau tellement lourd de peine et de malheur qu'ils ont constamment peur de basculer dans le désespoir extrême. Ils tentent alors quotidiennement d'occuper leurs esprits en partageant un petit-déjeuner, une boisson, en

[68] « J'écris sur le fil de l'essentiel », entretien avec Dominique SIMONNET, *L'Express* du 13/01/2000.

faisant des promenades, en profitant de la douceur du climat, en participant aux jeux de société, etc. Ces activités les aident momentanément à ignorer leur angoisse, sans pour autant qu'ils se fassent d'illusion sur la valeur de ces occupations quotidiennes :

> On maintient un certain cap et on finit par déraper. On maintient un certain cap, contre l'impuissance, contre le chaos, et un beau jour on fout tout en l'air. C'est dommage. Et merveilleux. Serge, est-ce que nous ne voulons pas, au fond, que quelque chose arrive, un chavirement, un naufrage, ou n'importe quelle explosion qui nous dégage de l'accablement domestique ? [69]

Lorsque, dans la dernière scène de *Conversations après un enterrement*, Nathan décrit les voyageurs rencontrés à la gare en les comparant à des « ombres », il dit aussi ce qui reflète sa propre condition humaine. Les personnages de Reza s'arrangent pour avoir une vie disposée à la manière d'un programme à exécuter, espérant découvrir une vérité derrière cette mécanisation des choses : des actes bien ordonnés devraient donner un sens à leur vie. Mais eux-mêmes ne croient guère à cette banalité qui leur paraît aussi friser l'absurde, ne faisant que révéler leur incapacité à contrôler leur destin. Comme le dit Avner :

> Quelle raison ai-je de faire une chose plutôt qu'une autre ? (p. 185)

Les remords qu'ils nourrissent sur leur passé, l'impuissance physique et morale que leur apporte l'âge, les conduisent à se retirer de la vie et à s'isoler dans un monde rempli de regret, de mépris et de haine de soi. Ils tentent vainement de s'adapter à une vie ordinaire, mais sont conscients, dans le même temps, que toute tentative de changement demeure illusoire, que toute rencontre est devenue impossible :

> On ne peut pas comprendre quelqu'un… (p. 139)

Nous nous proposons d'interroger plus avant la façon dérisoire dont ces personnages tourmentés tentent de pallier leur désespoir et leur impuissance vis-à-vis du temps qui s'écoule à l'encontre de leurs ambitions. Comment *passent-ils leur temps* ?

> Je balance entre chagrin et ennui, le chagrin me sert à récupérer un peu de puissance que l'ennui vient effondrer aussitôt, j'oscille, comme les accents, entre l'aigu et le grave. [70]

Le moment que privilégie Yasmina Reza est celui qui, avec la retraite, les vacances ou le voyage, s'accompagne d'une certaine suspension de l'activité sociale : le temps est fréquemment comparé dans ses pièces à une route et l'homme à un voyageur. *L'Homme du hasard* se déroule intégralement pendant une journée du voyage, et *Conversations après un enterrement* se situe pendant le week-end de la Toussaint, un temps durant lequel les membres

---

69 Yasmina Reza, *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer, op. cit.*, p. 23

70 *Ibid.*, p. 35.

d'une famille se retrouvent pendant et après l'enterrement de leur parent, avant de reprendre qui la route, qui le train. Dans *La Traversée de l'hiver* les personnages se retrouvent en septembre loin de chez eux pour quelques semaines de vacance. Il est plus difficile de situer *« Art »*, mais on sait au moins que l'action se déroule un samedi soir ou un week-end71. Il s'agit donc chaque fois d'une période de transition, avec la flexibilité plus grande qu'elle permet avant la reprise des habitudes ou de la vie sociale.

La figure du voyage intervient fréquemment dans ces contextes, et de manière quelque peu paradoxale. Ordinairement, le voyage est associé à une certaine libération des contraintes. Être voyageur pendant des vacances permet de briser le carcan des obligations et des réglementations, et d'éprouver un certain bonheur dû à la jouissance du temps « libre », à la possibilité éphémère de se livrer à ses activités préférées ou même de ne rien faire. Voyager, comme l'a précisé Jost Krippendorf, symbolise généralement les retrouvailles avec un bonheur que le quotidien a tendance à éloigner :

> C'est vouloir donner une réalité à la joie de vivre. On ne veut pas seulement profiter du « congé », mot qui se définit par « libération temporaire du travail », mais des vacances, des jours « fériés », dont l'origine latine « feria » signifie « fête, célébration ». Et c'est bien ce que devraient être les vacances : une manifestation de sensualité, de bonheur et d'harmonie. [72]

Les personnages de Reza ont, eux, une tout autre vision du voyage et des vacances : le temps libre y devient temps vide, sinon temps mort, et ils ne peuvent s'empêcher de penser alors à leur déchéance. Dans *Conversations après un enterrement*, la mort de leur proche a ravivé la sensation de décrépitude qui envahissait déjà leur univers. Dominés par le désespoir, ils laissent faire le temps : rien ne peut réformer la vie de gens qui se sentent vieux et inutiles. Dominique Simonet présente l'univers de Reza comme habité par la vanité de l'être :

> Ni les bruits et les vanités du moment, ni les fébrilités vaines de nos contemporains, ni leur course effrénée à l'apparence… Qu'est-ce qui importe ? Le temps qui nous tire avec cruauté, indifférence ; et les silences entre les mots qui disent combien nous sommes de petits humains éphémères et dérisoires.73

Il arrive même que la période de relâchement des vacances renforce au contraire leurs sentiments dépressifs. Au contact de la nature, les personnages de *La Traversée de l'hiver*

---

71 Dans *Une Désolation*, le dimanche est associé explicitement au sentiment de solitude et de vacuité : « J'ai terminé le dimanche accablé de solitude et de désespoir. J'ai toujours envisagé le désespoir comme lié à la perspective de l'existence. Je découvre aujourd'hui un désespoir émancipé du temps. » (p. 67)

72 Jost KRIPPENDROF, *Les vacances et après ? Pour une nouvelle compréhension des loisirs et des voyages*, éditions L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Paris, 1978, p. 50

73 Entretien avec Yasmina Reza « J'écris sur le fil de l'essentiel », *op.cit*.

découvrent leur nouvelle impuissance : leurs marches en montagne se soldent par la fatigue et l'essoufflement. Trahis par un corps qui a perdu ses réflexes juvéniles, ils se réfugient dans une solitude qui exprime leur lassitude et leur résignation :

> Ce que certains personnages de cette pièce vont découvrir, c'est l'impuissance d'accorder leurs pas, chemin faisant, car sur ce sentier de crête il n'y a pas de place pour se tenir à deux. Quelqu'un va derrière, ou va devant. Quelqu'un nous suit ou nous conduit. Personne ne nous accompagne. [74]

Le besoin de fuir l'ennui et de sortir de l'inertie les conduit alors parfois à des propos ou comportements inconsidérés et maladroits, des actes manqués qu'il essayent aussitôt de reprendre et réparer : il en naît, du côté de l'action et des dialogues, un va-et-vient constant, voire des palinodies incessantes, qui ne font que renforcer le trouble dont ils voudraient sortir. Dans *Conversations après un enterrement*, par exemple, Alex se montre d'abord réticent à l'idée de prévenir Élisa de la mort du père, parce qu'il la considère comme étrangère à la famille. Et, de fait, tout le monde appréhende la rencontre des deux anciens amants. Mais lorsque celle-ci retrouve la famille du défunt, il agit normalement en dissimulant son antipathie vis-à-vis d'elle. Édith, également hostile de son côté à la présence d'Élisa, lui adresse au contraire des propos injurieux lorsqu'elle apprend que cette dernière a passé la nuit avec Nathan. Mais cela ne l'empêche pas, peu après, de l'inviter à partager avec eux quelques moments. On trouve la même instabilité des sentiments et comportements dans *« Art »* : en profond désaccord avec l'acquisition d'un tableau par Serge, Marc qualifie l'œuvre de « merde » et en vient au bord de la rupture de leur amitié. Plus tard, en revanche, il s'intéressera vivement au tableau, dont il proposera une interprétation symbolique. Dans l'un et l'autre cas, on assiste au même processus d'une vive révolte contre une personne ou une réalité, auxquelles finalement adhèrent ceux-là même qui les repoussaient. Cela peut même conduire à des coq-à-l'âne ou à de brusques ruptures de ton, comme lorsque, dans les derniers moments de « Art », Yvan s'emporte en larmes et en cris contre ses deux amis :

> YVAN. Je ne suis pas comme vous, je ne veux pas avoir d'autorité, je ne veux pas être une référence, je ne veux pas exister par moi-même, je veux être votre ami Yvan le farfadet ! Yvan le farfadet.
> *Silence.*
> SERGE. Si on pouvait ne pas tomber dans le pathétique…
> YVAN. J'ai terminé. Tu n'as pas quelque chose à grignoter ? N'importe quoi, juste pour ne pas tomber évanoui.
> SERGE. J'ai des olives.
> YVAN. Donne. (p. 247)

---

74 <http://perso.cie-actif.mageos. com> [consulté le 28/12/2006]

Une autre marque de cette instabilité comportementale sur fond d'un mal-être et d'une vacuité existentiels, est offert par une autre figure très récurrente dans les pièces : celle d'un rapport contradictoire aux lieux que les personnages décident de quitter. Ils ne cessent en effet, ensuite, d'évoquer des arguments pour y revenir. C'est le cas d'Avner, dans *La Traversée de l'hiver,* qui décide de revenir au même lieu de vacances qu'il s'était pourtant juré de fuir. Mais c'est surtout frappant dans *Conversations après un enterrement*, où le fait qu'Élisa ne cesse de suspendre ses semblants de départ, de prendre congé des autres pour revenir aussitôt, constitue un fil rouge continu tout au long de la pièce :

> ÉLISA. Non, je ne vais pas rester, merci… je venais juste pour vous dire au revoir… Au revoir Édith… (*Elles s'embrassent*.)… Au revoir Nathan…
> *Elle va vers lui et lui tend la main après une hésitation. Elle fait demi-tour*. (p. 47)
> (…)
> ÉLISA. Il faut que parte....
> *Silence.*
> NATHAN. Au revoir.
> ÉLISA. Au revoir…
> *Elle fait demi-tour puis revient vers lui*. (p. 48)
> (…)
> NATHAN (*à Élisa*). Tu restes?
> ÉLISA. Non...
> NATHAN. Ne sois pas bête, comment tu vas repartir ?
> ÉLISA. Je ne sais pas. Si la voiture est vraiment foutue, je prendrai le train. Il doit bien y avoir un train à Gien.
> JULIENNE. Restez, nous vous ramènerons.
> ÉLISA. Je ne crois pas, merci…
> NATHAN. Tu nous aides à éplucher quand même ?
> ÉLISA (*elle sourit*). Oui, bien sûr…(p. 69-70)

Ces fausses sorties sont bien sûr des appels : Élisa aime Nathan, qui n'ose pas reconnaître de son côté son amour. Mais elles ne se contentent pas de figurer le décalage des deux partenaires : elles disent aussi l'incertitude qui habite chacun d'eux quant à ses propres sentiments, et elles annoncent que, malgré l'accouplement qui les unira sous peu, leur relation se construit nécessairement sur leur séparation. Ils savent d'emblée que la vie en communauté est une chose difficile à réaliser, et refusent de vivre dans une proximité continue, préfèrent avoir à mourir seuls plutôt que de supporter la présence de personnes différentes qui pourraient les juger.

S'ajoute évidemment à la situation la présence d'Alex, frère de Nathan et ex-amant d'Élisa. Elle ne peut rester à cause de lui, mais hésite à s'éloigner de Nathan, et, prise dans cette contradiction, ne peut trouver d'explication à son attitude :

> ALEX (*à Élisa*) pourquoi tu rentres ?
>
> ÉLISA. Parce que je ne vais pas dormir ici...
>
> ALEX. Pourquoi ?
>
> ÉLISA. Parce que...
>
> ALEX. Parce que quoi ?
>
> ÉLISA. Parce qu'il faut que je rentre.... (p. 98)

L'action dramatique tend ainsi au bégaiement. Les protagonistes tournent en rond sans pouvoir provoquer un changement, aussi minime qu'il soit, dans leur déplorable vie. Le non sens des actions incite Alex à souligner l'absurdité de leur caractère indécis qui les fige sur place et les consigne dans un cercle vicieux de tourments et de regrets :

> ALEX. Allons-nous atteindre les sommets du ridicule ? (*à Élisa*) Deux fausses sortie en une journée, c'est beaucoup tu sais !
>
> ÉDITH. Ne t'en va pas, par pitié...Je n'ai pas la force de parler...
>
> ÉLISA. Deux fois c'est beaucoup Édith, il a raison... (p. 103)`

À la fin de la pièce, après que Nathan et Élisa sont devenus amants, la dernière tentative de départ se solde à nouveau par un échec. Mais il prend enfin du sens, puisqu'il est une manière d'officialiser ou d'afficher au sein du groupe familial leur relation amoureuse :

> *Survient Édith, très agitée*
>
> ÉDITH. Il y a quelqu'un à la porte….Quelqu'un essaie d'entrer ! Vous entendez ?!
>
> *Léger temps. Nathan et Élisa entrent dans la pièce*.
>
> (…)
>
> NATHAN. C'est nous (*Un temps. À Élisa.*) Viens.
>
> (…)
>
> PIERRE. Vous êtes revenus… ou vous n'êtes pas partis ?
>
> NATHAN. Nous sommes partis et nous sommes revenus.
>
> (…)
>
> ÉLISA. Ça sent bon quand on rentre…
>
> (…)
>
> *Un temps. Élisa regarde Alex.*
>
> ÉLISA. Deux fausses sorties…
>
> ALEX. En une journée… pourquoi pas (p. 108-110)

Dans le théâtre de Reza, *La Traversée de l'hiver* est considérée comme une pièce prototype reflétant l'aspect temporel des événements. Le temps est présenté sous ses aspects les plus saillants. Le metteur en scène Patrice Kerbrat va même jusqu'à dire que son mouvement est la seule action de la pièce qui met en scène le chemin parcouru par les personnages :

> En apparence, rien d'autre ne se déroule que le cours familier du temps. Mais le temps n'est jamais familier et il est des états dont nous ne saurions revenir. Si l'âge nous octroie la paix, c'est que nous en savons le prix. Nous considérons alors le désir comme une dérision qui nous touche encore, sans pourtant nous tenter. [75]

Toutes les pièces s'achèvent pour eux par un retour du dehors vers le dedans, au terme d'un voyage dont l'itinéraire n'est autre que celui de leur propre vie. L'expression est à entendre doublement : elle met l'accent sur le moment où le personnage commence à penser à lui-même et à ses propres problèmes plutôt qu'à ceux d'autrui. Mais elle dit aussi que ce retour se déroule dans l'espace : Nathan et Élisa, par exemple, sont passés du dehors vers le dedans par leur retour à la maison familiale. Les personnages de Reza se trouvent ainsi paratagés entre deux dimensions différentes et liées à la fois : leur vie avec son lot d'événements passés et éventuellement à venir, et le temps qui dévore sans pitié leurs jours et les rapproche progressivement de la mort. Comment remplissent-ils le temps qui passe, sous tous aspects, doux, pénible, sérieux, moins sérieux, etc. Et derrière la dérision apparente, leurs actes cachent-ils une grandeur quelconque ? Nous allons maintenant étudier comment ces personnages étouffés par le destin font usage de leur temps.

Jeux de sociétés anodins : un temps vide

Blaise Pascal pense que la condition humaine est si misérable, que rien ne peut nous consoler lorsque nous y pensons de près : « De là vient que le jeu et la conversation des femmes, la guerre, les grands emplois sont si recherchés »[76]. Quand les aventures véritables lui paraissaient trop dangereuses ou trop fatigantes, ou encore lorsqu'elles deviennent hors de sa portée, l'homme recourt au jeu, cherchant ainsi à satisfaire son intelligence et son corps à moindre risque.

Cela s'applique tout à fait aux personnages de Reza, qu'elle qualifie elle-même d'hommes ordinaires. Hantés par leur destinée, ils essayent de détourner vainement le regard de leur passé écrasant, d'ignorer délibérément l'avenir mystérieux et de profiter de l'instant qui passe

---

75 *Ibid*.

76 Blaise PASCAL, *Pensées*, fragment 139 (édition Brunschvicg).

en se livrant à des actions résolument banales. Ils savent qu'ils vont mourir, le reste leur semble dérisoire, et ils tentent de vivre le présent avec ses soucis et ses plaisirs. Pour eux, comme le dit encore Reza :

> (…) tout est agitation, plus ou moins productive, vaine ou élégante…Mais agitation.[77]

Cette situation nourrit en eux l'espoir de contrôler le temps qui s'écoule sans répit, et c'est la raison pour laquelle Nathan et Alex, par exemple, proposent d'égayer l'atmosphère par des jeux de société après les moments pénibles de l'enterrement de leur père. Ils ont échoué dans leurs tentatives mutuelles et sérieuses de contrer l'oppression qui en résultait, et ils recourent donc à l'imaginaire ludique :

> ALEX. Si on faisait un petit jeu pour égayer l'atmosphère ? Non ? Monopoly, scrabble, il y a ce qu'il faut ici.
>
> NATHAN. Dames, échecs…
>
> ÉDITH. Vous n'allez pas jouer ? Personne n'a envie de jouer ici !
>
> NATHAN. Cluedo…
>
> ALEX. Cluedo ! Ah ! Ah ! Le jeu le plus con de la terre !… comment tu te souviens de ce jeu ?!
>
> NATHAN. Je crains que Julienne ne sache pas y jouer.
>
> ALEX. Mais si, le colonel Moutarde…
>
> NATHAN. Docteur Olive…
>
> JULIENNE. Mademoiselle Pervenche…
>
> ALEX. Ben voilà ! (p.92)

Reza qualifie ce comportement d'acte de « folie » qui saisit les personnages à la suite d'un choc émotionnel[78]. *Et le Dictionnaire des symboles* définit le jeu comme une lutte symbolique contre la mort, la peur, la faiblesse et les doutes personnels [79]. Les deux frères parviennent ainsi à échapper à leur angoisse : le jeu permet de « dissiper une atmosphère sacrée d'une intensité oppressante et, par un déchaînement en sens contraire, de rétablir l'ordre habituel des choses. »[80] Christiane Blot-Labarrère dans son étude, remarque ainsi que les personnages de Yasmina Reza

> (…) choisissent de saisir l'instant, prennent parti pour la futilité contre le sérieux, la joie même fugitive plutôt que le bonheur fade. [81]

---

77 *Ibid.*

78 Entretien avec Yasmina Reza « J'écris sur le fil de l'essentiel », *op.cit.*

79 *Dictionnaire des symboles, op. cit.,* p. 433

80 *Ibid.,* p. 434

81 Christiane BLOT-LABARRÈRE in *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ? , op. cit.,* p. 269

Nous avons constaté, dans la première partie de notre étude, les nombreuses difficultés qu'éprouvent les personnages à extérioriser leurs sentiments. En les délivrant des traditions rigides qui les contraignent à observer le deuil, le jeu apparaît comme un autre moyen de dire le non dit, de faire parler le silence. Ils y découvrent un univers plus accessible, un monde virtuel qui leur offre une opportunité de revanche sur le monde réel. C'est une réflexion récurrente chez la plupart d'entre eux : estimant, comme Reza, que « le temps passe et [que] tout est irréel hors l'instant »[82], ils profitent de cette trêve temporelle pour s'adonner au plaisir de substituer à leurs rôles réels décevants des rôles de vainqueurs jouissant de la liberté. Ainsi, Alex pleure amèrement devant la tombe de son père, et cherche un peu plus tard une distraction pour apaiser son âme meurtrie.

Le jeu peut donc devenir salutaire, surtout s'il implique une lutte, comme c'est le cas pour les échecs ou le jeu de dames, que les frères affectionnent tout particulièrement : jeux qui posent un objectif à défendre, une partie à gagner, bref une raison pour lutter. Ils réveillent un foisonnement d'énergie endormi, et apparaissent alors pleinement comme « un rite social exprimant et renforçant, à la manière d'un symbole, l'unité de groupe »[83].

L'attitude des protagonistes diffère selon que le jeu s'opère entre deux joueurs ou directement avec les objets. On le remarque tout particulièrement avec Balint et Alex, joueurs intemporels qui se promènent dans l'imaginaire et, en maîtrisant les règles du jeu, défont les normes de la bienséance. Reza en fait les représentants par excellence du « dialogue de l'homme avec l'invisible »[84], mais cela se manifeste de manière différente pour l'un et l'autre.

Alex, dans *Conversations après un enterrement,* s'est construit un monde imaginaire où il a pour partenaires des héros de contes qui lui sont des modèles d'idéal :

> ALEX. […] quand j'étais enfant, tous mes héros avaient le visage de Nathan. Sindbad, D'Artagnan, Tom Sawyer… mon préféré, c'était Nathan… Nathan le radieux, l'invincible, l'exemplaire parmi tous les modèles… », (p.72)

L'enfance de Balint, dans *La Traversée de l'hiver*, a été plutôt marquée par son attachement aux voitures miniatures. Son jeu est aussi fictif que celui d'Alex, mais c'est à des voitures qu'il attribue des noms et avec lesquelles il converse :

> BALINT. Nous sommes samedi aujourd'hui… *(Un temps*) Quand j'étais petit, j'adorais le samedi… Je savais que tout l'après-midi je pourrais jouer dans ma chambre avec mes japonais, mes américains,

---

82 *Une désolation, op. cit.*, p. 86

83 *Ibid*.

84 *Dictionnaire des symboles, op. cit.* p. 434

> j'avais une compagnie de camions… […] Je me sens toujours un enfant, je ne sais pas avoir mon âge… J'ai disparu un jour, et je ne sais pas où je suis passé… (p.171)

Les repères spatio-temporels sont quasiment absents chez lui. La fixation sur l'enfance heureuse lui procure émotion et bonheur en favorisant une alternance de contact et de séparation avec les autres. Il vit dans une dialectique entre le dedans et le dehors qui caractérise la différenciation entre le moi et l'objet : entre le moi intérieur, le dedans, le chaud, et l'objet, l'extérieur, le dehors et le froid :

> Dans le jeu se réfléchissent les relations de l'enfant non seulement avec son monde intérieur, mais aussi avec les personnes et les événements du monde extérieur. [85]

Ces jeux d'enfance ont marqué la vie de Balint, qui se trouve partagée entre trois milieux : la famille, l'école et le divertissement. Dans le dernier des trois, sa relation avec l'espace social se déroule sur une scène imaginaire dont il est proprement l'otage : tout est prédisposé dans cette scène héritée de son enfance qui lui interdit de créer ou de changer le cours des choses. Et qui le dispense de tout lien avec autrui :

> L'enfant joue seul et indépendamment, avec des jouets qui sont différents de ceux qui sont utilisés par les enfants qui sont dans son aire de communication. Il ne fait aucun effort pour se rapprocher ou parler aux autres enfants. Son intérêt est centré sur sa propre activité, et il la poursuit sans se préoccuper de ce que les autres sont en train de faire.[86]

Cette communication abstraite des personnages de Reza avec les objets dans le jeu se manifeste également chez Blensk, qui manipule les lettres du jeu de Scrabble avec une dextérité qui fait fuir ses amis, découragés jusqu'à l'ennui par ses succès répétés :

> SUZANNE. […] Nous sommes laissés embarquer dans un scrabble, Balint et moi contre les Blensk.
> EMMA. Quelle épreuve !
> SUZANNE. Kurt Blensk a commencé par un sept lettres, ensuite un mot connu de lui seul avec le « x », nous nous sommes mis à tricher […] (p.120)

Tout comme Alex et Balint, Blensk joue contre lui-même quand il ne trouve pas de partenaire. Mais contrairement à eux, s'il gagne souvent devant les adversaires réels, il échoue toujours devant l'adversaire imaginé :

> SUZANNE. […] Vous gagnez, monsieur Blensk ?
> BLENSK. Hélas, non.

---

85 ADLER, Gerhard. *Études de Psychologie jungienne*.Trad.Liliane Fearn, Genève : Georg éditeur, 1992 Coll. « Études Junguiennes », p.102-103

86 Marie-José CHOMBART DE LAUWE, Philippe BONNIN, Marie MAYER [et al]. *Enfant en jeu*. Paris : Du centre national de la recherche scientifique, 1976, p. 43

SUZANNE. Comment ça non ?

BLENSK. Je ne tire que des consonnes.

SUZANNE. Et qui gagne ?

BLENSK. L'autre. Je ne suis pas deux fois moi-même, ça n'aurait pas de sens.

Ces passionnés de parties de jeu avec eux mêmes constituent en apparence un « club » de solitaires ; en réalité, ils dessinent le monde en raccourci dans lequel ils parviennent à se comprendre, car le jeu leur assure un va-et-vient entre le réel extérieur et le monde intérieur, entre la conscience et l'inconscience. En ce sens, aussi artificiel qu'il soit, il révèle bien leurs peurs, leurs faiblesses et leur furieux désir d'exister

Cette volonté de dédramatiser par le jeu la dimension cruelle de la vie se retrouve également chez les personnages féminins. Comme l'affirme Reza elle-même :

> Les femmes sont des génies de la frivolité : elles sont capables de parler de choses sans importance comme il s'agissait de questions essentielles. La frivolité, c'est considérer que l'instant présent est aussi important que tout le reste. C'est un éloge du présent, de l'humeur, de la volonté d'être joyeux malgré tout.[87]

Elles ne se contentent ainsi pas de choisir le bridge comme divertissement mais créent tout un rituel pour accompagner ce jeu. Ce faisant, elles en dominent les préceptes par des règles qui leur sont propres et qui sont infranchissables par l'adversaire : Avner refuse de continuer à jouer avec elles, tant il craint d'être mis en échec :

EMMA (*elle se lève*). J'ai froid. Et si on faisait un bridge ?

SUZANNE. Bonne idée.

EMMA. Avner, tu joues au bridge avec nous ?

AVNER. Je veux bien faire un bridge, mais pur.

SUZANNE. Qu'appelez-vous pur ?

AVNER. Pur. Pas de complications, pas de mots barbares, j'ai du trèfle, je dis trèfle, j'ai du carreau, je dis carreau… Mais Emma ne sait pas jouer comme ça. Emma ne sait jouer que selon un credo impénétrable… (p. 135)

Reza offre ainsi aux spectateurs des personnages sujets à l'ennui, inconsolables et nostalgiques, qui cherchent dans le jeu de société à colmater ou dénier la déception que leur apporte la vie.

---

87 Entretien avec Yasmina Reza par François BUSNEL, *Lire*, septembre, 2005

3 – L'enjeu dramatique du langage

Anne Ubersfeld définit la parole dans le théâtre comme créatrice d'événements. Pour elle, sur scène dire, c'est faire, c'est inscrire un événement dans le monde. Or, nous avons souligné dans notre première partie combien le langage de certains personnages était marqué par une violence qui empêchait toute communication entre eux, et les contraignait à s'enfermer dans un théâtre intérieur monologal.

Le non dit et le silence

Le socio-linguiste E.Goffman affirme que dans notre société aucune parole ne va de soi :

> Dans l'ensemble (et en particulier entre inconnus) le silence est la norme et la parole quelque chose qui doit pouvoir être justifiée.[88]

L'impuissance à agir qui caractérise les personnages de Reza se manifeste tout particulièrement dans un non-dit récurrent, une esquive de l'affrontement verbal qui les conduit à entrer dans le cycle de l'insignifiance, à exploiter à l'envi toutes les ressources de l'implicite, ou à se réfugier dans un silence dont un symbole frappant est la couleur blanche du tableau qui est au centre de la controverse d'*« Art »*. D'où l'abondance, dans certaines pièces, des discalies qui signifient ce silence tendu[89] : « un temps », « un long temps », « après un long temps », « un léger temps », ou : « silence », « un instant de silence », « après un moment de silence », « un petit silence », « un court silence », « suit un long silence »… La seule pièce qui n'en est pas truffée est *L'Homme du hasard*, et pour cause, puisqu'il s'agit surtout de longs monologues intérieurs où il n'est nul besoin de mentionner le silence de l'autre.

Conversations après un enterrement est presque entièrement construit sur un réseau d'éléments refoulés, de ruptures thématiques et de bavardage gêné qui se développe entre les membres de la famille : le sentiment de leur vie ratée, leur enfermement dans « la nostalgie de ce qui pourrait être » (p. 38) ne se manifestent jamais autant que dans leur incapacité communicative, l'infirmité de leur parole. La découverte par Nathan de la liaison que le père entretenait avec une femme en est une bonne illustration. Parce qu'elle aurait porté atteinte à

---

88 GOFFMAN, Erving. *Façons de parler*. Trad. Alain Kihm, Paris :De Minuit, 1987 ;(Coll. Le sens commun) cité par Jean-Pierre RYNGARET, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Nathan Université. (Coll. Lettres sup.), 2002, p. 90

89 48 occurrences dans *Conversations après un enterrement*, dont 34 dans la dernière scène ; 11 occurrences dans la dernière scène de *La Traversée de l'hiver*.

l'image à la fois admirative et terrifiante que ses enfants avaient de leur père, parce qu'elle les aurait conduits à le considérer comme un homme comme les autres, il l'a gardée secrète jusqu'à la mort de ce dernier.

> ÉDITH. Pourquoi tu nous as rien dit ?
> *Geste évasif de Nathan. Un temps.*
> ÉDITH. Le pauvre…
> NATHAN. Le pauvre ?….Pourquoi ?
> ÉDITH. Parce que. (p. 88)

Édith est la seule, cette fois encore, à exprimer son sentiment face au mutisme de Nathan, à qui elle reproche de n'avoir rien dit à ce sujet à elle ni à Alex. Celui-ci, pourtant, aurait tiré de cette confidence et de cette désacralisation du père le moyen de sortir de la douloureuse culpabilité qu'il éprouvait à son égard. Et la relation entre les frères, tant marquée par le malentendu, en aurait été assainie. Mais c'est précisément sur cette tension du non-dit que se fonde le théâtre de Reza. Le silence n'y est pas une simple entorse à un code social, mais une arme de premier choix dans la confrontation : celui qui se tait devient le maître et il exerce sur les autres un pouvoir quasi absolu. Dans la même pièce, Élisa laisse ainsi les autres décider de son départ, parce qu'elle désire que Nathan dise son souhait de la voir rester. Par son silence elle pousse les autres personnages – Alex, Nathan et Édith – à prendre la parole, à dire leur désir, et tous le comprennent ainsi, à commencer par Alex qui a deviné qu'Élisa veut entendre la demande de Nathan de rester avec lui.

Mais le non-dit peut être aussi vécu comme l'expression d'une défaite, et il devient alors source de remords. Ainsi d'Édith, aux prises avec le souvenir d'une nuit d'amour suivie de rupture avec son chef de service : elle n'a pas tenté alors de « reconquérir » celui qui aurait pu devenir l'homme de sa vie, et elle s'en veut du mutisme dans lequel elle s'est alors réfugiée :

> Il m'a dit : « Qu'est-ce qu'il y a ?» Il s'est penché, il a mis sa main dans mes cheveux, il a touché ma joue, il m'a dit « Viens»… Il m'a dit : « Qu'est-ce qu'il y a ? Pourquoi tu pleures ? C'est à cause de moi ? » J'aurais voulu dire oui et j'ai dit non, parce que sa question signifiait « Je n'ai pas été comme tu voulais ? » Et que justement il avait été, dans le moindre geste, dans toute cette ardeur un peu lasse, exactement ce que je voulais… (p. 66)

C'est sur le fond de ce silence contraint qu'il faut interpréter l'importance prise par le monologue intérieur[90] dans le théâtre de Yasmina Reza. Il manifeste le plus souvent

[90] Cf. Sighild BOGUMIL : « Les dialogues sont de temps à autre interrompus par une sorte de soliloque muet qui n'est pas un monologue classique et que l'on peut considérer un monologue intérieur. […] Dans un monologue classique domine la réflexion consciente qui éclaire jusqu'aux plus lointains recoins de l'âme alors

l'impuissance à porsuivre le dialogue dans lequel on est engagé avec un interlocuteur dont on refuse la différence. Reza en évoque bien l'impsse dans *« Art »,* à travers les propos adressés par un psychologue à un patient qui se plaint de l'incompréhension qui règne entre lui et ses amis :

> Si je suis moi parce que je suis moi, et si tu es toi parce que tu es toi, je suis moi et tu es toi. Si en revanche, je suis moi parce que tu es toi, et si tu es toi parce que je suis moi, alors je ne suis pas moi et tu n'es pas toi… (p. 232)

Les personnages ont ainsi tendance à s'enfermer dans une logique et un temps de discours dont ils ne peuvent en aucun cas sortir, même s'il prend à leurs yeux une forme dialoguée. Avner, par exemple, dans *La Traversée de l'hiver*, égrène une lamentation sur lui-même adressée à Blensk, mais ce dernier n'intervient que comme allocutaire interne à l'énoncé, et dont nulle réponse n'est d'ailleurs attendue :

> « ….il faut être sans défense, offert à l'usure…N'y accède pas qui veut. (*Un temps*.) Vous m'avez ramené sans rien dire, sans rien demander, vous avez été mon ami, Blensk. Dans ce garage, je n'ai pas trouvé de raison qui vaille de faire une chose plutôt qu'une autre….Il me semble que la tristesse m'a saisi…et rappelé (*Silence*.) », (p. 185)

Ce mime du dialogue ne trompe que celui qui le tient, car les autres le perçoivent bien comme un soliloque :

> « *Sous la véranda les autres sont revenus et contemplent Avner*», (p. 186)

Les points de suspension : silence dans le texte

Yasmaina Reza participe au mouvement contemporain de rédaction de l'écart entre langue écrite et langue orale, et de remise en cause du cadre phrastique rigide propre à l'écrit. Elle le fait en pleine conformité avec son projet d'expimer une vie intérieure conçue sur le mode de l'action/réaction, c'est-à-dire de l'intersubjectivité, mais aussi du désarroi de la parole. C'est par rapport à ce projet qu'il convient de situer l'importance prise dans son texte par les didascalies et son fréquent recours aux points de suspension.

Dans le dialogue, l'auteur s'efface derrière la parole qu'il prête à ses personnages, tandis qu'avec les didascalies, il s'exprime directement pour fournir au lecteur diverses informations qui l'aident à comprendre et à imaginer la situation, et souligner l'impuissance de la parole des personnages. Michel Pruner dans son *Analyse du texte du théâtre propose une typologie*

---

que dans les soliloques la réflexion reste, contre toute apparence, à la surface des idées. » (« La légèreté de n'être »in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, *Études théâtrales*, 19/2000, p. 27).

de ces didascalies et qualifie d'expressives celles qui s'inscrivent en intermédiaire entre l'écriture et le jeu scénique pour convier le lecteur à se représenter le jeu théâtral des interprètes : elles peuvent ainsi exprimer les sentiments qui déterminent telle réplique ou l'intention qui la sous-tend.[91]

Dans les premières scènes de *Conversations après un enterrement*, les expressions « observer en silence », « un long moment », « hésite » ou « hésitation » traduisent la parole refoulée du personnage qui ne sait comment traduire ses angoisses vis-à-vis du passé, et s'accompagnent souvent, dans le texte, de points de suspension. Ces derniers apparaissent comme un signe que l'on peut appeler lacunaire, signalant soit une interruption anormale du débit ou un silence trop long entre deux répliques[92], soit une lacune de type informationnel, même si l'on a une complétude syntaxique de la phrase. Comme l'écrit Jean Popin, « ils suscitent un texte qui n'est justement pas écrit et qu'il appartient au lecteur d'inventer »[93] et, pour Jean-Pierre Ryngaert ils traduisent un implicite ou un non-dit qui entraîner une sous-information du public[94]. Michel Favriault pense, de même, que les points de suspension sont « un principe de délinéarisation et d'incertitude de la prose dialogique »[95], et que leur présence massive induit une lecture moins linéaire et plus oblique. Pour lui, la multiplication des points de suspension marque l'empreinte d'un langage inférieur qui, échappant à la rationalisation, permet à l'image mentale de durer, de se fortifier et de souligner son caractère affectif. Elle peut ainsi être lue comme un des moyens qui permettent de traduire les agitations et les soucis de personnages qui n'arrivent pas à se maîtriser. Mais cette absence de maîtrise n'affecte pas que les personnages : un des premiers effets des points de suspension est de solliciter la participation du lecteur ou du spectateur, invités par Reza à prendre place dans ses pièces. Ils entrent, comme la parole, « dans le puzzle des énonciations »[96], et c'est pourquoi elle affirme dans un entretien que l'écriture théâtrale ne dépend pas du dramaturge seul car le texte a besoin d'autres participants : la vie « l'œuvre serait transcendée par le travail des autres », au point que « au bout d'un moment on ne reconnaît plus la démarche d'origine »[97]. Le public

---

91 Michel PRUNER, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris : Nathan Université, coll.128, 2001, p. 16-17

92 Voir Catherine KERBAT-ORECCHIONI, *La Conversation*, Seuil, coll. Memo, 1996, p. 29, et *Les Interactions verbales*, Paris : Armand Colin, 1990, pp. 162-163

93 Jean POPIN, *La Ponctuation*, Paris : Nathan, Coll. 128, 1998, pp. 100-101

94 Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre* , op.cit. p. 157

95 *Limites du langage : indicible ou silence*, Articles réunis par Aline MURA- BRUNEL et Karl COGARD. Coll. Centre de poétique et histoire littéraire de l'Université de Pau. Paris : Ed. L'Harmattan, 2002, p. 349-355

96 Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre, op. cit.*, p.100

97 Entretien avec Yasmina Reza « Yasmina Reza. Un écrivain de la tension», *28 Rappels*, Paris : Infonthéa Publications SARL, février 2004, p. 18-19

crée sa propre vision du texte et Reza n'a aucune prise sur cette interprétation qu'elle a sollicitée[98].

L'emploi des points de suspension met souvent en jeu la relation entre monologue et dialogue. Marie-Christine Lala, dans l'ouvrage collectif *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, note que l'intervention de ce signe de ponctuation marque le lieu d'un manque à dire qui se situe entre un défaut et un excès de sens, et qui peut référer à diverses sortes de silence allant de l'inaccompli, au non dit explicite[99]. Dans tous les cas,

> (…) sur le plan énonciatif, il en résulte simultanément une défaillance du sujet de l'énonciation, défaillance constitutive de l'instance du sujet à l'instant de la perte de moi.[100]

Dans le théâtre de Reza, les points de suspension créent un environnement favorable au développement de la méditation intime (fonction monologale), mais ils sont aussi un vecteur fondamental pour l'évocation de l'espace intersubjectif entre les personnages qui racontent leur drame, leur échec, ou leur hantise devant la solitude (fonction dialogale) :

> ÉDITH. A trente-neuf ans… J'avais trente-neuf ans… Je n'étais pas une amoureuse… Je ne savais rien faire…Si cet homme m'avait regardée, j'aurais pu me rendre plus coquette peut-être…
> *Un temps.*
> ÉDITH. Pendant l'enterrement, ce matin – ce souvenir m'obsède aujourd'hui –, j'ai imaginé qu'il apparaissait derrière un arbre… Il restait un peu à l'écart et ne me quittait pas des yeux… Toutes les femmes racontent les mêmes histoires. Il n'y a aucune métaphysique là-dedans…
> ÉLISA. Tu es sûre ?… (p. 66)

Les pauses des points de suspension viennent là où la conversation cesse de se développer : le silence ou le vide disent le rôle finalement secondaire de la parole dans le déroulement du drame en instituant une sorte de chambre d'écho dans laquelle s'écoute et se commente la locutrice. Dans *« Art »*, de telles pauses suivent d'ailleurs souvent un point d'interrogation ou d'exclamation, qui traduisent précisément la relation à son énoncé de celui ou de celle qui parle :

> SERGE. Tu as l'air d'insinuer que je dis chef-d'œuvre à tout bout de champ.
> MARC. Pas du tout…
> SERGE. Tu dis ça avec une sorte de ton narquois…

---

98 Reza raconte comment elle restait les mains croisées devant le rire du public assistant à *« Art »*, alors même qu'il lui semblait inacceptable de répondre au silence des acteurs par le rire : « C'est une autre pièce que l'on a jouée : la foule a enlevé le rythme que je m'étais échinée à construire. J'aurais voulu avoir un bâton, et sélectionner les gens à l'entrée de la salle […]. Depuis, j'en ai fait mon deuil. J'admis que je ne pouvais pas contrôler le public », *L'Express* du 13/01/2000

99 *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*. Textes réunis et présentés par Agnès FONTVIEILLE et Philippe WAHL, Lyon : PUL, Coll. Textes et langues, 2003, p. 191

100 *Ibid.*

MARC. Mais pas du tout !

SERGE. Si, si chef-d'œuvre avec un ton…

MARC. Mais il est fou ! Pas du tout !… (p. 222)

Dans la même pièce, Marc décrit le tableau qui est à la source de leur contentieux en répétant la couleur cinq fois dans un passage qui comprend en outre à six reprises les trois points de suspension :

« MARC. Blanc.

Représente-toi une toile d'environ un mètre soixante sur un mètre vingt… fond blanc… entièrement blanc… en diagonale, de fines rayures transversales blanches… tu vois… et peut être une ligne horizontale blanche en complément, vers là bas… (p. 200-201)

Union du monologue et du dialogue : ce qui exprime l'hésitation de Marc est aussi un appel à l'interlocution. Les points de suspension marquent les interruptions de la parole et les émotions du locuteur, mais font aussi apparaître sa parole déficiente en termes d'absence, de vide demandant à être rempli par un autre locuteur ; ils disent l'inachèvement et installent par là une intersubjectivité.

Dialogue ou monologue ?

À Jean- Luc Jeener lui faisant remarquer que ses textes ont un ton « mitteleuropa », Yasmina Reza répond :

On me le dit. J'aurais du mal à le définir. Dans les dialogues peut-être. Une forme accentuée d'ellipse. Ou plus généralement, le mélange d'un certain pathos métaphysique et du concret le plus élémentaire.[101]

Son théâtre regorge de personnages bavards conversant sur des détails insignifiants et qui s'acharnent à rester dans la conversation même si leurs interlocuteurs ne leur prêtent aucune attention. Il y a ici un véritable art à employer la parole vide, écho d'un quotidien superficiel qui ne renvoie qu'à des vanités. *La Traversée de l'hiver* est une pièce emblématique de cette condamnation du langage. Blensk, par exemple, s'y livre – « bondissant sur l'occasion » – à un couplet radicalement insignifiant sur le chocolat – manière pour lui d'entretenir l'illusion de dialogue :

EMMA. Trop sucré ce chocolat, non ?

SUZANNE. (*Qui boit à son tour)*. Un drôle de goût…

[101] « Yasmina Reza : pensées incorrectes» Entretien avec Jean-Luc JEENER et Sébastien LE FOL, *Le Magazine littéraire*, 14 janvier 2006

EMMA. Un goût de lait concerté, oui ! On ne sait plus faire le chocolat.

BLENSK. (*Bondissant sur l'occasion)*. Mais on ne sait plus faire le chocolat !… C'est bien triste à dire mais on ne sait plus du tout faire le chocolat, pour ne parler que du chocolat ! Jadis on faisait fondre du vrai chocolat noir, et non pas leurs satanées poudres, allez seulement savoir de quoi elles sont faites… Avec le lait, on utilisait le moussoir au dernier moment qu'on versait dans la crème bouillie ! Eh oui !… Cela fait trois ans que je le fais remarquer à monsieur Müller. Ces jeunes Italiens de l'école hôtelière sont pleins de bonne volonté – encore que – mais comment voulez-vous qu'ils transmettent la moindre tradition ?… (p. 148)

Ses interlocuteurs n'ont évidemment que faire de ces recettes, et aucune véritable conversation ne peut s'engager à partir de là. Lorsqu'il prend conscience de ce que le groupe pense de lui et de ses conversations fatigantes, il reste « comme frappé de stupeur, immobile » (p. 151) et blessé. Ce « vide du discours » se retrouve au cœur du projet de Reza pour sa pièce *« Art »*, car elle voit dans une telle inanité la source de tout soupçon :

> On soupçonne l'autre d'insécurité, d'être sous une influence ridicule, puisque sa parole n'est pas fondée, puisqu'elle est vide, puisqu'elle est piochée à droite et à gauche, le discours n'a pas d'autorité, donc il devient vite objet de suspicion pour l'ami. Et la discorde s'installe autour du vide.[102]

Face à Blensk, les autres personnages ne peuvent que manifester leur incapacité à parler ; leur tentative pour jouer à être bavards à leur tour échoue lamentablement : Suzanne ne parvient à répondre poliment que par un seul mot, et même la compassion amicale de Balint ne parvient pas à la convaincre :

BALINT. Mais je trouve quelque chose de pathétique dans ces tentatives de dialogue.

SUZANNE. Tentatives ? Il nous soûle !

BALINT. Malgré lui. Quand il se faufile dans la conversation, il ne sait plus quoi faire pour y rester. Il a peur d'en être exclu dès qu'il s'arrêtera de parler. (p. 151)

Jean-Pierre Ryngeart considère que les dialogues du théâtre contemporain servent surtout à renforcer l'immobilité du texte, tant les personnages ne savent qu'y ressasser et dialoguent comme des joueurs de ping-pong au fait de toutes les ruses et de tous les coups de leurs partenaires. Ils continuent cependant à parler pour que « quelque chose suive son cours » et que les pièces se poursuivent, avec le risque permanent que l'un des protagonistes se fatigue du jeu et ne renvoie plus la balle. Le langage leur sert davantage à les faire se souvenir qu'ils existent plutôt qu'à entretenir une véritable conversation. Il en conclut que toute amorce d'échange verbal exige des partenaires qu'ils arrachent chaque parole au silence, au vide et à

---

[102] Entretien avec Yasmina Reza par Lakis PROGUIDIS. *L'atelier du roman*, mars 2001. Paris : Éditions La Table ronde, p. 152

l'immobilité qui les entoure[103]. Ces propos illustrent bien de nombreux dialogues que se tiennent entre eux les personnages de Reza, attachés avec prédilection à tous les détails d'un quotidien insignifiant (le pot-au feu, le climat, le jardin, l'hospitalité de l'hôtel, le chocolat chaud, le poids, le régime, les habitudes des animaux, le matériel de ski…) qui ne parvient même pas à masquer qu'ils n'ont rien – ou si peu – à se dire. Il y a un lien évident, du point de vue théâtral, entre ce que nous avons dit de l'absence d'action et cette inefficacité des dialogues, cet échec de chacun à converser avec l'autre : comment se confronter à autrui quand on n'a pas soi-même commencé d'exister ? Reza est la première à dire qu ce qui se cache derrière les paroles vides n'est qu'une « désolation ».[104]

C'est donc plutôt du côté du monologue qu'il convient de se tourner. Dans toutes les pièces du recueil, les personnages peuplent leur monde perdu par des illusions imaginaires qui n'apparaissent qu'à travers leurs soliloques, comme c'est le cas pour Balint dans *La Traversée de l'hiver* : il veut être écrivain, essaie à toute force de le devenir, mais s'avoue enchaîné par des conceptions de jadis qui le laissent passif et impuissant. Ne lui reste qu'un fantasme de dédoublement, qui est comme la forme psychique du monologue avec soi-même :

> Et je sens quel homme je devrais être pour ne pas déplaire. Je le connais, tu sais, il m'accompagne, il est là, et jamais pourtant il ne devient moi.
>
> Bien sûr il n'écrit pas un livre sur le premier âge du fer. Il sait qu'on n'écrit pas un livre sur le premier âge du fer, et lorsqu'il me voit, immobile, visage sérieux penché sur la table, il danse, lui, léger comme l'air, et tournoie autour des feuilles avec une crécelle… (*Silence.*)…Je me suis résigné à ce manque. Je m'y suis résigné. Et la tristesse aussi je me suis résigné. Je la vois partout dans ces montagnes. Je me sens en compagnie ici. Le vent est triste, la couleur des fleurs est triste, l'odeur du bois est triste… », (pp.170-171)

De tels monologues sont récurrents dans le théâtre de Reza. Il semble adressés ici à un comparse, là directement au spectateur, mais ils ne s'exercent en fait que de manière circulaire pour avouer le mal-être d'un écrivain qui n'arrive pas à produire, d'une femme qui ne trouve pas l'homme de sa vie, ou de celui qui s'est laissé prendre par l'illusion d'une vie qui n'est pas la sienne. La voix se dédouble, voire se multiplie comme dans *« Art »*, et le Je, qui ne peut se dire que dans un rapport avec un Tu, s'égare dans des adressses auxquelles personne ne répondra jamais :

> SERGE. Il m'énerve. C'est vrai.
>
> Il m'énerve.

---

103 Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, *op. cit.*, p. 122

104 Entretien avec Yasmina Reza « J'écris sur le fil de l'essentiel » par Dominique SIMONNET, *op. cit.*

Il a un petit ton douceâtre. Un petit sourire entendu derrière chaque mot.

On a l'impression qu'il s'efforce de rester aimable. Ne reste pas aimable, mon petit vieux ! Ne reste pas aimable. Surtout !

Serait-ce l'achat de L'Antrios ?…L'achat de l'Antrios ?…L'achat de l'Antrios qui aurait déclenché cette gêne entre nous ?… un achat… qui n'aurait pas eu sa caution ?…

Mais je me fous de sa caution ! Je me fous de ta caution, Marc !… (« *Art* », p. 218)

L'HOMME. Combien de fois dans ma jeunesse ai-je pensé, ah vieillesse ! – félicité –calme – ne plus paraître !

Quelle andouille !

Ah vieillesse ! qui vois-je aujourd'hui ?

Un garçon au physique acrimonieux. Un type qui prend la mouche quand son vieil ami Breitling émet l'ombre d'une réserve.

Non, non. Non, ce n'est pas l'ombre d'une réserve. Ne minimise pas.

Et si ce qu'on nous dit nous est indifférent, pourquoi s'escrimer dans une activité vouée aux suffrages extérieurs ? » (*L'Homme du hasard*, p. 33)

Anne Ubersfeld préfère parler de « quasi-monologues » pour qualifier l'usage qu'en fait Reza[105], et Sieghlid Bogumil et Patricia Duquenet-Krämer voient en eux une forme moderne de l'écriture théâtrale, « une forme du discours où le rapport à l'autre est mis à distance[106] » et qui consiste en un retour sur le passé : non pas le passé immédiat, qui se revit sur le mode du rêve et de la construction imaginaire, mais un passé lointain dont l'évocation ne peut se faire que sur le mode d'une confession – « un discours centré sur le *je* ». On en voit alors le rôle : il permet, à travers la plainte, à échapper au vide et à l'ennui du présent pour se ressaisir dans une identité.

Chapitre II - Récit théâtral : la quête de soi

Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment les personnages de Reza s'enfermaient dans leur théâtre intérieur à la recherche de leur propre consistance en tant que sujets. C'est que la question de l'identité est un thème permanent de toutes ces pièces, du fait du poids que prend le passé sur chacun. Ce qui est vécu comme un enfermement familial, professionnel ou

105 Anne UBERSFELD, « Le quasi monologue chez Yasmina Reza » in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, op. cit.* , p. 96

106 Sieghild BOGUMIL et Patricia DUQUENER-KRÄMER, « Postface : Le théâtre en tous ses états » in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines. op. cit.*,p. 161-166

sentimental ressemble à un piège dans lequel ils sont tombés sans pouvoir se débattre, qui les condamne à la passivité et qui ne leur laisse que peu d'espoir de changer – et, en l'occurrence, de s'approprier – leur propre vie.

La seule réaction qu'ils peuvent encore avoir va consister, à l'occasion de retrouvailles familiales, amicales, mondaines ou fortuites, à se livrer à un récit de ce piège. La reprise de l'histoire de leur famille leur permettra peut-être d'affronter autrement que sur le mode de la fatalité l'expérience et l'épreuve existentielle qu'ils ont vécues. Ils en attendent ce que l'on attend de tout récit : qu'il permette une représentation ordonnée de ce qui apparaît immédiatement comme une nébuleuse de circonstances, et que, grâce à l'enchaînement des événements, il produise du sens.

C'est aux divers aspects de cette actualisation narrative du conflit intérieur des personnages que nous voudrions nous attacher dans ce deuxième chapitre. Leurs récits s'organisent autour de deux pôles. Le premier est la nostalgie d'une enfance qui leur paraît s'être déroulée à l'abri du dilemme qu'ils vivent actuellement entre un présent chargé des soucis de la vie et un passé refoulé depuis longtemps. Le second est le point de départ de leur narration : l'ébranlement d'un espace de certitude par un accident, comme la mort des parents de Simon Weinberg ou la guerre qui oblige les Mielstein à s'exiler.

1 - Personnages de nulle part

Dans *Conversations après un enterrement* et dans *La Traversée de l'hiver*, un accident banal – une panne de voiture – contraint les protagonistes à faire une pause dans leur vie quotidienne, à en arrêter un moment le cours programmé, et à prendre ainsi un certain recul vis-à-vis d'elle. Cette panne n'est pas sans conséquence immédiate, puisqu'elle amène Élisa à manquer son train et Avner son avion : ce dernier est alors détourné de son rendez-vous d'affaires, et celle-là se trouve contrainte de retourner au sein d'une famille dont bien des membres lui sont ouvertement hostiles. En même temps, on peut estimer que ses conséquences sont nulles, puisqu'Avner reste attaché à sa profession de commerçant, et que Nathan comme Alex gardent finalement leur statut de célibataires malgré le retour d'Élisa.

Cynthia Fleury, dans une réflexion sur la douleur, avance que l'accident est le « non-réel », en ce sens qu'il est une réalité surgissant hors de l'ordre quotidien de la représentation. Dans un « monde en représentation », tout événement a sa raison d'être dans la mesure où il se produit selon les règles tenues pour « naturelles ». En revanche, « l'accident n'a par essence aucune

raison d'être, aucune nécessité, aucune vérité »107 , et il semble donc inutile de réfléchir sur lui. Considéré autrement, cependant, il permet :

> (…) d'accéder à une autre compréhension de ladite réalité. S'interroger sur le non-réel [qu'est l'accident], c'est s'interroger sur la « nature » du réel qui nous fait face, que sa modalité soit visible ou invisible. L'accident peut se révéler un facteur de visibilité, une sorte de mise à nu de l'invisible.108

Ert de fait, le récit qui est fait de la panne de voiture, au moment où Nathan s'apprête à démarrer, nous montre ce dernier immergé tout à coup dans un monde imaginaire qui n'a plus rien de commun avec celui de son quotidien. Et c'est comme un autre ordre temporel qui se met alors en place.

Ce lien entre « autre monde » et « autre temporalité » peut être précisé à partir des analyses de Paul Ricœur, qui a montré comment l'ordre temporel de la réalité quotidienne est toujours constitué sous forme de récit109. Selon lui, c'est la structure narrative qui accorde sa nécessité à l'enchaînement de faits : on ne comprend un nouvel état de choses qu'en l'assujettissant à un ordre de succession. Tant qu'il est possible d'intégrer un événement dans un récit, on peut l'accepter comme conséquence intelligible des états antérieurs, selon un principe de « causalité narrative ». Par contraste, l'accident dépasse la limite de la représentation narrative, trahit l'attente que crée et assume à la fois le récit, et rend difficile l'intégration temporelle des expériences. Mais en ébranlant et perturbant ainsi l'ordre du récit, il remet en cause la « nature » de la réalité et offre une occasion de saisir de nouveaux rapports au monde. Autrement dit, ce qui est dévoilé dans ce nouvel espace-temps, c'est la nature illusoire de la réalité. En reprenant les termes de Pierre Bourdieu, on pourrait dire que c'est l'illusion du monde qui est mise en évidence par l'événement inattendu110.

La panne attire ainsi notre attention sur une faille entre le visible et l'invisible. Et dans une pareille situation, la narration donne aux personnages le moyen de s'interroger sur la manière de regarder la réalité et de réexaminer la possibilité qu'offre le monde.

Un autre événement suscite le même comportement : c'est l'irruption des souvenirs. Dans *La Traversée de l'hiver*, ils amorcent un conte berceur. La position d'Emma lorsqu'elle évoque ses souvenirs, allongée dans la véranda de l'hôtel semblable à la terrasse d'autrefois, est hautement symbolique : l'ouverture de l'espace sur l'extérieur fait écho à son ouverture sur l'autre, et cette atmosphère la prédispose à projeter la lumière sur une partie intime et obscure

---

107 Cynthia FLEURY, *Pretium doloris. L'Accident comme souci de soi*. Paris : Pauvert, 2002, p.24

108 *Ibid.*

109 Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Tome I-III, Paris : Le Seuil, 1983-84

110 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Le Seuil, 1992

de sa vie. Le récit qui en naît privilégie évidemment le pays natal ou la terre d'enfance comme autant d'« autres mondes » qui se développent en rupture avec le quotidien. On peut ainsi relever deux manières de raconter les souvenirs dans les pièces du recueil :

- Une manière détaillée de conter les faits : c'est le cas d'Emma qui lie ses souvenirs autour d'un paysage, d'une sensation, d'une odeur ou d'un objet qu'elle croyait oubliés. Elle voit les événements avec les yeux d'une adolescente et livre à sa partenaire Suzanne son impression sur le paysage marqué par la pureté. Son récit s'appuie sur des images précises gravées dans sa mémoire (la fenêtre, la terrasse, le coucher du soleil, l'air, le pyjama qu'elle portait) et prend les couleurs d'un conte de fées. Sa manière même de narrer dit le bonheur que lui apporte le récit :

  SUZANNE. On dirait que tout a été nettoyé. Vous sentez l'herbe coupée ?
  EMMA. En Roumanie, nous avions avant la guerre un chalet à Sinaia près de Barssov. De ma fenêtre j'avais une vue un peu comme celle-ci… Mon père nous faisait lever, Avner et moi, quelle que soit l'heure, pour respirer l'air après l'orage. À minuit, nous pouvions être sur la terrasse, en pyjama, en train de humer l'air après l'orage. (p. 120)

- Une manière beaucoup plus concise de raconter ces mêmes faits. La scène de la nuit roumaine se retrouve de façon beaucoup plus brève dans le récit du frère, Avner :

  AVNER *(sans la regarder)*. Tu sens cette odeur ? Nous avions une maison à la montagne, en Roumanie, après chaque orage mon père nous obligeait à sortir pour respirer cet air. (p. 160)

Si l'on compare les deux récits, référant à un même événement, on constate qu'Emma utilise des termes affectueux – « Mon père nous faisait lever pour respirer l'air après l'orage » – qui traduisent la douceur du souvenir de cette convivialité, tandis qu'Avner recourt à des mots qui disent la contrainte – « mon père nous obligeait à sortir pour respirer cet air » – et qualifient un tout autre récit. L'événement n'est plus ce autour de quoi s'organise un conte de fées, mais un épisode symbolique du drame total de sa vie : l'ascension avortée vers une vie meilleure.

Cette différence de scénario se réitère quand le frère et la sœur racontent la fuite hors de leur pays natal. Emma le fait de façon positive et Avner de façon négative :

> EMMA. Quand nous nous sommes enfuis de Roumanie, en novembre 1940, nous avons pris le bateau à Constantza pour Istanbul, Avner et moi sommes restés sur le pont toute la nuit à regarder la mer et les étoiles et à attendre le lever du soleil… (*Silence*.) On ne savait pas où on allait mais la chose la plus importante était de voir le lever du soleil sur le Bosphore… Avner tenait la balustrade comme un capitaine de navire, il était grand pour son âge, il avait douze ans mais il était plus grand que moi qui

> en avais quinze. On lisait des livres d'aventures mais pour une fois, c'était une vraie aventure… (p. 144)

L'histoire devient enchanteresse, et l'exode un « voyage de luxe » que renforce la chaleur du « nous » familial. Emma évoque ses souvenirs avec précision et emprunte la nostalgie comme un chemin voluptueux et douloureux qui la relie au pays de l'enfance. Avner, en revanche, ne parle que de lui-même et de l'insatisfaction que faisait déjà naître en lui ce voyage décevant :

> J'ai fait un voyage quand j'étais enfant. J'ai vu beaucoup du monde, par fragments. Et chaque fragment me donnait l'envie, et l'idée d'ailleurs… D'encore plus loin, plus inconnu… (p. 160)

Il se réfugie dans un récit fragmenté pour éviter de se confronter à cette histoire, cette terre d'enfance et cette période qui ont tant influencé sa vie depuis. Il choisit donc des passages de ses souvenirs en maintenant le reste dans l'ombre, en s'abstenant de s'attarder sur des détails concernant son père, par peur de se confronter à lui même virtuellement. L'accablement causé par le regret obsédant du pays natal, la nostalgie et la souffrance qui en résulte influent directement sur sa manière de raconter. Au film de sa vie, il va substituer un espace mixte, né à la rencontre de bribes de souvenirs et d'images d'atlas géographique – espace à jamais indéterminé entre entre le réel et l'irréel.

Mais, qu'il s'agisse d'Emma ou d'Avner, le temps et l'espace de leurs récits ont en commun de ne pas s'inscrire dans le cadre d'un quotidien marqué par la banalité ou par la tension que font peser sur eux les contraintes de la vie courante. Ces récits présentent trois caractèristiques spécifiques :

a) La narration progresse par rapide juxtaposition de thèmes, qui font alterner le réel et l'irréel : un épisode qui s'est « réellement » produit se relie sans difficulté à une histoire imaginée.

b) Le régime temporel du passé et du présent y est fortement perturbé. La narration ne suit pas l'ordre chronologique, et le va-et-vient entre les différents thèmes renforce ce brouillage, puisqu'il a pour effet de mêler des fragments de mémoire aux épisodes actuels.

c) Le tournant de tous ces récits est constitué par l'émergence d'un sentiment de faux chez le narrateur. Il conviendrait d'ailleurs de parler plutôt de sensations ayant un effet de « décrochage » du réel, comme le montre bien le récit de Nathan :

> Il y avait toutes sortes de gens sur le parvis, des ombres avec des bagages, des silhouettes de chauffeurs, des taxis, des lumières d'hôtels, des bruits de cars qui freinent dans les flaques. […] Il y eu un bruit de portes, un bruit de ferraille, et le train est parti… Je l'ai vue disparaître dans la campagne,

> elle de sa fenêtre a vu la campagne se dissoudre… Et la gare aussi a disparu… J'ai fermé le contact, éteint les lumières, et nous avons fait le chemin en sens inverse, en courant… (p. 110-111)

On retrouve la même démarche et le même enjeu dans le récit d'Alex (*Conversations après un enterrement*), où il tente simultanément de retracer l'itinéraire qui l'a conduit à la rencontre de l'autre, et de dessiner les nouveaux contours de ce qui serait digne d'être nommé « réalité ». Le bénéfice né de cette narrativité nouvelle est à la mesure de sa duplicité : d'un côté, les personnages se libèrent provisoirement des conditions de vie et de travail qui les enchaînent, et, de l'autre, ils retrouvent grâce à leur mémoire l'enfance perdue. Car leurs histoires ne présentent pas d'images délibérément rêvées hors de la réalité : elles développent plutôt une possibilité avortée de leur vie, une réalité alternative qui aurait pu être réalisée si les circonstances avaient été un tant soit peu différentes. Sans doute ces narrateurs rêveurs savent-ils en eux-mêmes que cette possibilité a été définitivement perdue dans la vie « réelle » ? Mais, plutôt que de le reconnaître, ils font le choix d'inverser le fictif et le réel, et de croire, grâce à leurs récits, qu'ils vivent actuellement une fausse réalité sous une fausse identité, celle d'un commerçant en lieu et place d'un grand musicien.

C'est pourquoi ils racontent – espérant faire reconnaître leur récit imaginaire comme récit de vie réel par quelqu'un (autre personnage ou spectateur) qui, du fait même qu'il l'écoute, donnerait à leur histoire la valeur d'une réalité aussi forte que la vie « réelle » :

> Je suis content que tu m'aies suivi là-haut. Là-haut, Ariane, on ne voit plus que le ciel, on ne voit plus que le ciel qui happe les choses, à toute heure, dans toutes les lumières, si détaché de nous, absent comme un pays lointain, il n'y a pas de repos là-haut, il n'y a pas de précipice, on ne se penche pas, on ne tombe pas comme l'imagine ta mère, on se trouve au contraire au pied du monde, et on rêve… on finit toujours par rêver avec tristesse, et parfois nostalgie, aux villes qu'on ne verra pas… (p. 161)

Une histoire d'errance et un espace de doute

Répondant par le brouillage de la distinction entre imaginaire et réalité à ce qu'ils vivent comme une contradiction entre leur passé et leur présent, les personnages de Reza sont souvent insaisissables, pour autrui comme pour eux-mêmes. Frédéric Ferney note qu'ils se trouvent en quelque sorte condamnés au « paraître de l'être »[111], et ce registre se décline à travers deux figures majeures :

a) celle du « passager», présent par son corps et absent par son esprit ;

---

[111] Frédéric FERNEY, « Théâtre : « *Art* » de Yasmina Reza, toujours aussi cruel », *Le Figaro*, 23 janvier 1998

b) celle du « rêveur », absent par son corps et présent par son esprit.

Ce « jeu » entre présence et absence est ce que, dans *La Traversée de l'hiver*, Ariane découvre en suivant Avner dans sa course en montagne :

> ARIANE. Je vous ai suivi aujourd'hui, Avner, sur la montagne que vous aimez, rien d'autre, je n'ai fait que vous suivre, vous marchiez, vous marchiez et… qui peut comprendre ?… vous étiez si présent, si seul…
>
> *Silence.*
>
> AVNER. Tu m'inventes, Ariane.
>
> ARIANE. Même si je vous invente, si l'homme que j'ai suivi n'est pas vous, ce qui compte ce soir c'est votre absence, c'est ce paysage quand vous l'aurez quitté, c'est le chagrin qui m'attend et qui déjà ce soir frappe toute chose où mon regard se pose… (*Un temps.*) Est-ce que je peux… est-ce que je peux vous accompagner cette nuit ? (p. 165)

Au début de cette scène, et comme à la clé d'une partition musicale, une didascalie nous a signalé qu'Avner, après être descendu dans le jardin, « *s'arrête de dos, et contemple l'horizon noir* ». Tout au long de leur échange son interlocutrice n'aperçoit ainsi de lui que la silhouette d'une ombre. Expression symbolique de sa moindre présence au monde : ce que pressent à ce moment Ariane – et qu'elle transpose dans sa relation à son partenaire – est la condition existentielle même de ce dernier, écartelé entre le noyau d'absence de sa terre d'origine et celui de l'horizon inaccessible des montagnes ou de la nuit.

Le metteur en scène Patrice Kerbrat note ainsi que le goût d'Avner pour les ascensions en montagne est révélatrice : le temps s'arrête pour ce personnage qui vient de loin et qui n'a pas réussi son entrée dans le nouveau monde :

> Ce conquérant venu de l'Est, qui depuis soixante ans parcourt le monde sans jamais poser ses bagages, qui, l'été, gravit les montagnes pour débusquer et interroger la transcendance, voici qu'il est las, sur les sommets, de ne croiser que le silence. De ne conquérir que des parts de marché ou des jeunes filles compliquées et harassantes, de trop savoir que ses fils ne ressemblent pas à ce jeune homme appliqué chez qui il croit reconnaître ses propres brûlures, de ne pouvoir aimer cette femme au charme familier, qui d'ailleurs se dérobe doucement.[112]

C'est que le périple qu'on entrepris les Milstein pendant la guerre est voué à n'avoir jamais de fin. Le mouvement centrifuge qu'il amorçait condamne Avner à une errance et une marginalité qu'il déteste mais qu'il est contraint de vivre. Éternel étranger dans le monde qu'il parcourt, toujours venu d'ailleurs, du dehors, d'un autre pays, il a quitté l'Europe dès 1940,

---

112 <http://perso.cie-actif.mageos.com> [consulté le 26 octobre 2007]

s'est installé au loin en Argentine, et ne consent à revenir dans le vieux continent que pour le temps bien nommé des « vacances ». Et encore choisit-il la Suisse. L'idée de retour au pays natal ne peut plus être que virtuelle, car cette place d'origine n'existe plus pour lui que comme *place perdue*, dépourvue à ce titre de toute consistance physique. Le pays natal lui reste un point de repère essentiel (et existentiel), mais uniquement en tant que centre symbolique de diaspora, c'est-à-dire facteur et trace d'un hiatus dans les rapports entre groupe diasporique et terre d'origine. Tout autre espace est désormais périphérique : Avner est condamné à la marge et à la recherche continue d'expériences nouvelles, par peur du vide intérieur et de l'ennui. C'est en cela que l'on peut comprendre l'extrait des *Récits hassidiques* que Reza a choisi de placer en exergue à sa pièce :

> — Pourquoi cours-tu tout le temps dans la forêt ?
> — Je cherche Dieu, dit le petit garçon.
> — Mais Dieu n'est-Il pas partout ?
> — Oui, père.
> — Et n'est-Il pas partout le même ?
> — Oui… mais moi je ne suis pas le même partout. (p.115)

Nombreux sont les personnages de Reza à éprouver cette même particularité de venir d'ailleurs, de sembler se fixer un instant dans les marges d'une société qui les rejette ou qu'ils fuient, avant de continuer leur marche vers un horizon qui ne cesse de reculer dans le lointain. La fascination qu'exerce sur eux l'espace est généralement à la mesure de leur désir d'un impossible retour à l'Eden perdu de leur enfance, à ses saisons et à ses jardins. D'où le rôle à la fois stimulant et paralysant que prend pour eux le passé : même si ce n'est pas toujours sous les couleurs de l'enfance, nul n'échappe à la valorisation nostalgique de la vie menée avant le début de leur quête.

Et c'est pourquoi cette quête ne peut être qu'une errance dans la marginalité. Joël Glaziou établit un lien entre la marge physique et la marge historique en disant que les marginaux sont tiraillés par des forces qui s'opposent et qui les déchirent parfois[113]. La rupture radicale à laquelle la fuite de son père l'a contraint a définitivement affranchi Avner de son premier milieu. Il peut bien habiter au loin ou venir retrouver sa sœur en Suisse pour les vacances, il est toujours en exil et ses lieux d'installation restent incertains, à l'opposé de tout ancrage, car marqués par le hasard (« On se fabrique soi-même, on forge la matière qu'on donne au

---

113 Joël GLAZIOU, « Dans la marge… des forces en marche. Portrait de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio » in *Recherches sur l'imaginaire*, Cahiers n° 29 : *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*. Presses de l'université d'Angers, 2003, p. 221-228

hasard », *L'Homme du hasard*, p. 16). C'est par son mouvement errant et l'éloignement maintenu d'avec sa terre natale qu'il s'accomplit – la coupure initiale avec ses références familiales l'affranchissant de tout système de référence reconnu par le groupe. Il ne perçoit plus dans ce dernier que les vestiges d'une société qui n'est pas la sienne. Il devient un autre aux yeux de ceux qui l'accompagnent et qui ne peuvent intercepter que sa silhouette :

> Mes désirs, Ariane, ne sont plus de ceux qu'on peut épuiser. […] Tu m'as suivi de dos à Lenzsee, c'est mon dos que tu voyais… (p. 166)

On retrouve chez plusieurs personnages du recueil ces figures solidaires de l'affranchissement de l'ordre établi et du voyage transgressif : mouvements de déterritorialisation qui tracent une ligne de fuite à la recherche d'un monde confus, impossible et étranger. Il est significatif qu'Avner, grand voyageur et amateur d'équipées en montagne, soit pourtant incapable de lire une carte :

> AVNER. Où faut-il prendre le téléphérique pour Lenzsee ?
> BALINT. À Lenz. Vous me demandez à moi !…
> AVNER. Mais vous savez lire ces cartes. Moi, ça fait cent ans que je viens et j'y comprends toujours rien. (p.140)

Inapte à tout repère… Éric Landowski a bien montré comment la figure du voyage hors de chez soi – le « voyage à l'aventure » – se développe sur la combinaison d'un hors-lieu et d'un hors-temps. Elle s'oppose à celle du retour, où l'on entre par contraste dans le mesurable de la vie[114]. Mais, pour Avner, même Buenos-Aires, où il s'est installé, est une ville sans repères, un espace insituable :

> SUZANNE (*elle sourit. Un temps*). C'est grand, Buenos Aires ?
> AVNER. C'est grand comme un patio.
> SUZANNE. Un patio ?
> AVNER. C'est une ville à ciel ouvert. Le monde est autour. (p.156)

El il conclut par ces mots sa confidence sur son amour des montagnes où tout n'est qu'étendue :

> Comment peut-on habiter quelque part ?

Des supports identitaires

Pour ces personnages naufragés, la relation au temps répète celle qu'ils entretiennent avec l'espace puisqu'elle se fonde, comme elle, sur une rupture radicale entre un passé antérieur et

114 *Présences de l'autre*, *op. cit.* p.98

un présent incertain. On a relevé comment cette perturbation influait sur la narration qu'ils entreprenaient eux-mêmes de leur histoire puisque, à l'encontre du schéma habituel des récits autobiographiques, aucun lien, aucun enchaînement n'y apparaît entre le temps d'avant et le quotidien actuel.

Mais cette absence de lien ne signifie pas absence de traces mémorielles. On pourrait même dire que l'absence de lien renforce le caractère de trace de ces souvenirs : pour ces personnages, la trace est au temps ce que l'errance est à l'espace.

Dans *La Traversée de l'hiver*, la filiation des noms et l'onomastique sont particulièrement significatifs à cet égard, puisqu'ils sont des marqueurs d'appartenance et d'identité. Avner demande, par exemple, à Balint si son nom est d'origine hongroise (« Je me disais bien que vous aviez un petit air magyar… », p. 133), et lui-même ne cesse d'affirmer indirectement son origine juive : non seulement par son nom, mais par la confidence que fait Emma du sentiment de honte rétrospective qu'éprouve son frère « de ne pas avoir participé au destin collectif » des juifs à cause de la décision prise par son père de quitter leur pays en 1940 ; et un rapprochement se laisse aisément entendre entre le nom de la ville natale, « Sinaia », et celui de la montagne du « Sinaï » qui, dans l'histoire et l'imaginaire juifs, signifie autant le lieu de la rencontre avec Dieu que le lieu de leur éternel départ. Avner, ou la reprise du mythe du juif errant :

> Hier soir, j'ai regardé tout ça avec les yeux de quelqu'un qui part… J'ai toujours voulu être ailleurs, toujours regardé les choses comme si je les traversais. (p. 184)

Son errance et sa marginalité sontcelles de la diaspora juive d'Europe de l'est. La plupart des patronymes de personnages sont d'ailleurs, dans l'œuvre de Reza, d'origine juive : Samuel Perlman et Michel Cukiermann d'*Une désolation*, Paul Parsky et Élie Breitling dans *L'Homme du hasard*, les Millisteinet Balint dans *La Traversée de l'hiver*, Simon Weinberg et Nathan dans *Conversations après un enterrement*. Et on a vu combien – nouvel exode, nouvelle Terre promise – ils souffent tous de la longue et inquiétante attente d'une réconciliation avec leur passé et d'un apaisement de leur mémoire. Tous ces exilés aspirent au retour, et c'est une rencontre ou un accident dus au hasard qui le leur permettra : une femme dans un train, une panne de voiture les font, à la fin de chaque pièce, sortir de la passivité contrainte (et abhorrée) qui est la leur. C'est avec le plus inattendu des compagnons de route, le méticuleux Blensk, et après la panne la plus improbable (« Vous le plus équipé des hommes (…) vous avez crevé comme le dernier des goys à Boltingen !… », p. 185), qu'Avner peut

enfin accepter et assumer son histoire, et trouver une relation apaisée avec un père dont le souvenir l'opprimait jusque là :

> À Boltingen, dans ce garage aseptisé, il y avait un peu d'odeur de pluie, de sapin mouillé qui entrait… Je me suis retrouvé à Sinaïa, allant à la scierie où nous allions avec Emma, poussant la brouette, emmitouflés jusqu'à étouffer… […] Odeur des gambaderies, des bondissements, des sauts comme un fou… (*Un temps.*) J'ai revu mon père, assis de dos, vieux déjà… Il louait un chalet par là-bas, vers Gratz… J'ai vu son crâne au sommet chauve, sa nuque… et ses petits cheveux gris coupés serrés (…) vous ne pouvez pas vous figurer, Blensk, la douceur de ce tapis de petits cheveux… Ces petits cheveux gris étaient pour moi l'image même – de la bonté… (p. 185)

Le récit est enfin devenu possible, et ses trous ont été colmatés. Le travail quasi proustien de la sensation-mémoire, mais aussi – et peut-être surtout – une interlocution réelle et dégagée de tout jeu social (« Vous avez été mon ami aujourd'hui, Blensk », p. 184), ont permis de relier les images de l'enfance inatteignable à celles d'un passé beaucoup plus proche et postérieur à la « rupture » : la ville des vacances et la fragilité du père vieillissant. La continuité *et* l'évolution du rapport à l'origine sont alors retrouvées.

On voit ainsi le rôle et l'importance de l'acte de narration dans le théâtre de Reza. Il ne change pas la réalité, qui, nous l'avons dit, restera ce qu'elle est : le narrateur ne trouve aucune autre possibilité de vie que celle que lui propose son destin. Mais il apprend, par le travail de sa narration et par l'évolution qu'une occasion de hasard lui permet de lui donner, à l'accepter comme telle, à s'accepter comme tel. Patrice Kerbrat l'exprime une nouvelle fois très bien dans son commentaire de *La Traversée de l'hiver*, où il note que l'évolution des personnages (Blensk, Balint, Avner…) au fil de la pièce s'analyse en passage de la solitude non pas à la communauté ou au couple, mais à l'état de bienveillance apaisée vis-à-vis des autres et de soi-même où chacun se trouve « seul ensemble » :

> Ils vont prendre conscience de ce qu'ils sont, au détour d'un souvenir ou d'une émotion qui passe et les fait basculer dans la confidence. Ils vont se révéler, à eux-mêmes et "accessoirement" aux autres […] (le personnage) parcourt un chemin individuellement avec l'Autre comme Spectateur. Chacun est dans sa solitude. […] Mais pas nécessairement dans une solitude douloureuse, non, une solitude qui est l'évidence et avec laquelle chacun doit apprendre, à son rythme, à "faire avec".[115]

115 <http://perso.cie-actif.mageos.com> [consulté 26 octobre 2007]

2 – Le cheminement vers soi-même à travers l'autre

Dans son étude sur le principe dialogique selon Bakhtine, Tzvetan Todorov insiste sur le fait que, même dans les monologues, un locuteur ne peut prendre conscience de lui-même que lorsqu'il parvient à instaurer une relation à un « tu ». Le critique conclut disant que l'homme doit se trouver dans autrui en trouvant autrui en lui[116] – ce qui recoupe, dans le cadre bakhtinien, celle qu'Émile Benveniste a conduit dans celui de l'énonciation.

Le confident

S'agissant d'esthétique dramatique, on trouve une approche analogue dans l'analyse faite par Arnaud Rykner à propos du « confident »[117]. Il montre que ce dernier apparaît comme l'interlocuteur idéal par la capacité qui est la sienne à se tenir tour à tour dans le dialogue et hors du dialogue. De fait, à la fin de *La Traversée de l'hiver*, Avner considère Blensk comme un ami précisément parce qu'il possède cette qualité. Le confident tel que le décrit Arnaud Rykner est en effet toujours à la disposition du personnage dont il dépend : il lui donne la réplique et l'aide par là à se réaliser par le verbe. Il reçoit une parole qu'il fait progresser par l'accueil qu'il lui réserve, et il dynamise en quelque sorte le silence qui, dans les monologues, tend à ne renvoyer le personnage qu'à lui-même. Son existence est nécessaire parce qu'il se tait quand il faut écouter, et prononce quelques phrases quand il faut infléchir ou relancer le discours de l'autre.

Cette catégorie de la confidence est d'ailleurs à penser en termes actantiels plutôt qu'en termes de caractérisation durable d'un même personnage. Il est significatif que *Conversations après un enterrement* s'ouvre sur la lecture par Nathan d'une lettre-confidence que son père, alors âgé de 20 ans, lui avait écrite mais avait tenue dissimulée jusqu'à sa mort. Car la mort redistribue les cartes de l'interlocution : c'est à ce même père, à qui il n'a jamais pu répondre ou tenir tête, avec lequel il n'a jamais pu s'expliquer ni s'entendre, que peut enfin s'adresser Alex à la scène 4 : la dalle du tombeau l'a transformé en confident, et son fils peut enfin, par là, prendre la parole. Cette transformation de la relation entre générations revient à plusieurs reprises dans la pièce, tout comme dans l'ensemble de l'œuvre romanesque ou théâtrale de

---

116 Tzetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981, p. 148

117 Arnaud RYKNER, *L'Envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maetrlinck*. Paris : éd. José Corti, 1996, p. 24-30

Reza : à ce qui se manifestait d'abord comme conflit – et nous avons vu précédemment combien le conflit avec le père pouvait prendre les formes les plus aiguës – succède une relation de confidence qui permet aux enfants de sortir de l'oppression monologale dans laquelle ils étaient jusque là figés. Il a fallu qu'intervienne pour cela la présence de quelqu'un qui se trouve à la fois "au dedans et au dehors du dialogue" : ce peut être le père mort, ce peut être Blensk, ce peut être le troisième d'un groupe d'amis, ce peut être une femme rencontrée par hasard dans un train.

L'Homme du hasard est fait de monologues. Cela ne signifie pas pour autant l'absence de confident car, à un premier niveau linguistique, chacun des deux personnages fait intervenir l'adresse dans son discours. Dès son premier monologue, l'homme interpelle successivement lui-même (« Et toi tu ne l'as pas fait peut-être ? », p. 11) et sa fille (« Ah ma petite Nathalie que n'es-tu passionnée de cheval comme la fille de Maurice. », ibid.) ; et dans ceux de la femme surviendront également des appels à elle-même (« Lance-toi Martha, la vie est courte. », p. 22) ou, au moins une fois, à son ami mort (« Dors mon brave Serge ! », p. 24). La différence majeure entre eux tient à ce que la voyageuse, dès la fin de son premier monologue, amorce par une fiction de dialogue le passage de la désignation de Parsky à la troisième personne à une adresse à la seconde personne :

> Si je sors de mon sac *L'Homme du hasard*, je dois me pencher vers lui et lui dire, pardonnez-moi monsieur Parsky, mais il se trouve que je suis précisément en train de lire *L'Homme du hasard*, naturellement, je ne vais pas avoir l'indélicatesse de le lire devant vous –
> Il me saluera poliment avec un petit sourire.
> Tout échange sera clos, car on ne peut pas parler plus bêtement. (p. 13)

Échange nullement clos puisque, dès le monologue suivant, et sans recourir désormais à la médiation d'une scène imaginaire, elle ne quittera plus le registre de l'adresse intérieure :

> Mon ami Serge n'aimait pas vos livres. (…)
> N'empêche, quelle coïncidence, quelle coïncidence que vous soyez assis devant moi, dans ce compartiment… (p. 14-15)

Paul Parsky, en revanche, ne prend conscience de sa compagne de train qu'à la toute fin de ses six premiers monologues, dont l'« interlocuteur » principal est avant tout lui-même, et le septième consiste principalement à imaginer qui elle peut être (elle y est désignée à la 3ème personne) et à quel roman ou à quelle nouvelle elle pourrait se prêter. Survient alors un bref dialogue « réel » dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne brille pas par son originalité :

— Madame, je vous prie de m'excuser, ne pourrait-on pas ouvrir légèrement la fenêtre ?

— Oui, il fait chaud. Bien sûr. (p. 29)

mais qui a la vertu de placer, pour chacun des deux comparses, l'autre en position de confident. À partir de là, ces monologues muets mais adressés, qui cèderont un moment la place à un autre dialogue effectif, permettront à la femme de relancer Parsky dans l'aventure de l'écriture, loin de toute l'amertume qui l'en faisait se détacher à travers l'idée du *Capitaine de navire perdu*. Opération d'une sorte de parole affectueuse et partagée, qui reste en-deçà de toute rencontre des corps mais permet à chacun de sortir d'une solitude inhumaine :

> Se reconnaître, du point de vue des relations entre les hommes, c'est aussi parler le même langage, s'entendre ou se comprendre à demi-mot, entrer aisément dans les raisons de son interlocuteur – connaître les mots de passe.[118]

Le tiers

La confidence structure et informe de bout en bout *L'Homme du hasard*, et on en trouve bien d'autres occurrences ponctuelles au cours des différentes pièces du recueil. Mais nous voudrions en étudier plutôt une variation fréquente et importante, dotée de la même fonction et des mêmes effets interlocutoires : celle qui est offerte dans le personnage du « tiers », dont Yasmina Reza elle-même a reconnu combien la découverte de son rôle a été déterminante dans la genèse de son écriture dramatique :

> J'avais un sujet. Deux personnages. Ou plutôt deux rôles. Mais […] j'ai su qu'il fallait un tiers, celui auquel on raconte, un témoin. Et alors, j'ai pu écrire, j'ai commencé à écrire et tout s'est enchaîné.[119]

Elle apparaît d'abord au sein du triangle amoureux, mis en scène dans *Conversations après un enterrement* avec Alex - Nathan - Élisa, et dans *La Traversée de l'hiver* avec Avner - Balint - Ariane. Dans la première, Nathan et Élisa s'aiment d'un amour que les conventions sociales marquent d'un interdit puisque, même s'ils sont séparés, Élisa a longtemps été la maîtresse d'Alex (lequel a toujours entretenu une forte relation avec son frère Nathan…). Dans la deuxième, Ariane tombe amoureuse d'Avner, est aimée de Balint (que sa mère Suzanne l'encourage à prendre pour époux), passe une nuit d'amour avec le premier juste avant qu'il ne quitte l'hôtel de Stratten, et confie-avoue cette nuit au second au moment où il vient de lui

---

118 Marc AUGÉ, *Le Sens des autres. Actualité de l'anthropologie*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1994, p. 163

119 <http://www.letheatre-narbonne.com> [consulté 2/12/2006]

déclarer son amour. Là aussi, d'une autre manière, un certain interdit pèse sur la relation Ariane-Avner ; ou plutôt : l'impossibilité de cet amour n'y est pas figurée par un interdit, ni même par la différence d'âge, mais par la « nature » même d'Avner – cette reprise du juif errant voué à ne se fixer nulle part et ne s'attacher à personne :

> Je ne peux pas, comprends-le, je ne peux pas… et m'apaiser… et t'aimer… (p. 166)

L'évolution de chacune des pièces marque une sortie de cette double impasse amoureuse qui réunit l'interdit ou l'impossible d'une part, la présence d'un tiers d'une autre. S'agissant de la première impasse, Nathan et Élisa en sortent par un redoublement de la transgression :

> NATHAN. Non. Je n'ai pas envie que tu me laisses… (*Un temps.*) Tu es plus interdite que jamais, Élisa. Mais aujourd'hui je n'ai pas envie que tu me laisses… (*Un temps.*) Tu sais à quoi je pense ? Un acte aussi contraire à la raison… Que j'ai envie de te prendre. Là. Sur sa tombe… Chasser une douleur par une autre.
>
> *Elle s'approche tout près de lui.*
>
> ÉLISA. Je veux bien être ta douleur, Nathan…
>
> *Il l'embrasse avec passion, et commence à la déshabiller.*

Le récit qu'Ariane fait à Balint témoigne également de ce que le refus jusque là opposé par Avner pour qu'elle passe une nuit avec lui (cf. scène 6, p. 165) a été surmonté – même s'il dit aussi que ce franchissement n'a en rien modifié leur relation :

> ARIANE. […] ensuite nous dînons et ensuite ma gaieté s'envole… Il fait en sorte qu'elle s'envole… Après… j'appelle sa chambre, il dit « oui ? », je dis « Avner ? »… il dit « viens »… j'ai dit « je viens »… Le couloir, l'escalier, la porte de sa chambre… Je m'en vais mourir à moi-même, cet homme n'en sait rien… Demain il sera à Buenos Aires…

Jusque là, nous sommes dans un schéma relativement classique du triangle amoureux. Mais la suite offre une dimension plus particulière à Reza, puisque l'effet majeur de ces deux nuits d'amour est moins à chercher dans le devenir des couples concernés que dans la modification qui affecte le tiers exclu : Alex et Balint en sortent apaisés, prêts pour l'un à renouer les liens avec son frère, pour l'autre à envisager un amour possible avec Ariane. Une telle mutation se laisse analyser à deux niveaux.

Elle illustre d'abord le rôle confié à l'amour dans le théâtre de Reza, qui veille soigneusement à le distinguer du désir charnel :

> Je crois que tout ce qui est de l'ordre du charnel, du passionnel, du désir est contradictoire avec l'amour. À cause de cet aspect possessif. Quand vous voulez posséder quelqu'un, vous ne voulez pas

> son bien, c'est presque son mal que vous voulez. C'est ce qui rend les relations complexes et magnifiques en même temps.[120]

De fait, les deux triangles amoureux rompent avec le stéréotype du genre en ce qu'ils ne se doublent d'aucune rivalité ni d'aucune jalousie. Leur rôle est de développer chez chacun des trois partenaires une distance vis-à-vis de lui-même et de l'enjeu de son désir. C'est particulièrement net pour les personnages masculins : qu'ils couchent ou non avec la femme est moins important pour eux que la fonction de médiatrice qu'ils lui accordent : ils sont relancés par elle dans une révision radicale de leur rapport à eux-mêmes et à autrui. L'existentiel plutôt que le fusionnel.

C'est là que nous retrouvons la dimension interlocutoire. La femme devient médiatrice parce que, au moins autant – sinon plus – qu'objet de désir, elle est celle par qui la confidence arrive. Destinataire ou destinateur selon les cas ou les moments, elle introduit au cycle de la parole. C'est particulièrement net dans *La Traversée de l'hiver,* où elle permet à Avner de lui confier (de dos…) ses rêves de montagne et d'ailleurs, en même temps que son impuissance à les suivre désormais (scène 6). Et Balint, à la scène suivante, lui murmurera à la fois son amour, sa conscience de n'être pas « l'homme [qu'il] devrai[t] être pour ne pas déplaire » et ses souvenirs d'enfant jouant le samedi avec ses régiments de petits camions. Dans les deux cas, ces confidences n'aboutissent à aucune déclaration, aucune question qui sollicite mots ou actes de l'interlocutrice, mais à un retour sur soi où se mêlent, colorés par la tristesse, lucidité sur ce qu'ils sont devenus et soulagement de prendre enfin conscience d'eux-mêmes :

> AVNER. Mes désirs, Ariane, ne sont plus de ceux qu'on peut épuiser… J'ai mis le pied dans une saison que j'ai haïe d'avance et pourtant souhaitée. (…) Le monsieur Millstein que tu as devant toi aspire au calme, au petit bonheur plat de se reposer. Un genre plutôt emmerdant – (p. 166)
>
> BALINT. Je marche dans les sentiers quel que soit le temps personne ne me dit que je suis ennuyeux, que je suis laid, je marche, je respire, je marche, je vis ma propre gloire, joie, mélancolie, chagrin sont très doux, protègent le cœur comme des pansements…
>
> Quel ennui pour toi, ma pauvre Ariane…
>
> (…)
>
> Je me sens toujours un enfant, je ne sais pas avoir mon âge… J'ai disparu un jour, et je ne sais pas où je suis passé… (p. 170-171)

Sans doute le jeu, l'enjeu et l'effet de la confidence culminent-ils dans cette septième scène, lorsqu'Ariane, en réponse au « monologue » que lui a adressé Balint, lui parle de l'homme qu'elle attend (« Tu n'es pas lui, Balint, mais tu n'es pas lui moins qu'un autre. »), qu'elle a

---

120 Entretien avec Yasmina Reza par Catherine ARGAND, *Lire*, septembre 1999

cru trouver dans Avner – et qu'elle lui raconte la dernière course en montagne passée avec ce dernier, la soirée, la nuit qui s'en suivirent, et sa conscience à ce moment de « mourir à [elle]-même ». Ce qui pourrait être jeu cruel de sa part, ou franchise source de désespoir pour Balint, est au contraire reçu comme confidence échangée :

> BALINT. Il me semble… (*Il se retourne*.) Il me semble que je dois aller marcher un peu…
> Je te remercie, Ariane. (p. 173)

Une confirmation en est d'ailleurs donnée à l'avant-dernière scène de la pièce, quand un Balint « rendu à lui-même » et rasséréné offre en public à Ariane une gravure du torrent de Lenzsee (« Tu reconnais ? Tu étais là hier, avec Avner… ») récupérée chez un imprimeur :

> BALINT. Tu sais, elle était accrochée chez lui, cette gravure. Au mur de l'entrée, elle n'était pas à vendre… Je lui ai dit que j'avais un souvenir… un souvenir avec une femme à cet endroit… (Un temps.) Dans un sens, c'était la vérité.
> J'ai été rendu à moi-même aujourd'hui. C'est bien comme ça… J'ai même eu des idées pour Hallstatt, peut-être que je vais utiliser une forme plus… quelque chose de plus près… de plus vivant… enfin tant pis, je me comprends… mais j'ai bon espoir que ce soit… (p. 179-180)

Ce rôle interlocutoire du tiers – et, pour Reza, sa force dramatique – n'est cependant pas spécifique de la figure du triangle amoureux. On le retrouve aussi bien dans celle du bouc émissaire qui parcourt « *Art* » pendant de longs moments.

Dans le trio d'amis, Marc et Serge en viennent à se disputer de plus en plus vivement à propos d'un tableau. Le surgissement, le développement et la violence de cet affrontement sont tels qu'Yvan pressent aisément que la cause en dépasse largement une histoire de goût esthétique : « tu n'as pas fait six ans d'analyse pour ne pas percevoir derrière cette démence verbale un profond mal-être » (p. 230-231). La pièce est d'ailleurs construite sur une progression de la crise dont la régularité souligne le caractère inexorable :

> – premier face à face entre Serge et Marc qui, lorsqu'il apprend le prix payé par son ami pour le tableau réitère à plusieurs reprises son jugement catégorique : « *C'est une merde*. » (p. 197-198),
> – monologue de Serge glissant de l'énoncé (« *Il n'aime pas ce tableau.* ») à l'énonciateur (« Aucune tendresse dans sa façon de condamner. / Un rire prétentieux, perfide », ibid.),
> – monologue de Marc suivant le même parcours,
> – dialogue Marc-Yvan, où ce dernier, mis au courant, se montre plutôt indifférent au motif de la dispute (« *Si ça lui fait plaisir*… », p. 203),
> – dialogue Serge-Yvan : Yvan plaide pour ne pas trop accorder d'importance aux propos de Marc (« *Tu ne vas pas découvrir aujourd'hui que Marc est impulsif*. », p. 207),
> – dialogue Marc-Yvan : Yvan défend mollement le tableau tout en reconnaissant qu'il ne l'émeut pas,

– monologues successifs d'Yvan, de Serge et de Marc (p. 212-213),

– nouveau face à face entre Serge et Marc, beaucoup plus apaisé même si la différence d'appréciation subsiste ; ils attendent Yvan pour aller au restaurant ensemble,

– monologues successifs de Serge et de Marc témoignant que leur rancœur réciproque reste vive, même si elle est contenue (« SERGE. (…) *on a l'impression qu'il s'efforce de rester aimable. (…) Je me fous de ta caution, Marc !…* », p. 218) - « MARC. (…) *j'aurais dû lui envoyer mon poing dans la gueule. (…) quelle sorte d'ami es-tu Serge, qui n'estime pas son ami supérieur ?* », p. 219),

– arrivée d'Yvan, faisant part des dissensions entre familles à la veille de son mariage : nouvelle dispute entre Serge et Marc, puis ils prennent chacun à parti Yvan qui a tenté de les ramener au calme ; ils en viennent aux mains (« *une sorte de lutte grotesque, très courte, qui se termine par un coup que prend malencontreusement Yvan*. », p. 237) ; Marc et Serge poursuivent leur dispute en sollicitant chacun l'approbation d'Yvan avant de se retourner à nouveau contre lui ; Yvan fond en larmes, et cela amorce l'apaisement et la réconciliation,

– derniers monologues successifs d'Yvan, Serge et Marc : la crise est passée (p. 250-251).

Ce rapide synopsis illustre d'abord *a contrario* l'importance du tiers pour permettre le dialogue et échapper à son usage stérile ou mortifère, qui est au langage ce que le fusionnel est aux corps : des répliques en écho et l'enfermement dans le même. Les tentatives d'interruption d'Yvan sont éloquentes à ce propos :

> Tu continues !… Vous êtes dans une spirale tous les deux, vous ne pouvez plus vous arrêter… On dirait moi avec Yvonne. La relation la plus pathologique qui soit ! (p. 238)

Car les protagonistes de l'affrontement passent au moins autant de temps à empêcher la constitution de ce tiers qu'à s'invectiver eux-mêmes. Au « duel » initial succèdent deux scènes où Serge puis Marc tentent chacun à tour de rôle de mettre Yvan de son côté. Les récits parallèles par lesquels ils lui rapportent leur vive dispute n'ont rien d'une confidence : ils relèvent plutôt de la tradition argumentative qui fait du récit un moyen de convaincre ceux à qui on s'adresse. Leur tentative échoue, et, lorsqu'ils se retrouvent tous les trois ensemble, leur demande de non neutralité se fait à nouveau plus pressante :

> YVAN. Mais qu'est-ce que vous avez tous les deux, vous êtes vraiment bizarres !
>
> SERGE. Il a raison, tu pourrais un jour avoir une opinion à toi. (p. 223-224)
>
> MARC. Yvan, tu n'as pas de consistance. tu es un être hybride et flasque. (p. 226)

Elle atteint même un stade ultime quand Serge et Marc, selon le schéma anthropologique classique du bouc émissaire, se retrouvent paradoxalement liés-ligués contre leur trop bienveillant ami. C'est lui qu'ils invectivent maintenant, et c'est d'ailleurs lui seul qui, lorsqu'ils en viennent aux mains, reçoit un véritable coup :

MARC. Tu vois Yvan, ce que je ne supporte pas en ce moment chez toi (…) c'est ton désir de nous niveler. Égaux, tu nous voudrais. Pour mettre ta lâcheté en sourdine. Égaux dans la discussion, égaux dans l'amitié d'autrefois. Mais nous ne sommes pas égaux, Yvan. Tu dois choisir ton camp.

(…)

SERGE. Et ta présence veule, ta présence de spectateur veule et neutre, nous entraîne Marc et moi dans les pires excès. (…) sur ce point, je suis entièrement d'accord avec lui [= Marc]. Tu crées les conditions du conflit.

MARC. Cette mièvre et subalterne voix de la raison que tu essaies de faire entendre depuis ton arrivée, est intenable. (p. 244-245)

Il y a donc un véritable acharnement pour empêcher que se constitue la place d'un tiers qui soit à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du dialogue, et dont – on l'a vu – la seule présence conduirait chacun des comparses à un retour sur lui-même plutôt qu'à une adhésion « immédiate » à son rôle (ici déterminé par un rapport à l'« art », à la modernité, et à l'image de soi qui en découle). Or, il est particulièrement significatif et troublant de constater que ce qui permettra de sortir de cette impasse du dialogue jalousement préservée, sera précisément l'introduction de la confidence : du récit adressé qui n'appelle que le silence de l'écoute et ne demande aucune réponse. C'est évidemment d'Yvan qu'elle viendra : puisque chacun de ses deux amis fait tout pour l'empêcher d'être leur confident, c'est lui qui, renversant les rôles, les assignera dans cette position. Il l'esquisse une première fois en leur racontant ses ennuis prématrimoniaux (p. 219-221) ; il y procède ouvertement ensuite, lorsque, après avoir fondu en larmes devant les attaques conjointes de Marc et de Serge, il leur confie sa pitoyable détresse :

Les deux seules personnes dont la présence ma procurait un embryon de satisfaction s'arrangent pour s'entre-tuer, je suis vraiment le garçon verni !… (…) Tu crois que j'aime les pochettes perforées, les rouleaux adhésifs, tu crois qu'un homme normal a envie, un jour, de vendre des chemises dos à soufflet ? !… Que veux-tu que je fasse ? J'ai fait le con jusqu'à quarante ans, (…) j'amusais beaucoup mes amis avec mes conneries, mais le soir qui est seul comme un rat ? Qui rentre tout seul dans sa tanière le soir ? Le bouffon seul à crever qui allume tout ce qui parle et qui trouve sur le répondeur qui ? Sa mère. Sa mère et sa mère. (p. 246-247)

Et la confidence fera son œuvre de détachement et de réconciliation, modifiant en chacun la relation qu'il entretient avec l'autre et avec lui-même, réunis dans une même solidarité humaine que Reza a bien exprimée dans *Hammerklavier* :

Mais l'autre, mon tourment, l'autre, ma solitude, celui qui emplit le monde et me désespère à l'aube, n'est pas un étranger. Il est moi, l'abandonné, comme sont moi tous les abandonnés qu'il croise. Je suis Constantin et je suis Doruntine, comme je suis tous ceux à qui j'ai moi-même prêté un nom et des

> mots, tous ceux que j'ai fait cheminer à contretemps car tel est le sort des hommes, comme je serai ceux qui les suivront et comme je fus tous ceux non nommés qui les ont engendrés.[121]

On voit ainsi qu'un des ressorts du théâtre de Reza est dans l'interchangeabilité des rôles. Yvan le doux devenu fautif sous le prétexte de son retard et par son refus de la haine devient à nouveau celui autour duquel les ennemis du début redeviennent amis. Ce qui s'en allait vers le drame revient vers la comédie, ou vice-versa. Ces perpétuels renversements ont été analysés par Denis Guénoun, dans *Avez-vous lu Reza ?*, comme la raison pour laquelle les pièces de Reza échappent à tout tragique :

> Ainsi fait la vie, dans ses versions multiples : non pour se renier, se déjuger pathétiquement : mais pour se mouvoir un peu, éclairer un autre regard possible, récuser l'irréversible et le fatal. De la sorte, une de nos croyances métaphysiques les plus assurées – celle qui veut que la vie n'ait qu'un seul cours – se voit-elle étrangement perturbée. Peut-être n'est-ce pas aussi vrai, après tout, que nous le martèlent toutes nos certitudes, qui sont toujours d'après-coup. Ce n'est que dans le regard rétrospectif que la vie est unilinéaire. Peut-être, dans la texture épaisse du présent, elle montre toujours plus d'une trame, plus d'un jeu.[122]

Et Reza, de son côté :

> Le réel, c'est la somme des paradoxes et des contradictions. Le réel comporte le blanc et le noir, le oui et le non. L'homme n'est fait que d'instances multiples et contradictoires.[123]

Ses pièces montrent un continuel va-et-vient entre le repli sur sa propre parole et l'attachement à la parole de l'autre. Le parcours qu'elles proposent entre pleinement en écho avec la célèbre formule de Sartre selon laquelle « autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même »124. Que ce soit dans leurs relations familiales, professionnelles, amoureuses ou amicales, les personnages sont malheureux, tâchent avec plus ou moins de succès de ne pas le reconnaître et de revendiquer leur épanouissement personnel, mais sont tous secrètement en attente d'une initiative qui viendrait de l'autre et les aiderait à trouver une identité pacifiée.

Le langage a donc une fonction révélatrice dans la mesure où la dramaturge l'utilise pour faire voyager le lecteur dans des univers nouveaux et purement imaginaires. Mais ce langage n'a d'intérêt que s'il est compris du plus grand nombre. Lakis Proguidis considère que Reza est une dramaturge qui écrit « pour » ses lecteurs et spectateurs, et qui veille, aussi bien dans les

---

121 *Hammerklavier, op. cit.*, p. 110

122 Denis GUENOUN, *Avez-vous lu Reza ?*, op. cit, p. 232-233

123 Entretien avec Yasmina Reza par François BUSNEL, *Lire*, septembre, 2005

124 Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, 1943. Coll. Tel, p.266

dialogues internes à ses pièces que dans la conception qu'elle a de l'écriture, à toujours « s'adresser à un destinateur, fictif ou réel »125. Le langage est pour elle un « mode d'exposition de soi vers les autre, quoi qu'il arrive. »126

De ce point de vue, les personnages de Reza offrent une relation paradoxale au langage. D'un côté, leur désespoir identitaire les conduit à une passivité de comportement et de propos : ils se taisent ou parlent pour ne rien dire. D'un autre, ils ne cessent d'attendre l'événement ou la parole qui rétabliront entre eux l'entente et la compréhension et la réconciliation entre eux : Alex avec Nathan, Avner avec Blensk et avec son propre père, Marc avec Serge, etc. Christaine Blot-Labarrère les décrit ainsi comme des individus perplexes :

> Bousculés entre les menaces et les promesses du lendemain, s'ils ne doutaient de rien, tous miseraient sur la pérennité. Leurs angoisses, leurs perplexités les ayant rendus sceptiques, ils ont appris que la splendeur du monde apparaît au travers des seuls instants. À la lueur imprécise ou tremblante de la continuité résignée, ils opposent l'étincelante brillance du discontinu, à l'équilibre, l'art consommé du déséquilibre, et ils substituent aux préceptes usés de la sagesse séculaire leur cortège de déchirements affolés et de bénéfiques extravagances.127

C'est de la force symbolique du langage, de ce qu'il implique comme lien nécessaire entre sujets parlants, qu'ils attendent, d'une certaine manière, leur salut. Il ya chez ces déracinés solitaires une obsession récurrente d'appartenir à un groupe où ils trouveraient des interlocuteurs. Dans *« Art »*, Yvan pense que l'idée de la mort le dévasterait s'il rompait avec ses amis, car sa capacité de dire « je » ou « je suis parmi vous » s'anéantirait. Sans eux, confie-t-il, il deviendrait un individu sans plaisir, ni espoir ni souffrance, un être coupé de lui-même. Et il ne cherche pas à cacher la peur que suscite en lui l'idée de ne pas appartenir à tel ou tel groupe. De même, le sentiment de culpabilité qu'éprouve Avner, dans *La Traversée de l'hiver*, quand il évoque le périple de fuite et d'exil dans lequel son père l'a entraîné, tient à la honte de s'être séparé des siens au pire moment :

> EMMA. (…) Oui, c'est une chose étrange qui l'a marqué dans sa vie, je crois, d'avoir été absent et protégé de la tragédie, d'avoir joué dans les palaces quand les enfants de son âge mouraient de faim et mouraient tout court. (p. 146)

Et, dans un tout autre registre, le monologue de la femme, dans *L'Homme du hasard*, en dit également long sur le désir d'adresse qui monte du fond de sa propre solitude :

---

125 LAKIS, Proguidis, « Le hasard, Le rire » in *L'Atelier du roman*, *op. cit.*, p. 150

126 *Ibid*.

127 *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix ?*, *op. cit.*, p. 280-281

LA FEMME. (…) Avec quel cafard j'ai fait ma valise hier soir !
Est-ce que les hommes ont un cafard identique ?
Triste encore ce matin.
triste à la gare.
Une femme qui fait le voyage Paris-Francfort avec pour seule lecture L'Homme du hasard est une femme profondément déprimée.
(…)
Mon Dieu, faites qu'il me parle. (p. 28)

Chapitre III – Les chemins d'une « re-naissance »

1 - Mémoire

La quête identitaire des personnages les conduit à faire souvent appel à leurs souvenirs les plus anciens. Mais ce goût pour la rétrospection n'est qu'assez rarement marqué du sceau de la nostalgie et du plaisir compensatoire qu'il procure, car ces mêmes personnages, généralement accablés par leurs conditions de vie présentes, affichent leur volonté de changer de vie sans pour autant oublier ni renier l'histoire d'enfance qui est à l'origine de leur souffrance. Ils se persuadent – ou tentent de se persuader – qu'ils pourront réaliser leur(s) rêve(s), et interprètent les épreuves qu'ils ont traversées comme des étapes, et non des échecs, sur cette voie. Un bon exemple en est fourni par le rapport qu'Avner et Emma entretiennent avec la Suisse pour pallier la perte de leur Roumanie natale. Dans le passé, après l'exil auquel il avait contraint sa famille, leur père les emmenait parfois en Suisse pendant les vacances : ce pays est donc aussi marqué pour eux par l'errance. Mais le frère et la sœur ont décidé de s'y retrouver chaque année, comme pour en faire un substitut de lieu d'origine, ou du moins une étape sur la voie de leur reconstruction-renaissance.

Nous proposons d'étudier dans ce chapitre comment les personnages de Reza perçoivent ce retour vers leur passé, et nous serons amenée pour cela à nous intéresser plus particulièrement à l'ordre d'apparition, dans le texte théâtral, de leurs récits de souvenirs. Rappelons, en effet,

à partir des travaux de Gérard Genette[128], que la relation entre temps de la narration et temps de la diégèse connaît plusieurs types possibles :

- La narration ultérieure, quand l'histoire racontée (la diégèse) s'est déroulée avant le moment où elle est racontée (ici : moment actualisé sur la scène),
- La narration antérieure est, au contraire, caractérisée par la prédiction : les personnages envisagent ce qui aurait pu être ou ce que pourrait être leur vie.
- La narration simultanée se déroule en un temps sensiblement identique (ou avec un léger décalage) à celui des événements.
- La narration intercalée, enfin, fait alterner l'évocation des événements passés avec des passages de méditation sur le temps présent : elle est fréquemment utilisée dans les récits autobiographiques.

Nous avons vu dans les chapitres précédents que l'éclatement des conflits révélait toujours une forte tension entre le passé, le présent et l'avenir des personnages, qui en venaient au point de ne plus pouvoir vivre l'instant présent (celui de la représentation) :

> instant indescriptible où l'on retient son souffle, ce moment intense entre l'absence et le retour aux choses, entre le manque et la vie.129

Nina Hellerstein montre, dans son étude sur le lyrisme dans l'œuvre de Reza, que la question temporelle a une grande influence sur ces derniers – jusqu'à les pousser à se confronter avec la vérité en mettant en cause leurs rapports avec le passé. Cette confrontation suscite en effet une réévaluation de leurs échecs passés, et c'est à partir d'elle qu'ils réfléchissent aux possibilités qui leur restent pour améliorer leur vie.[130].

La séquence[131] qui ouvre *Conversations après un enterrement* se situe juste à la fin de l'enterrement du père : ses enfants sont debout, immobiles, et, légèrement en retrait se tiennent l'oncle, sa femme et Élisa. C'est le récit premier (0) : celui de la journée qui suit immédiatement l'inhumation, et où la famille se retrouve. Par rapport lui, les événements du passé qui vont être évoqués s'inscrivent dans des récits rétrospectifs : l'évocation du drame (B : gifle reçue par Alex) qui s'est produit 23 ans auparavant, et le rappel de l'état d'esprit du

---

128 Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1972

129 « Le lyrisme dans l'œuvre de Yasmina Reza » par Nina HELLERSTEIN, in *Le dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrales des XIX et XX siècles, op.cit.* , p. 46

130 *Ibid*.

131 Cf. Jacques AUMONT et Michel MARIE : *L'Analyse des films*, Nathan, 1989 : « Une séquence (= suite de plans) est une unité narrative et spatio-temporelle », p. 36.

défunt quand il écrit sa lettre à son fils Nathan (A), 32 ans avant le drame (B), etc. La diégèse recouvre donc plusieurs strates du temps[132].

Or, l'ordre chronologique du récit ne correspond pas à celui de l'histoire. On peut représenter le dispositif temporel de *Conversations après un enterrement* par le tableau suivant,

Souvenir	Souvenir	Origine du récit premeir
Ordre de la diégèse		
A	**B**	**0**
Lettre du père à Nathan	Alex giflé	Enterrement du père
32 ans avant le drame	Drame	23 ans après le drame
Ordre de la narration		
0	**A**	**B**

Dans cette pièce, comme dans les trois autres du recueil, Reza fait donc un fréquent recours aux analepses. Ces *flash-back* apparaissent dans le texte théâtral comme des anachronies narratives qui, techniquement, représentent « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit [133] ». Ils permettent à l'auteur de reconstruire l'histoire mouvementée des personnages, et éclairent le lecteur sur leur situation actuelle : ils lui révèlent l'origine de leur malheur par rapport à leur présent et les raisons de leur faiblesse pour affronter l'avenir.

Sur le plan de la syntaxe narrative, Genette alloue à l'ordre chronologique de l'histoire une structure hiérarchique plus complexe. Il distingue les analepses premières et secondaires. Au sein même de ces deux catégories, il peut y avoir diverses anachronies temporelles. Elles peuvent intervenir directement par rapport à la structure temporelle centrale :

> Hier soir, j'ai regardé tout ça avec les yeux de quelqu'un qui part… j'ai toujours voulu être ailleurs toujours regardé les choses comme si je les traversais… (…) À Boltingen dans ce garage aseptisé il y avait un peu d'odeur, de sapin mouillé qui entrait… (Dernier monologue d'Avner, *La Traversée de l'hiver*, p. 184)

---

132 Gérard Genette a emprunté la notion de diégèse à l'art cinématographique, et en a étendu l'emploi à la littérature. Elle renvoie à la représentation de tout « l'univers spatio-temporel désigné par le récit ». Étienne Souriau en propose une autre définition, voyant en elle « tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie. » (Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses universitaires de France, 1990, p. 240)

133 Gerard GENETTE, *op.cit.*, p.79-82

ou bien, à partir de ce passé récent (« Hier soir »), elles renvoient au « second, au troisième, ou au nième degré par rapport à une anachronie première, seconde[134], soit, en l'occurrence, au temps d'avant l'exil (« à Sianaia »), puis au temps ancien mais d'après l'exil (« Il louait un chalet… »), et à nouveau à un temps d'exil peut-être antérieur au précédent, etc :

> Je me suis retrouvé à Sinaia, allant à la scierie où nous allions avec Emma, poussant la brouette, emmitouflés jusqu'à étouffer…
>
> (…)
>
> J'ai revu mon père assis de dos vieux déjà… Il louait un chalet par là bas, vers Gratz…
>
> (…)
>
> Il y a longtemps en Roumanie j'avais un vieux livre sur le Transsibérien… Sur une page, il y avait deux photos de paysans l'une au dessus de l'autre, un flûtiste et un cavalier, et on pouvait lire : « Entre ces deux images, tout l'infini des forêts… » (ibid., p. 184- 185)

Le récit théâtral se caractérise donc par une structure chronologique marquée de ruptures temporelles. La dramaturge nous présente les personnages comme des individus enchainés dans des drames personnels qui reflètent une réalité dure à assumer. Par le biais des analepses, elle tente de les faire revenir sur leurs mésaventures du passé afin de les dépasser ou d'arriver à ne les considérer que comme de mauvaises expériences passagères. Ils pourront alors changer leur point de vue sur eux mêmes et assumer leur destinI

Dans *Conversations après un enterrement*, l'enterrement du père est le premier récit. L'aspect désolant de cet événement pousse les divers membres de la famille à évoquer leurs souvenirs les plus affligeants. Ce voyage à travers le temps les confronte aux injustices commises à leur égard, mais cela s'opère selon une logique qui n'obéit pas à une structure temporelle linéaire, et que Reza revendique même comme principe de genèse de ses œuvres :

> Je pars d'une tension plutôt que d'une situation. Parce je n'écris pas dans l'ordre. Je commence au milieu, puis je travaille sur la suite. Puis sur l'avant. Je reprends par petits bouts. Je remets les choses dans l'ordre ensuite.135

Pour analyser ces analepses mémorielles, qui sont assimilables à autant de récits seconds, nous retiendrons les caractéristiques suivantes :

---

134 Didier COSTE : « article analepse/ analepsys » *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl. info>

135 David ROUX et Morgan SPILLEMACKER, « Yasmina Reza. Écrivain de la tension », *28 rappels*, *op. cit.*, p. 19

- la portée de l'analespe, à savoir la distance temporelle plus ou moins grande entre la séquence anachronique et le moment de l'histoire où le récit est interrompu pour lui céder la place,
- l'impact de sa variation sur le déroulement du récit c'est-à-dire la durée de l'histoire plus ou moins longue qu'elle couvre[136] et sa visée.

Gérard Genette classe d'autre part les analepses en deux grandes catégories :

- celles qu'il qualifie d'externes, dont l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier : elles ne risquent à aucun moment d'interférer avec lui, car leur fonction vise plutôt à compléter une information,
- celles qu'il qualifie d'internes. Leur champ temporel est compris dans celui du récit premier, et Genette les subdivise en deux sous catégories : les *analepses internes hétérodiégétiques*, portant sur un contenu diégétique différent de celui du récit premier (c'est le cas, par exemple, d'un personnage nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclairer les antécédents), et les *analepses internes homodiégétiques* qui portent sur la même ligne d'action que le récit premier[137].

Dans le théâtre de Reza nous avons surtout à faire à des analepses homodiégétiques internes, qui ont cependant pour caractéristique supplémentaire d'avoir souvent une signification symbolique prémonitoire :

> Je ne sais pas si on fabrique sa vie parce qu'on l'a écrite ou bien si on écrit ce qu'on voudrait voir se réaliser par la suite ; il y a un mystère, en tout cas il y a une corrélation entre la vie et l'écriture qui ressemble à de la prémonition.138

Dans *Conversations après un enterrement*, la première analepse se situe au tout début de la pièce, juste après que les didascalies initiales ont mis en place le récit premier :

> *Midi.*
> Dans le silence du sous-bois, un homme recouvre de terre le cercueil du père. Puis il s'écarte.
> *Debout, immobiles, Nathan, Édith et Alex. Plus loin, (…)* (p. 45)

Nathan lit une lettre qui commence ainsi :

> Lorsque ma mère est morte, j'avais six ans. Elle montait l'escalier avec sa valise (…)

Le spectateur pense d'abotd qu'il s'agit d'un texte de Nathan lui-même, et il faut en attendre la fin pour que soit confirmé que l'auteur en est son père : une lettre qu'il a écrite en 1928, à

---

136 Gerard GENETTE, *Figures III, op. cit.* p.89

137 *Ibid.*, p. 90-92

138 Proguidis LAKIS, « Le hasard, Le rire », *op. cit.*, p. 141

l'âge de 20 ans, et adressé à Nathan. Il s'y présente comme un orphelin, un être de mort « impeccable et glacé ». L'incertitude énonciative n'est pas neutre : en rédigeant cette lettre, le père semble se réincarner dans celui qui, plus de 50 ans plus tard, est en train de la lire sur sa tombe : Nathan, proclamé et autoproclamé comme seul fils du désir. En même temps, toute hypothèse de hasard ou toute coïncidence sont écartées : la lettre du père est une prémonition du présent de Nathan.

La portée de cette analepse est grande, puisqu'il s'agit de la révélation d'un passé très lointain, 53 ans auparavant. En revanche, son amplitude est très courte : elle ne dure que quelques minutes de lecture. D'autre part, la séquence semble demeurer extérieure à la diégèse du récit premier – ce qui en fait une analepse d'externe, avec pour seul but apparent de nous évoquer le caractère du défunt : ses relations avec les autres, ses désirs et ses inhibitions, sa difficulté à aimer et être aimé trouvent leur source dans l'histoire de son enfance et celle de ses parents.

Une deuxième analepse se situe au début de la scène 4 et s'insère directement, elle, dans le récit premier. Alex est seul devant la même tombe paternelle – ce qui fait évidemment écho à la scène initiale où son frère lisait la lettre – et évoque le souvenir cuisant d'un repas de midi où, parce qu'il mangeait une cuisse de poulet d'une seule main, son père l'a violemment giflé. Là où se lisait une union extrême se dit maintenant une rupture qui a pris dans la vie d'Alex la dimension d'un véritable drame. Et là où Nathan se contentait de se loger dans la parole, écoutée, répétée, du père, Alex prend aussi la distance du commentaire sur ce souvenir cuisant pour tenter de comprendre en quoi il pèse encore sur lui à l'heure actuelle.

Sa portée remonte à l'enfance du personnage, plusieurs années avant son adolescence. Du point de vue de l'amplitude, elle débute à l'extérieur du champ temporel du récit premier ; mais comme la scène n'a cessé d'influer toute la vie d'Alex jusqu'à maintenant, on peut aussi considérer qu'elle est interne par sa fin. Genette qualifie ce type d'analepse de mixte :

> La classe mixte est en fait déterminée par une caractéristique d'amplitude, puisqu'il s'agit d'analepses externes qui se prolongent jusqu'à rejoindre et dépasser le point de départ du récit premier.[139]

Le souvenir d'Alex se poursuit par celui de l'intervention de Nathan lui expliquant que l'injustice de son père à son égard d'Alex tient à ce que ce dernier ne s'est pas remis du décès de leur mère. Cela ne fait que renforcer chez le jeune Alex de 12 ans un sentiment d'abandon et de solitude : sa mère est morte et son père le rejette.

---

139 Gerard GENETTE. *Figures III, op. cit.,* p. 101

Au moment où Alex parle, les deux récits se situent dans le passé. Ses sentiments antérieurs et actuels ne sont cependant pas identiques. Il peut maintenant comprendre la raison pour laquelle son père l'a traité si durement : il l'a rejeté comme il a été rejeté par ses propres parents.

La troisième analepse intervient au milieu de la pièce. Elle s'insère dans le récit premier et débute au moment où Alex demande à son oncle les raisons qui ont empêché leur père de se remarier après la disparition de leur mère. En posant ces questions, il fait allusion à l'histoire d'une liaison amoureuse du père avec sa pédicure. Il s'avère qu'il est en fait jaloux de Nathan, déjà instruit de l'existence de cette aventure amoureuse, et il tente ainsi indirectement de discréditer leur frère auprès d'Édith.

Au fil de ces divers récits, la personnalité du père, qui paraissait au début si monolithique, ne cesse de se complexifier en diverses facettes : père, beau-frère, prétendant… et chacune d'elles participe à la démolition de son image auprès de ses enfants. Excessivement accapareur avec Nathan, austère aux limites de l'inhumain avec Alex, il mène une vie seconde à l'insu des siens et sans jamais oser l'afficher publiquement. L'évocation de ces divers aspects de sa personnalité ou de son comportement provoque un changement certain chez ceux qui les rapportent ou les entendent. Même Nathan, pourtant voué à garantir la statue paternelle, n'hésite pas à rapporter à Édith des épisodes sacrilèges :

> J'ai sonné, sonné, finalement papa est venu m'ouvrir légèrement échevelé, sanglé dans la cire jaune, tu sais le cire jaune de pêche qui pend dans l'entrée depuis cent ans, j'ai trouvé ça un peu surprenant comme tenue d'intérieur… il m'a rendu les lunettes à travers la porte, sans me laisser rentrer. (p.88)

Le père devient un personnage de comédie, ridicule avec sa cire jaune, et camouflant même un rendez-vous avec sa maîtresse. La description qu'en fait Nathan contribue à la destruction de l'image d'un père respecté et intouchable, et elle le transforme en homme ordinaire, avec une histoire anodine – et maintenant un mort parmi d'autres. Mais c'est surtout le fait d'oser le dire, et d'oser se le dire publiquement, qui provoque un bouleversement : toutes ces révélations post mortem étaient plus ou moins connues, mais leur évocation en était tabou. Leur révélation après l'enterrement délivre chacun de son sentiment de culpabilité. En ce sens, les analepses permettent de délier les nœuds du passé dans le présent de la représentation. L'image du père idéal est brisée à jamais ; mais la vérité les a aidés à relativiser leur condition humaine, qui n'est pas si mauvaise qu'ils le croyaient. Cessant de se réfugier dans une vie imaginaire extraordinaire pour mieux se désespérer de leur condition présente, ils découvrent que, finalement, ils ressemblent à leur père : un être humain qui a des

faiblesses et qui a commis des erreurs. Le lien fusionnel ou impossible entre père et enfants peut alors être assumé, et avec lui la sortie d'une vision d'eux-mêmes comme êtres de l'échec : la prétention à une nouvelle identité meilleure que celle du passé leur est permise.

La place accordée au souvenir et à la mémoire dans le théâtre de Reza, le jeu avec le passé qu'elle ne cesse de mettre en scène dans son écriture dramatique, prennent ainsi tout leur sens :

- L'oppression du passé est omniprésente, même et surtout chez ceux des personnages qui affectent en un premier temps une insouciance heureuse. Pas un d'entre eux n'est indemne d'une histoire ou d'un événement qu'il considère comme ayant gâché sa vie ; et lorsqu'il arrive (rarement) que ce passé équivaut à une époque ou un moment de bonheur (Emma dans *La Traversée de l'hiver*, par exemple), c'est le sentiment de sa perte définitive qui devient source de malheur. Les récits du souvenir, en ce sens, apparaissent à leurs auteurs comme l'évidence d'un *fatum* auquel ils ne peuvent désormais plus échapper.
- Mais la modification du rapport à ce même passé devient aussi, au fil des pièces, la source d'une renaissance possible. Pour douloureux qu'ils soient, les souvenirs prennent alors une dimension prémonitoire qui ouvre paradoxalement à un futur et fait échapper à leur ressassement et à la conscience résignée d'un destin. La similitude qui s'établit entre les scènes finale et initiale de *Conversations après un enterrement,* où la réunion autour de la table du dîner répond à la réunion autour de la tombe, en est un saisissant emblème : la quête conduit à un retour apaisé vers l'état initial, qui se trouve comme réinterprété ; ce qui était fermeture apparaît aux intéressés comme ouverture. C'est par le travail de la mémoire, par la confrontation avec leurs souvenirs, que Nathan, Alex et Édith découvrent que leur père était finalement plus malheureux qu'eux. Sa lettre posthume, par laquelle il tentait de se racheter de son égoïsme en en donnant une explication, leur apprend plutôt que les réussites se fondent sur les échecs – ce qui les amène à « re-considérer » leur propre vie.

2 - Rêves et rêveries

L'ambivalence qui caractérise donc les souvenirs ne leur appartient pas en propre. On la retrouve, d'une autre manière, dans les rêves et rêveries qui hantent les personnages, et qui s'ordonnent tous initialement autour d'une même plainte et d'une même image : le sentiment

d'être dans une impasse. Mais c'est aussi par eux qu'est entretenu en secret leur désir de renaissance, c'est à travers eux que se maintient leur désir de (con)quête d'eux-mêmes. Dans toutes les pièces, leur identité nouvelle n'est pas révélée mais suggérée progressivement dans leurs songes, entendus au sens large de méditation rêveuse.

Ces moments apparaissent surtout dans les dernières scènes, quand tel ou tel en vient à évoquer sous la forme d'un récit quasi-onirique un épisode déterminant de sa vie, lointaine ou plus récente. Allongé sur un fauteuil ou sur un siège de voiture, immobile et sans penser à ce qui l'attend, il éprouve un relâchement de son corps qui suscite en lui un état de disponibilité intérieure totale. Le signe le plus frappant en est dans l'effet que ces récits privilégiés exercent sur ceux qui les tiennent, et qui éprouvent alors directement les sensations qu'ils évoquent : Avner ressent le froid, Alex le brouillard et la pluie, et Nathan son sentiment de n'être nulle part à cause de la tombée de la nuit. Pour ces rêveurs éveillés (« *Alex est allongé dans le fauteuil, les yeux mi-clos.* », p. 107) s'ouvre alors la possibilité d'une autre histoire, d'un autre regard sur eux-mêmes, et ils entrent dans un monde libéré de ce que le réel a de trop oppressant. La double rêverie des frères Nathan et Alex, à la fin *Conversations après un enterrement*, ne scelle ainsi pas seulement leurs retrouvailles : elle ouvre à chacun à lui-même, et lui dessine ainsi un avenir qui lui paraissait jusque là impossible :

> NATHAN. (…) Nous sommes montés dans la voiture… j'ai mis le contact… j'ai mis les essuie-glaces… les phares… Élisa est restée silencieuse… Elle n'a pas allumé de cigarette, elle n'a pas fait semblant d'être triste non plus… Nous sommes restés sur place, une minute peut-être ?… Durant cette minute, il s'est passé une chose étrange, et soudaine… La gare de Gien que nous croyons à Gien, était là, devant la grille… L'horloge en haut du fronton marquait sept heures, nous avions une heure à perdre… (*Un temps. Il fait quelques pas, s'approche de la fenêtre… Puis se retourne.*) Il y avait toutes sortes de gens sur le parvis, des ombres avec des bagages, des silhouettes de chauffeurs, des taxis, des lumières d'hôtels, des bruits de cars qui freinent dans les flaques… J'ai dit à Élisa : « Rentrons dans un café… » Nous avons pris je ne me souviens plus quoi… Je lui ai raconté un souvenir qui date de trente ans dans cette même gare, elle m'a dit « J'ai horreur des gares »… Nous avons convenu que cette sensation d'être nulle part provenait du soir et de la province… Et pendant nous parlions, l'horloge tournait, et l'heure s'est écoulée… Nous avons traversé la rue, nous nous sommes précipités au guichet pour acheter le billet… puis le quai, le coup de sifflet, le premier wagon dans lequel elle est montée… il y a eu un bruit de ferraille, et le train est parti… Je l'ai vue disparaître dans la campagne, elle de sa fenêtre a vu la campagne se dissoudre… Et la gare aussi a disparu… J'ai fermé le contact, éteint les lumières, et nous avons fait le chemin inverse, en courant…
> (*Silence.*) (p.111)

L'étrangeté – « cette sensation d'être nulle part » – tient, bien sûr, à l'espace-temps modifié par le rêve. Mais elle a un effet dans le réel : celui de rompre un destin de séparation auquel Nathan ni Élisa ne pensaient échapper. Contrainte par l'impasse du triangle amoureux que nous avons évoqué plus haut, cette dernière venait de décider de partir, et Nathan de la conduire à la gare. Alex avait alors dressé le « programme » du départ, comme pour marquer avec indifférence que ni elle ni personne ne pourrait ne pas s'y soumettre, jusque dans ses plus petits détails : aucune ouverture possible, aucun autre avenir…

> Je sais exactement comment tu vas sortir, comment tu vas fermer la porte, enfiler ton manteau… Dans la voiture, tu ne diras rien, tu allumeras une cigarette… tu feras semblant d'être triste… Et tout ça m'est égal, complètement égal… (p. 103)

Elle est bien restée silencieuse, mais elle n'a ni allumé de cigarette ni fait semblant d'être triste – et « une chose étrange » est survenue : le mime d'une séparation qui s'est elle-même dissipée dans le faux départ du train, l'insupportable révélé par le rêve… et la force, soudain, de s'y opposer. Nathan décide de rester avec celle qu'il aime. Leur union n'avait pu avoir lieu jusque là que de manière cachée et dans le sacrilège : ils l'afficheront désormais dans le monde réel, familial et quotidien :

> ÉLISA. Ça sent bon quand on rentre… (p. 109)

Alex évoque alors à son tour sa propre rêverie (« il s'est passé une chose étrange aussi, très étrange… », p. 111). Elle est marquée par le même bouleversement spatio-temporel puisque, alors qu'il était resté dans la maison, il s'est soudain imaginé avoir été assis derrière eux dans la voiture, écoutant un quintette de Schubert sous le regard souriant de Nathan dans le rétroviseur…

> (…) et la nuit… le brouillard, et la nuit… et j'étais comment dire, vidé, en apesanteur sur le siège arrière, confiant, protégé, inexprimablement bien… (*Un temps.*)… (p.111)

Écho, ou plutôt réponse, puisqu'il ne fait part de son rêve qu'après avoir entendu celui de son frère, et qu'il le recoupe en partie. Il se retrouve dans la même voiture, eux deux devant et lui derrière, se sent « vidé » de tout un passé de rancœur (contre elle, cointre lui…), et « inexprimablement bien » dans leur fraternelle compagnie. Le rêve est ici à la fois prémonitoire et performatif, puisqu'il réalise ce qu'il annonce : Jacques a accepté la reconfiguration amoureuse et y trouve même une place d'affection.

Mais il a plus, car les deux rêves permettent une prise de conscience des personnages qui, pour Alex, ne se limite pas à ses relations à Nathan et Élisa. L'écrivain malheureux qu'il est

passe du rêve d'un voyage dans lequel il n'est qu'un passager (mais heureux), à l'analogie avec le voyage de l'écriture :

> (*Un temps.*) C'est exactement ça écrire, aller quelque part où on ne va pas… Et quoi qu'on fasse déjà, sur la page vide déjà, il y a le retour et la fin de l'aventure… (p. 111)

L'unité de la personne est retrouvée non pas au terme d'un travail volontaire de la conscience, mais dans l'abandon à l'imaginaire. Lui qui avait le sentiment de ne plus rien maîtriser reprend la main sur lui-même *là où il s'imagine*. Comme pour son frère, c'est à partir de son rêve et de la voix intérieure qu'elle réveille, qu'il peut à nouveau prendre l'initiative de sa vie et et s'ouvrir à la créativité. La succession des deux monologues exprimant une même expérience onirique est d'ailleurs significative. Les conflits qui se crispaient dans de vains dialogues y trouvent leur résolution, et la didascalie qui clôt chaque récit de rêve est à cet égard évocatrice « *Silence.* ». Il ne s'agit plus de l'action théâtrale qui résout les conflits, mais de la poésie de l'inconscient qui se révèle dans les tréfonds de la personne et qui se réfléchit sur chacun des personnages et chacun des spectateurs. Ce type de rêverie involontaire, faite d'images et de sensations, entraîne les personnages dans un état inexplicablement heureux, où se conjoignent l'accomplissement de leur désir et le sentiment d'une reconnaissance enfin possible de leur place dans la société ou dans le groupe. Georges Poulet compare celui qui sort du sommeil à un être plus dénué que l'homme des cavernes : son dénuement est un dénouement de sa mémoire et de son passé[140], qui lui permet d'envisager une nouvelle condition humaine. Et Yasmina Reza considère de même ces moments du rêve comme des moments de grâce fugitive et d'innocence retrouvée :

> Il y a le sentiment de l'inexorable (…) j'adore ce moment d'innocence (…) je voudrais pouvoir arrêter l'image, crier « ne bougez plus, souris toujours comme ça » et c'est impossible, et j'en souffre.[141]

Le souvenir rêveur d'Avner à la fin de La Traversée de l'hiver (« … j'étais le cavalier et je traversais l'hiver à l'infini… »), le monologue rêveur par lequel Marc conclut « Art » :

> Sous les nuages blancs, la neige tombe. On ne voit ni les nuages blancs, ni la neige. Ni la froideur et l'éclat blanc du sol.
>
> (…)
>
> C'est une toile d'environ un mètre soixante sur un mètre vingt.
>
> Elle représente un homme qui traverse un espace et qui disparaît. (p. 251)

---

140 Georges POULET, *Études sur le temps humain*, Paris : Plon, 1949, p. 365

141 Entretien avec Yasmina Reza par Marie-Françoise LECLÈRE : « Ecrire est un acte éminemment sauvage », *Le Point*, 02/02/01

ne disent ni ne font autre chose. Les personnages quittent le présent vécu pour se positionner dans l'intemporalité d'un devenir suspendu. Leur abandon à l'imaginaire n'annonce pas un événement à venir, mais il révèle et libère une énergie qui tend à créer l'événement : il est le prélude à la vie active[142] . La rêverie anticipe l'avenir selon sa propre vision, qui met en scène le cheminement du labyrinthe. Reste à trouver l'issue qui permettra de remanier sa vie autrement que sous le poids du passé : pour l'instant, tout redevient possible.

Yasmina Reza nous invite ainsi, par ces rêves, à une méditation sur le rapport au temps. Loin de se limiter à n'être que de simples pauses dramatiques, ils apparaissent comme des étapes décisives à partir desquelles les personnages prennent conscience de façon aiguë de leur bouleversement intérieur. Ils inaugurent une démarche déterminante pour le rêveur qui part à la conquête de soi. La description que fait Marc de l'homme qui glisse sur la blancheur de la neige le dit mieux que toute autre, puisque la blancheur immaculée est, comme l'aube, le symbole idéal d'une nouvelle naissance143.

3 – La musique

Trois des pièces du corpus sont marquées par la présence de la musique : des personnages qui vont au concert, de jeunes musiciens qui suivent des cours de musique pour se perfectionner, ou simplement des amateurs qui jouent d'un instrument. La dramaturge confie que cet art « fait partie de [sa] culture de base »144, et qu'elle y trouve un moyen idéal pour échapper à ce que tout le quotidien peut avoir de triste :

> Le temps apaise les passions, dit-on, eh bien, même cela m'attriste. Le temps consolateur et facteur d'oubli, c'est Dieu et le diable. Notre maître et notre enfer. D'où mon goût pour la musique, quand j'en écoute, quand je m'applique au piano, je sors du moi, du monde, du temps, justement.[145]

Ou encore, à propos du monde dans lequel la plonge la musique :

> C'est un lieu à la fois inaccessible mais en même temps on perçoit, qui nous est ouvert par l'intuition et par les sens.146

Cette fonction d'évasion se retrouve largement dans son théâtre, où la référence à la musique accompagne souvent le désir de vivre par l'imagination une nouvelle vie dans l'avenir et, pour

---

142 *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 650

143 *Ibid*., p. 109

144 Proguidis LAKIS, « Le hasard, Le rire », *op. cit*, p. 139

145 Entretien avec Yasmina Reza par Marie-Françoise LECLÈRE : « Ecrire est un acte éminemment sauvage », *op. cit.*

146 Proguidis LAKIS, « Le hasard, Le rire », *op. cit*, p. 140

reprendre les termes de Reza, ouvre à un « monde en dehors du monde »[147]. C'est la raison pour laquelle elle s'attache à « musicaliser » sa propre écriture et souhaite y faire entendre « une sorte de musique de mots », marquée d'un rythme implicite. On a vu comment elle use pour cela de toutes les ressources du silence (points de suspension, didascalies…) et comment elle tente ouvertement de s'inspirer de modèles de composition musicale :

> Je pense que l'achèvement – je ne veux pas dire que ce soit achevé du point de vue de la réussite... – , en tout cas jusqu'à maintenant ce qui s'apparente le plus à la musique en tant que composition, c'est évidemment *Trois versions de la vie* qui sont écrits selon le modèle de *L'Art de la fugue* dont je parle dans *Une Désolation* : quatre voix, un thème unique qu'on répète plusieurs fois et d'une manière différente, avec des périodes, des contretemps, des syncopes, brefs toutes les lois de la *rupture*.148

Cette attention au musical offre évidemment une approche exemplaire de l'esthétique théâtrale et du jeu de dialogues où la scansion impoorte autant que le contenu des énoncés. Mais elle a aussi l'avantage de tenir l'œuvre dramatique de Reza à distance de toute tentation psychologique excessive. Guidée par la musique, cette œuvre conçoit la succession des scènes non pas comme l'élucidation de plus en plus serrée des caractères des personnages, mais selon un tempo qui leur permet de se (re)découvrir sur un autre *mode* :

> Devant l'échec de tout rajeunissement et le chimérisme de toute innocence, l'homme, désespérant des miracles, se met à chanter.[149]

Dans *Conversations après un enterrement*, Nathan rapporte en ces termes l'une de ses dernières entrevues avec son père :

> Il m'a demandé de lui apporter l'électrophone, et les haut-parleurs (…).Il voulait écouter l'Arioso de l'*opus* 110, l'avant-dernière sonate de Beethoven, uniquement ce passage… Nous avons écouté en silence, il avait mis son doigt comme ça, pour éviter que je parle. J'étais assis sur le lit. Il y a une fugue au milieu, et puis le thème reprend… Quand le disque s'est arrêté, il m'a dit : « Je suis convaincu que nous nous rencontrerons. » J'ai demandé : « Qui ? » « Beethoven, le génie exemplaire… un homme qui vous fait cadeau de cette intuition, tu ne penses pas qu'il est mort, tout de même ! », (p. 75)

Le père interdit toute forme de parole pendant l'écoute de la sonate de Beethoven : la musique n'existe que parce qu'elle est entourée de silence – sans quoi elle perdrait tout son sens. Nina

---

147 *Ibid*.

148 *Ibid.*

149 Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris : Flammarion, (Coll. Champs Flammarion), 1983, p. 375

Hellerstein a bien noté que la fascination de Reza pour la musique tient à ce qu'elle lui fait entendre la fécondité du vide et du silence :

> Une source d'un pouvoir mystérieux, suggérant que sa fonction est d'évoquer la fécondité du vide et de l'absence.150

La musique joue un rôle important dans *L'Homme du hasard*, où Martha, dans son deuxième monologue, justifie ainsi son admiration pour l'écrivain :

> Ce qui m'a amenée vers vous, en tout premier lieu, c'est votre – j'allais dire votre amour mais non ce n'est pas le mot, pas le mot du tout – votre proximité avec la musique, votre « obligation » de la musique comme si la clé, ou l'absence de clé des choses s'y trouvait.
> Comme si la musique était ce qu'il y a au monde de plus absent du monde.
> Et que vous recherchiez cela, n'étant pas d'emblée acoquiné à l'éternité. (p. 15)

De fait, Parsky joue du piano, même si – en une allusion symbolique à la conduite de sa vie et à la manière dont il gère son quotidien et ses relations à autrui, à commencer par sa fille… – il reconnaît qu'il ne maîtrise pas bien le jeu de la pédale : « Je m'en sers de moins en moins d'ailleurs. Rares sont les morceaux qui exigent la pédale… » (p. 26). C'est que, comme l'a bien noté là encore Nina Hellerstein, la référence à la musique a dans ce théâtre le rôle particulier de susciter et d'accompagner « la recherche spirituelle et le problème du passage du temps »151. En parlant de la musique, Paul Parsky se livre en fait à une auto-évaluation. Écrivain à succès mais maintenant soupçonné par les critiques d'avoir cessé d'être un inventeur, il confie son rejet de la musique moderne, qui suscite chez lui dédain et indignation :

> Ah bien sûr, moi je ne m'attaque pas aux mêmes oeuvres que monsieur Youri Kogloff. Je ne m'attaque pas à *Scriabine,* je ne joue pas *L'Île joyeuse*.
> J'aime trop la musique.
> Lui, il joue même *Scarbo*.
> Tout est faux, rien n'est en mesure, la moitié des notes sont bouffées.
> Il joue comme un vieux Juif réfugié qui joue dans les bars. (p. 25)

Réglant au passage ses comptes avec un rival qui semble mieux résister que lui aux assauts du temps, il oppose à l'engoûment suspect pour la musique moderne la qualité de celle de Bach, de Beethoven et surtout de Debussy, à l'étude duquel il constate ses progrès au piano :

---

150 *Le dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIX et XX siècles*, *op. cit.*, p. 51

151 *Ibid.*, p. 50

> Dire que j'ai ignoré Debussy depuis des années !
>
> Trente ans sans écouter une note de Debussy. Je me suis bien débrouillé dans le *Clair de lune avant-hier*.
>
> Pour que le prof me propose *La Cathédrale engloutie*, il a dû être impressionné par mes progrès.
>
> Bien fait de reprendre le piano. (p. 25)

C'est qu'il cherche dans la voix intime de cette musique le chemin qu'il craint d'avoir perdu dans son travail de romancier, et qui parvient non seulement à réunir le monde de la réalité et celui de l'imaginaire, mais aussi à faire atteindre le secret de son propre monde : celui-là même dont il a le sentiment qu'il a été effacé, ou relégué, par ses livres et par son image publique d'écrivain à succès :

> Facile d'entendre les autres. S'entendre soi-même, c'est ça la difficulté. Il faut que je dise au prof de me faire travailler quelques *Scènes de la forêt*. (*ibid*.)

Son admiration pour Bach tient clairement à ce que ce dernier lui procure une sorte d'assurance identitaire lui permettant de reconnaître son désir. Comme si, d'une certaine manière, les œuvres des grands musiciens nous ouvraient à notre musique intérieure… On retrouve ce pressentiment chez plusieurs autres personnages : non seulement le père de *Conversations après un enterrement*, mais aussi Avner, exalté par un rêve où il se voyait en chef d'orchestre dirigeant « le finale d'Haffner » :

> À une vitesse foudroyante. Je conduisais l'orchestre avec une baguette en spirale que j'agitais vers le ciel, clouant sur place tous les Bruno Walter, Bernstein, Osawa… On ne va jamais assez vite dans ce finale. Voilà ce qui est important si vous voulez le fond de ma pensée, voilà ce qui est important. La musique. Il n'y a qu'elle. (p. 138).

On comprend pourquoi Nina Hellerstein pense que la musique est un paramètre renvoyant, dans le théâtre de Reza, à un trait d'identité personnelle. La dramaturge en convient d'ailleurs elle-même :

> J'ai beaucoup utilisé la musique comme un moyen de situer les gens, de leur faire dire des choses à travers des goûts musicaux que je n'allais pas me fatiguer à faire dire autrement. »[152]

Paul Parsky, Avner et Balint se disent eux-mêmes à travers le panthéon de leurs musiciens préférés. Pour le premier, Beethoven et Debussy siègent au pinacle, puis un peu en dessous Schubert, Bach et Schumann, et un peu en dessous encore : Wagner. Balint choisit Mozart en premier, Schubert ensuite – et, tout en reconnaissant « ce choix comme la marque d'une vraie sensibilité musicale » (p. 162) Avner ne manque pas de contester ce classement…

---

[152] « Entretien avec Yasmina Reza » par Nina HELLERSTEIN, *op. cit.*, p. 951

Alex, lui, aime rêver en écoutant la musique de Schubert. Grâce à elle, il établit une relation forte avec la nature et avec lui-même. Dans un premier temps, elle lui permet de renouer avec les événements dramatiques de son passé, et dans un deuxième temps elle lui donne l'occasion et le temps d'exhaler sa plainte. Note, accent et voix sont des termes empruntés au lexique musical : on fait appel à eux quand il s'agit de caractériser ou de raviver la tristesse des souvenirs enfouis dans la mémoire. Le flux musical, qui touche l'âme et influence le corps, accélère la guérison de celui qui est malade d'amour. Consolé, libéré, il interagit avec la tonalité musicale qui l'aide à surmonter sa douleur. Grâce à la musique, Alex semble en effet oublier sa solitude et son échec. Et la rêverie – qu'il confie à Élisa – de réconciliation souriante avec son frère est tout imprégnée des accents de Schubert :

> J'étais assis dans la 504 derrière, tu étais devant, Nathan conduisait, il avait mis les essuie-glaces double vitesse (…) ça fait du bruit quand ça racle… Nous avons traversé Dampierre, tu as mis une cassette… tu as mis une cassette et c'était un quintette de Schubert… Tu t'es retournée, tu m'as demandé si c'était trop fort et j'ai dit « Non, non, non, non… Ne change rien, surtout ne change rien ». Tu n'as rien changé et j'ai renversé ma tête, et j'ai vu les arbres, les lumières flottantes, les filets d'eau qui se fracassent sur les vitres, le regard de Nathan dans le rétroviseur, le regard souriant de Nathan, et la nuit… Le brouillard, et la nuit… Et j'étais comment dire, vidé, en apesanteur sur le siège arrière, confiant, protégé, inexprimablement bien… (p. 111)

Les personnages de Reza explorent leur propre espace intime comme le font les héros romantiques : dans l'errance et sous des accents de nostalgie rêveuse et triste. Il n'est pas étonnant qu'ils nourrissent tous un goût pour Schubert, dont Michel Cornu dit que la musique est le fruit d'un

> mouvement de l'être suscité par le mouvement du paysage [...] c'est plus une errance habitée, une communion avec la nature, une déambulation intérieure, une quête qui ne peut finir, quête d'un ailleurs.[153]

Symboliquement, cette « déambulation » est ascensionnelle. À travers leur attachement à la musique, Paul Parsky, Nathan, Avner, Balint cherchent une élévation spirituelle, l'accès à un monde supérieur. Rappelons que *La Traversée de l'hiver* se clôt sur la course d'un cavalier imaginaire traversant les monts Kingane au son d'une lointaine musique :

> On pouvait distinguer des plaques de neige sur les herbes mortes et les forêts, j'y traçais des chemins pour le cavalier, et j'entendais résonner la flûte, la flûte, la flûte au-dessus des bois, moi-même j'étais le cavalier et je traversais l'hiver à l'infini… (p. 185)

---

[153] Michel CORNU, « Temps et musique », rubrique Esthétique, mai 2005, <http://www.contrepointphilosophique.ch> [consulté le 17/01/2008]

La musique est donc ce qui illustre le mieux la lamentation du personnage – « Orphée inconsolé » – sur ce qu'il a perdu, et la quête identitaire qu'il entreprend. Lakis Proguidis pense que cette lamentation en « basse continue »[154] traduit le dialogue en sourdine qui se tient continûment entre ce personnage vivant et sa mort. Et, de fait, à la manière d'Orphée, ils ne cessent de ramener leur passé mort de l'abîme de leur mémoire. Le choix de faire débuter *Conversations après un enterrement* par la mort du père et de transformer la propriété familiale en cimetière n'est pas anodin. Et le soin méticuleux, presque obsessionnel, avec lequel on apprend que Serge, dans *L'Homme du hasard*, a prévu et prescrit la musique qui serait jouée pour son propre son enterrement, ne l'est pas non plus.

Yasmina Reza attribue à la musique une supériorité sur les autres arts, qui tient à ce qu'on ne peut la commenter :

> Parce qu'elle est incommentable, c'est ça, l'avantage de la musique. Et néanmoins, elle a du sens. On ne peut pas le déceler par l'intelligence, par les mots, d'où son immense supériorité. Moi, je pense que ce qui peut être commenté n'est pas intéressant. On ne commente pas la poésie. Enfin, on peut la commenter, mais ça n'a pas d'intérêt.[155]
>
> (…) aucun art , à mes yeux, n'approche de près ou de loin la musique – ni la littérature ni la peinture – sauf peut-être la poésie, qui sont pour moi les deux choses tout à fait supérieures et je dirais presque les seules qui méritent le nom d'art. (…) Parce que l'art c'est précisément ce qui relève de l'inexplicable, ce qui est en quelque sorte irréductible au commentaire.[156]

---

154 Proguidis LAKIS, « Le hasard, Le rire », *op. cit* p.141

155 « Entretien avec Yasmina Reza » par Nina HELLERSTEIN *op. cit.*, p. 951

156 Proguidis LAKIS, « Le hasard, Le rire », *op. cit*, p. 139-140

Troisième partie
Mise en scène de la création

> Mon Dieu, pense-t-il, aidez moi à convertir l'existence en littérature ! Convertir Marie-Thérèse, le sol en lino, les stucs, la lumière triste, convertir Viry et les années en littérature. Je n'ai pas de plus grand souhait. Je forme un vœu, en avalant cette gorgée de Guignolet : donnez-moi le pouvoir d'exister en dépit et au-delà du réel. J'ai été insincère vous le savez bien, jusqu'à maintenant j'ai voulu être *quelqu'un*, mon Dieu. J'ai joué à l'insolent et au négateur. J'ai voulu, je ris de la formule, occuper une place dans notre temps. (…) Là où rien n'arrive, là où le corps fait défaut, je me sens plus égaré que dans le monde qui est, comme je l'ai entendu dire à la radio par un commentateur, en précipitation chimique. Je pense à mon âge et les secondes glissent dans le vide. Aidez-moi mon Dieu à traduire cela pour le simple réconfort de me sentir vivant.
>
> Yasmina Reza. *Adam Haberberg*, p. 103-104
>
> Un jour vous comprendrez l'extrême gravité de ce qui se passe dans cette petite partie du monde et vous aurez honte de votre inertie et de ce nihilisme infect.
>
> Yasmina Reza. *Le Dieu du carnage*, p. 117
>
> Je ne regarde pas les gens je regarde les paysages derrière. Je ne m'intéresse pas aux drames humains, je m'intéresse aux montagnes derrière, aux splendeurs derrière. Si vous regardez derrière les hommes, le temps se dilate, vous êtes autrefois, des morts il y en a des milliers, aux mêmes endroits, pourquoi ceux d'aujourd'hui seraient-ils plus importants ?
>
> Yasmina Reza. *Hammerklavier*, p. 83

Chapitre I - Les obstacles à la création

1 - Reprise des conflits interpersonnels

Dans *L'Homme du hasard*, l'écrivain Paul Parsky est la première figure de l'écrivain prisonnier de ses propres représentations. Il s'agit, rappelons le, d'un écrivain reconnu : il a publié plusieurs œuvres qu'a aimées la lectrice, Martha, sa compagne de voyage dans le train à destination de Paris, qui a dans son sac, son dernier roman, *L'Homme du hasard*. Or, Paul

Parsky est « amer », comme il se plaît à le répéter à satiété : alors qu'il aurait aimé accomplir une œuvre, loin du tintamarre médiatique, les critiques littéraires, ses pairs, lui dénient ce statut, et la seule reconnaissance qu'il a obtenue est celle de son lectorat. A l'âge des bilans, les propos du critique, Élie Breitling, l'obsèdent : il n'est plus un écrivain novateur, il se contente de « ressasser » toujours les mêmes situations ; en un mot, il exploite son fonds de commerce. Le spectateur entend donc le double point de vue : Paul Parsky est concomitamment un écrivain fini, qui a trahi sa vocation littéraire, en se contentant d'écrire pour satisfaire les goûts du public, et un écrivain admiré, auteur d'une œuvre qui a nourri et éclairé la vie de cette lectrice emblématique, Martha.

Le conflit identitaire est donc l'objet même de la pièce qui ouvre le recueil et est porté à son paroxysme par la figure de l'écrivain. Tout écrivain a une image publique qui lui échappe et qui, dans le même temps, construit et déconstruit son identité personnelle : je ne peux nier être ce que les autres voient de moi, mais qui suis-je, si les images que me renvoient autrui sont totalement contradictoires ?

Examinons, d'abord, dans ce procès intenté à l'écrivain, les éléments qui construisent une vision positive de l'œuvre de Paul Parsky, et par là même, de sa propre identité. Martha, dans son monologue intérieur, puis, dans le dialogue final, analyse les raisons pour lesquelles elle apprécie cette écriture, à la fois sensible et indécise, qui reflète sa propre perception du monde. En lisant ses romans, c'est sa propre vie qu'elle lit : elle peut, dès lors, prendre du recul par rapport à ses émotions, et effectuer une descente dans son intimité comme si cette œuvre l'encourageait à se confesser et à se regarder :

> Vous êtes un homme avec qui j'aurais envie de parler de certaines choses. Au fond, ce n'est pas si courant les gens avec qui on a envie de parler des choses (p. 17)

Tout le long de ses monologues, Martha entrelace inextricablement les personnages réels de sa vie et les personnages fictifs des romans de Parsky. Elle parle d'elle-même et de ses propres expériences sous le regard des œuvres de « son » écrivain : les sujets traités lui permettent de revenir sur ses relations avec ses amis et les hommes qui manquent à sa vie. Elle a mis à jour ses blessures lorsqu'elle a « pleuré » en lisant les situations que l'écrivain décrivait dans ses œuvres. À propos de Serge, son ami qui vient de mourir, elle se demande : « Franchement monsieur Parsky, est-ce que Serge n'est pas un de vos personnages ? » Et son amitié avec Georges ne renvoie-t-elle à l'image obsessionnelle, dans l'œuvre de Parsky, de l'ambiguïté des rapports entre les hommes et les femmes ? Elle-même partage avec l'écrivain cette passion pour la musique romantique de Schumann ou Schubert, qui fait résonner leur

commune aspiration à l'infini. D'ailleurs, au lieu de parler de lui en utilisant le pronom « il », elle préfère parfois utiliser la première personne du singulier pour montrer à quel point l'écrivain est son double. Il est si proche d'elle qu'elle lui parle en secret, comme si l'écrivain était un médiateur entre elle et elle-même.

La lectrice apprécie d'être touchée profondément par la vision de son écrivain qui suscite chez elle une sympathie profonde :

> Vous n'avez pas le droit d'être amer.
> En vous lisant, il y a eu mille instants comme des éternités. Et s'il faut que je me montre à la hauteur du diable qui m'a déposée dans ce compartiment, je dois vous avouer que je vous ai aimé follement et que dans une autre vie — pour ne pas vous gêner — je me serais envolée pour n'importe quelle aventure avec vous. (p. 39)

Robert Dion présente dans *Le Dictionnaire du littéraire* les principes de la critique intuitive. D'après cet auteur, la lecture de Martha ressemble à cette critique « subjective » puisqu'elle

> postule une réceptivité en sympathie, des rapports harmonieux d'idées et de sensibilités [...] entre le critique et l'œuvre, donc un art de se prêter aux textes ou au contraire de les ramener à soi.[157]

La lectrice trouve que l'art de l'écrivain consiste à rendre visible ce qui était destiné à rester dans l'intime. L'écrivain sert de révélateur, au sens photographique du terme. Le trouble de Martha provient de ces retrouvailles avec soi sans cesse recommencées. Dans cette sorte de projection dans l'imaginaire, les rencontres ou les représentations visuelles alimentent sa nostalgie et sa souffrance, mais, dans le même temps, permettent le travail de deuil. Le récit fictif donne corps aux récits de mémoire, à ce qu'elle a perdu et toujours désiré. Ce que l'auteur écrit est « la nostalgie de ce qui ne se déroule pas » ou plutôt « la nostalgie de ce qui pourrait être ».

Dans un mouvement inverse l'écrivain, qui met en mots les émotions que la lectrice ressent, trouve aussi une solution pour acquérir l'assurance de son identité. Si le lecteur trouve une image de lui-même dans ses œuvres, c'est qu'il peut se contempler dans un autre moi-même, dans un *alter ego* qui a bien une réelle consistance. Ainsi les personnages fictifs donnent son identité, à l'être de chair et d'os qu'est l'auteur réel. Ses œuvres constituent un moyen de la connaissance indirecte de soi, grâce à la reconnaissance du lecteur.

Mais, tous les lecteurs ne se reconnaissent pas dans l'univers de Parsky. Certains le rejettent même violemment, ébranlant ainsi le fragile édifice de la construction identitaire, à travers la

---

157 Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.). *Le Dictionnaire du littéraire*. 2ème édition revue et augmentée. Paris : PUF, 2004. (Coll. Quadrige). p.126

reconnaissance publique. Serge offre une figure parfaite de cette réception négative : pour lui, « penser le monde » est le seul sujet que l'écrivain doit traiter. Il reproche donc à Parsky son absence de point de vue personnel, son univers fait de ressentis, d'émotions fugaces, sans prise sur les problèmes réels de la vie. Les « phrases brèves » et les « répétitions » qu'offre son dernier roman s'ajoutent à la liste des reproches. S'il est impossible de savoir quel est le point de vue surplombant qui fédère l'œuvre, c'est que l'écrivain n'a pas de consistance, et qu'il n'est lui-même que la somme d'états de conscience passagers qui dérivent au gré des circonstances.

Ainsi, Yasmina Reza, en imaginant cette figure d'un lecteur qui lui dénie une vision du monde, renvoie l'écrivain à l'angoisse existentielle de son absence d'identité : si je ne trouve aucun sens à la vie, c'est parce que ma vie n'a pas de sens.

Plus grave encore est l'absence de reconnaissance par la critique littéraire. Être rejeté par un lecteur anonyme est une chose, mais être rejeté par ceux qui ont l'autorité pour juger de la valeur littéraire d'un ouvrage, en est une autre. Or Paul Parsky se trouve à la moitié de sa vie et, à l'heure des bilans, il ressent le poids de l'échec face à la critique qui le juge égocentrique, mondain et instable. Il ne répond pas au modèle de l'écrivain reconnu par le public des lettrés puisqu'il ne donne pas d'œuvre littéraire « à l'orée de la mode » (p. 17), et le critique Élie Breitling, image emblématique du microcosme littéraire parisien, l'accuse de manquer d'inspiration, d'être devenu le plagiaire de lui-même.

Paul Prasky semble représenter le type d'écrivain qui refuse de se jeter dans une course frénétique vers la nouveauté. Pour Élie Brietling et ses confrères, il n'est d'œuvre digne de ce nom que si elle sait innover, proposer une écriture ou un regard nouveau sur le monde. Ce qui prime, c'est la nouveauté, indépendamment de la qualité, comme le constate amèrement Paul Parsky :

> Je ressasse. Et alors?
> Je ressasse. Oui. Évidemment, je ressasse.
> D'ailleurs je ne fais que ça. Que doit-on faire d'autre?
> Au fait, tu n'as même pas employé le verbe ressasser mon petit Élie. Si tu m'avais dit tu ressasses, j'aurais senti un petit accent de familiarité agréable, dans le tu ressasses, j'aurais perçue l'affection, la brusquerie affectueuse de l'ami. Tu m'as dit, gêné en te tortillant comme une femme, ça ressemble, ça ressemble à ce que tu as déjà écrit. À ce que j'ai écrit et que tu adorais Élie Breitling !
> Sauf que maintenant, changement d'idole.
> Ce tu adorais, tu l'adorais nouveau, « incommenté », à l'orée de la mode.

> Non pas original mais nouveau.
>
> Je dis bien nouveau et non pas original. Deux notions radicalement contraires. (p. 17)

Le ressassement donne de l'écrivain l'image figée de celui qui écrit sans inspiration. Mais cette critique n'est qu'une « analyse de surface ». Écrire un texte original n'est pas synonyme d'écrire un texte surprenant : cela peut aussi signifier aussi écrire un texte « personnel ». L'écrivain « ressasse » parce qu'il reprend les motifs qui l'obsèdent, les histoires toujours recommencées de la douleur et de la souffrance du monde. Il écrit par entassement une histoire de soi, une métamorphose de la douleur d'exister. Paradoxalement, son ressassement symbolise la permanence de son identité, au long du temps, dans toutes les oeuvres qu'il a rédigées. Il manifeste la continuité du sujet qui parle.

Toutefois, une certaine différence existe entre le ressassement et la ressemblance. La deuxième nous renvoie à une comparaison entre deux actes : faire et refaire. Et, de plus, la ressemblance porte sur les faits extérieurs, tandis que le ressassement se passe dans l'esprit, c'est-à-dire à l'intérieur de la personne. Donc Parsky estime que les reproches que lui adresse Élie Breitling ne sont pas pertinents, au contraire : il construit une œuvre originale, parce que personnelle, même à travers les motifs lancinants qui reviennent dans tous ses romans.

Pourtant, si Paul Parsky récuse le jugement des critiques littéraires, et revendique le droit de construire un livre littéraire selon des critères qui lui appartiennent en propre, il ne peut nier qu'il est aussi avide de reconnaissance publique. Il reconnaît qu'en début de carrière, il s'est rendu dans des émissions littéraires, a donné des conférences et des interviews, et s'est plié à une certaine image de l'écrivain qu'il a abandonnée après avoir acquis sa maturité. Pourtant, il est toujours à la recherche d'un succès auprès de son lectorat. Dès lors, les critiques littéraires n'auraient-ils pas raison ? Ne serait-il pas qu'un écrivain démagogique, qui se contente de reprendre les recettes éculées de ses anciens succès ? C'est bien son échec auprès des critiques qui précipite la crise identitaire et l'incite à revoir ses principes, ses croyances, ses positions, bref à se mettre en question. Il se remet en cause : si les critiques ont raison, est-ce que je suis vraiment un bon écrivain? La contradiction entre l'accueil public et le rejet critique, le blesse profondément et le renvoie à l'incertitude identitaire intime.

Cette incertitude revêt donc un double aspect : premièrement, qui suis-je ? Et deuxièmement, suis-je un bon écrivain ? Cette double incertitude est mise à vif par les critiques et est accentuée par la conscience douloureuse d'être un homme et un écrivain vieillissants. Il est aliéné par une autre image de soi, celle de l'indétermination. Or Georges Poulet souligne

l'efficacité de l'indétermination pour l'écrivain, estimant qu'elle provoque la créativité de l'individu et l'acquisition de son identité réelle :

> La grande affaire de l'écrivain [...] n'est pas, comme on pourrait le croire, la conquête faite sur lui-même d'une réalité objective fermement déterminée, c'est tout l'inverse, c'est-à-dire le constat généralement fort désappointant d'un manque ou d'un vide [...]. Le premier pas que comme Proust, nous puissions faire dans cette direction qui est celle d'une recherche de la vérité, c'est donc le pas hésitant qui nous mène non à quelque situation déjà fixée mais, au contraire, à la recherche d'une époque devenue privée de son contenu, dégarnie d'une grande partie de ses souvenirs, apparemment vide, de sorte qu'elle ressemble à une terre déserte et presque nue, depuis longtemps abandonnée par ceux qui y ont vécu. Ne nous imaginons donc pas que l'indétermination dont il s'agit ici soit comparable à une simple lacune de l'esprit, c'est-à-dire à l'un de ces brefs trous dans la mémoire soufferts par quelque être un peu distrait ou étourdi, incapable de se rappeler avec précision un détail insignifiant de son passé. Il se peut que la pensée indéterminée qui se présente ici soit juste l'inverse, c'est-à-dire la confrontation soudaine de soi avec la présence toute négative mais angoissante dans l'esprit de celui qui l'éprouve, d'un *blanc total* lui interdisant de rattacher ce vide intérieur au reste de son expérience. Tout alors se montre coupé net, anéanti, privé d'attache et de rappels. En son lieu et place dans la profondeur temporelle, un non-lieu, un non-être, une absence absolue de substance, comparable à la nue-continuité d'une surface inconnue se prolongeant indéfiniment dans la distance.[158]

Dès lors, l'indétermination devient le principe même de l'identité de l'écrivain, toujours en quête de lui-même et se fuyant avant de s'être trouvé. Cette fuite n'est que le signe de la recherche d'une libération individuelle, toujours poursuivie et jamais atteinte. Le regard intérieur que l'écrivain pose sur ce qu'il a écrit aide à comprendre son intériorité. La souffrance causée par la séparation entre l'intérieur et l'extérieur disparaît et laisse la place à une quête intime ainsi métamorphosée. Non, l'écrivain n'est pas un homme amer, il est cet homme incertain, à la recherche angoissée de lui-même.

Or, cette même incertitude hante la dramaturge elle-même. Yasmina Reza souligne, dans un entretien, que le succès ne rassure absolument pas l'écrivain sur la validité de son oeuvre :

> Le succès, la gloire, toutes ces choses charmantes et agréables ne vous aident en rien pour écrire. Cela permet de prendre la pose, mais rien de plus. C'est comme acheter une belle robe : ça vous embellit, mais ça ne vous donne pas une certitude intérieure.[159]

---

158 Georges POULET, *La Pensée indéterminée*. Tome III. Paris : PUF, 1990, pp. 201-203

159 François BUSNEL, « Entretien avec Yasmina Reza : Dans la luge d'Arthur Schopenhauer » in *Lire*, *op. cit.*

Si elle estime ainsi que le succès ne donne pas de sentiments profonds qui permettraient de consentir à soi-même et que, par ailleurs, l'image qu'il confère à l'auteur n'est pas forcement juste[160], elle sait cependant aussi que l'échec est plus destructeur. Il laisse des traces qui peuvent marquer toute la vie de la personne :

> À un moment donné on présente une œuvre à l'extérieur dont on est forcément content, sinon on ne la présente pas. L'entourage vous a soutenu, vous pensez donc l'œuvre mûre. Quand elle est mal accueillie, ça fait mal comme dans l'enfance. L'échec crée des sentiments beaucoup plus réels que le succès.[161]

En fait, ce conflit entre l'écrivain et le critique traduit la crise identitaire de l'écrivain lui-même : comment assumer son personnage public, avide de reconnaissance, sans renier ses aspirations artistiques ? Ni le succès ni l'échec ne lui permettent de trouver l'assurance de sa valeur, l'un et l'autre recelant leurs propres dangers. Il doit donc se « recadrer »[162] en permanence, comme le dit la dramaturge, dans une rupture avec les modèles diffusés aussi bien par le succès que par l'échec. C'est presque un dilemme insoluble : soit sombrer dans la facilité d'un travail qui cherche avant tout à plaire au plus grand nombre, au détriment des qualités artistiques – et ces livres ne constituent alors qu'une « défaite »[163]. Reza elle-même reconnaît ce désir de faire partie des écrivains dont on parle :

> Je perçois avec une acuité terrible à quel point le désir d'en être est peu estimable et ne conduit même pas à un quelconque bonheur, à quel point tout ce tintamarre est vain. Mais il n'en demeure pas moins vrai que ce versant que je n'aime pas chez moi a été présent. J'ai voulu être reconnue.[164]

Soit, on ne sacrifie rien à la notoriété, mais alors l'œuvre ne sera pas lue. A cela s'ajoute l'ambiguïté de la reconnaissance acquise par avance lorsqu'on est un écrivain reconnu, comme Yasmina Reza ou Paul Parsky. N'est-ce pas cette notoriété qui fait apprécier l'œuvre nouvelle, et non ses qualités intrinsèques ? Auquel cas, l'identité de l'écrivain n'est en rien réassurée, puisqu'elle repose sur l'image d'un auteur qu'il n'est plus. Parsky rêve de se réfugier dans un anonymat où son image sociale ne parasiterait en rien la réception de l'œuvre, qui serait ainsi appréciée pour elle-même. Ce serait le vrai moi de l'auteur qui serait reconnu, et non pas le masque de son identité sociale :

---

160 David ROUX et Morgan SPILLEMACKER, « Yasmina Reza. Écrivain de la tension », *op. cit.*

161 *Ibid*.

162 Jean-Luc JEENER et Sébastien LE FOL, « Yasmina Reza : pensées incorrectes » in *Le Magazine littéraire*, [14/01/2006].

163 Charles-Ferdinand Ramuz écrit à ce propos : « L'œuvre d'art : si c'est bon, ce n'est jamais assez payé ; si c'est mauvais, c'est toujours trop payé », cité par Nathalie HEINICH in *Être écrivain. Création et identité.* Paris : La Découverte, 2000, p. 23

164 Catherine ARGAND, « Entretien avec Yasmina Reza : Une désolation » in *Lire*, Septembre 1999.

> Est-ce que l'œuvre, cette addition au monde – entre parenthèses, toutes les grandes lois sont soustractives – est-ce que l'œuvre est autre chose qu'un conglomérat d'à-peu-près, de limites qu'on laisse voguer ?
> Est-ce que le résultat n'est pas toujours une défaite ?
> Il n'y a que l'œuvre anonyme qui ne soit pas une défaite. (p. 10)

Mais celui qui n'écrirait que sous l'anonymat ressemblerait à une âme morte qui continue de mener une existence parallèle à celle des vivants. L'œuvre et l'écrivain sont inséparables et l'auteur doit renoncer au mythe du livre pur ou de l'écrivain pur. Il n'a pas le choix, il doit naviguer entre les deux mondes : le nouveau et le réel. C'est dans leur entrelacement incessant qu'il se crée et qu'il crée son œuvre, qu'il se livre et se délivre, sous le regard de l'autre, à la merci de cet autre, son lecteur :

> Et si ce qu'on nous dit est indifférent, pourquoi s'escrimer dans une activité vouée aux suffrages extérieurs?
> Un vieillard asservi au jugement de ses semblables, condamné à faire, quoi qu'il en dise, bonne figure. (p. 33)

Reza croit à la nécessité du regard extérieur. Elle compare l'écriture d'un livre à un accouchement :

> Une fois qu'on a terminé d'écrire une pièce elle a sa vie propre. Comme un enfant, elle est à vous parce que vous l'avez fabriquée, mais elle acquiert son indépendance. Un œil extérieur voit des choses que vous n'aviez pas forcement cru montrer.[165]

Mais ce regard ne suffit pas pour donner consistance à l'identité personnelle de l'écrivain lorsque celui-ci est confronté, comme Paul Parsky, à l'épreuve du vieillissement. Ce sentiment lui renvoie une image de stérilité et d'inutilité[166] :

> Amer le pli de ma bouche.
> Devenu amer parce que je suis amer ?
> Ou devenu moi-même amer par la contemplation de cette amertume physiologique ? Amère la sensation de vieillesse.
> Oui. Amer de me rétrécir. (p.14)

Seule la reconnaissance de la qualité de ses écrits littéraires donnerait un sens à sa vie. Ce personnage emblématique de la quête identitaire renvoie de façon hyperbolique au regard de

---

165 ROUX, David et SPILLEMACKER, Morgan. « Yasmina Reza. Écrivain de la tension » dans *28 Rappels, op. cit.*

166 Cf. Nina HELLERSTEIN « *Le lyrisme dans l'œuvre de Yasmina Reza* », op. cit, pp. 37-57.

l'autre. Il est encore plus que d'autres prisonniers de son image publique : celle d'un écrivain solitaire et amer.

2 – Reprise des conflits intrapersonnels

Un autre type d'image aliénante de soi tient, chez Reza, à l'histoire personnelle des personnages. Alex et Balint, dans *Conversations après un enterrement* et *La Traversée de l'hiver*, l'illustrent bien : ces deux écrivains restent prisonniers de « l'image de génie » transmise par leur père. Cela engendre un déchirement intime qui constitue un obstacle à leur création littéraire. Ils se retrouvent dans l'impossibilité d'écrire, alors même qu'ils le voudraient.

Dans *Conversations après un enterrement*, Alex est ce fils écrasé par l'image paternelle qui n'arrive à publier ni livre ni article. Reza le présente comme un personnage qui stagne, et dont toutes les tentatives d'écrire restent vaines. Hanté par l'échec, il est depuis l'enfance en quête d'un idéal susceptible d'orienter sa vocation d'écrivain[167]. Malgré ses ambitions et sa volonté de se singulariser, il manque de talent pour donner suite à ses désirs, et doit se contenter d'admirer ou d'imiter son frère et son père :

> ALEX. J'ai joué de la flûte à une époque…
>
> *Rires.*
>
> ALEX. Non, non, c'est vrai ! De là « Kéna »… Une sorte de bambou creux, avec des trous, que j'avais acheté dans le métro. C'était mon époque cordillère des Andes et bonnet de lama.
>
> EDITH. Je ne me souviens pas de t'avoir entendu.
>
> ALEX. Ah oui ? Moi, non plus, remarque. Je n'ai jamais réussi à sortir un son.

---

167 Dans *Une Pièce espagnole*, un des personnages parle en termes équivalents de son désir insatisfait d'interpréter un rôle théâtral :

NURIA. Je voulais jouer Sonia. Dans *Oncle Vania*.
C'était le rôle que je voulais jouer.
Mon rêve à moi, quand j'étais jeune.
L'oubliée, la mal-aimée.
La moche. […]
Les personnages sont ceux que nous sommes, mieux que nous,
le reste de ma vie,
le succès,
l'idée qu'on se fait de ma beauté,
n'ont jamais recouvert Sonia Alexandrovna.
Je ne l'ai jamais jouée. On veut très fort vivre une chose, qui est à portée de main,
et puis le temps passe,
un jour il est trop tard,
on se laisse quelque part,
dans des pages. (Paris : Albin Michel, 2004, p. 35- 36)

PIERRE. C'est ce que tu appelles jouer de la flûte.

ALEX. Sans problème. Tu mets un disque, genre Machucambos, et tu joues avec eux, devant la glace…

NATHAN. En poncho rouge…

ALEX. Oui, et avec la petite cagoule qui m'allait très bien… Papa a dirigé les plus grands orchestres du monde comme ça. (p. 72-73)

Tout au long de sa vie, Alex est resté attaché au parcours d'un père qui n'a pourtant pas pu réaliser lui-même son rêve glorieux de musicien, et qui s'est en conséquence acharné à exiger de ses fils la réussite qu'il n'a pas connue. Pour lui, le fait qu'Alex soit devenu critique est perçu comme un échec à être écrivain : à défaut de créer, il s'est dissimulé derrière les œuvres des autres (p. 57). Et le fils ne s'est jamais remis d'avoir déçu son père ombrageux et méprisant, et d'avoir raté leur réconciliation, même à la fin :

ALEX. Tu sais le plus incompréhensible ?… J'ai envie de lui demander pardon… Quand il était malade, je venais m'asseoir sur son lit, incapable de trouver les mots, j'ai voulu un jour lui prendre la main, il a bougé pour remplacer son drap ou la couverture… je n'ai pas insisté… Il m'a dit « ça marche la critique ? » « Oui » « Tu lis de bons livres ? »… tellement d'amertume dans sa voix !… (p. 57)

Le jour de la mort du père, l'amertume d'Alex est telle qu'il revoit défiler devant lui toutes ses illusions et humiliations. Car même le choix contraint de vivre en tant que critique lui apparaît comme un échec, puisqu'il n'arrive plus à écrire d'article. En fait, c'est son rapport même à la littérature – et ce qu'il révèle de lui – qui est en cause. Pierre, son oncle, lui fait remarquer que la force du père a été de choisir un métier qui lui a permis de garantir une sécurité familiale, mais qui n'avait rien à voir avec ses désirs artistiques. Ceux-ci pouvaient alors bien se réfugier dans des fantasmes de chef d'orchestre gesticulant devant un miroir : ils n'atteignaient pas en profondeur sa personnalité, ni l'image qu'il s'était faite de lui-même.

Alex, lui, s'est toujours laissé aller à confondre la vie et la littérature, refusant, à la différence de son père, de percevoir l'abîme qui les sépare. Il croit aux situations d'expérience nées des livres, en oubliant qu'elles ne représentent pas la réalité sociale même si elles s'en inspirent :

À vingt ans, j'imaginais mon œuvre, sept volumes en papier bible, un monde de titans, fracassants, soulevés par la houle, happés par je ne sais quelle frénésie… Des êtres tumultueux, des êtres qui auraient été les aspirateurs du monde, avec tout en eux, tout le génie, la force et l'épuisement… J'avais ce genre de fulgurance à vingt ans… (pp. 111-112)

Or, cet abandon de la vie réelle au seul profit d'un univers imaginaire est précisément ce qui l'empêche de devenir un créateur, car il cultive en lui une image stéréotypée de l'écrivain conforme aux représentations collectives. Il passe dès lors son temps à se demander comment

transposer ses pensées en écrit sans jamais passer à l'acte, et le retour sur lui-même que favorise la réunion familiale pour l'enterrement du père coïncide avec le moment où il prend enfin conscience de cette imposture :

> PIERRE. Raté !
>
> ALEX. Raté, oui.
>
> PIERRE. Excuse-moi ! Tout cela n'a aucune importance. C'est la mousson dehors.
>
> ALEX. Je n'ai rien à dire. Je n'ai jamais rien eu à dire. Comment écrire lorsqu'on n'a strictement rien à dire? (p.100)

Doublement raté, en somme : parce qu'il n'a pas atteint l'objectif qu'il s'était fixé dans sa vie ; et parce qu'il n'est même pas devenu un authentique critique littéraire par manque de foi en ses propres capacités d'écriture :

> PIERRE. Je ne crois pas que tu n'aies rien à dire…
>
> ALEX. Ah, bon ?… Tu crois que j'ai quelque chose à dire ? Mais quoi ? Dis-moi, on gagnera du temps.
>
> PIERRE. Je suis fatigué mon vieux, tu sais. J'ai plus la force de jouer au con.
>
> ALEX. Tu me dis que j'ai quelque chose à dire. Je te demande quoi ? Si tu sais mieux que moi ? (p.100)

Conversations après un enterrement correspond au moment de crise où tout s'effondre autour d'un Alex qui se rend compte qu'il ne peut ni écrire ni critiquer un livre. L'image qu'il entretenait de lui-même n'a cessé d'osciller entre celle d'un individu ayant conscience d'appartenir au monde ordinaire et celle d'un être d'exception voué à occuper une place distinguée parmi l'élite. Cette division a engendré en lui une contradiction éprouvante dont il parvient enfin à sortir quand la disparition du père – source et promoteur de cette aliénante image du moi idéal – lui permet du même coup d'admettre son échec et de se délivrer de l'emprise d'un passé familial qui le retenait en otage. Il appréhendait cette issue :

> ALEX. Eh bien tu vois, j'attendais cette conclusion depuis le début et j'espérais néanmoins qu'elle n'arrive pas. (ibid.)[168]

---

168 C'est une idée récurrente chez Reza. Sur l'illusion d'être un écrivain, cf. *Adam Haberberg* : « Sur le parking pavé du château de Sceaux, c'est-à-dire immensément loin de tout, c'est-à-dire au diable, c'est-à-dire là où rien d'obligé ni de cohérent ne nous amène, nous nous sentons presque paisible, pense-t-il, comme soulagé de la vie. En faisant descendre l'art dans la rue, avait dit et répété Goncharki, le crime le plus abject, on a fait croire au premier venu qu'il pouvait être un artiste. Le premier venu n'a aucune raison de se méfier, il habite un monde qui chaque jour lui dit, exprimez-vous, imposez votre moi. Le premier venu, avait dit Goncharki, éprouve les mêmes tourments que l'artiste authentique, la vulnérabilité, l'inquiétude, la difficulté de créer, car tout ceci relève de l'homme et non de l'artiste. Il est vite admis dans la communauté de ses pairs, ignorant qu'il ne peut y avoir de communauté d'artistes, et l'écrivain en particulier, avait dit Goncharki, bien que nous sachions vous et moi qu'il s'agit d'une branche faible du genre, est un solitaire qui ne veut pas se mélanger et ne reconnaît ni égal, ni confrère. Dans notre société, le premier venu n'a aucun repère. On ne peut pas le blâmer de se croire légitime ». Paris : Albin Michel, 2003, p. 55-56

Mais il découvre alors que, paradoxalement, elle lui permet de sortir de la solitude dans laquelle l'enfermait la division de sa double image, et de précisément rejoindre la famille et la communauté qu'il avait longtemps rejetées. Dans l'amertume de son échec reconnu, il apprend ainsi à redevenir humain…

Une autre figure d'écrivain en échec est proposée, dans *La Traversée de l'hiver*, par le personnage de Balint, universitaire spécialiste de la préhistoire qui a choisi de se retirer dans les montagnes pour terminer son essai sur la civilisation de Hallstatt.

Les vacanciers, étonnés que l'on s'investisse dans un tel travail plus ou moins incompréhensible pour le commun des mortels, sont partagés à son égard entre irritation et sympathie compatissante. Certains le voient « indécis, fragile, silencieux » et « déprimé » (p.132). Ariane, par exemple, pense qu'il se comporte comme un « martyr » solitaire et souffrant qui se sacrifie pour sa recherche : son isolement loin des autres, son retrait des plaisirs des vacances, font de lui une victime. Elle trouve que la communication avec lui tourne souvent au pathétique : « si ce type souffre la terre entière doit se morfondre » (p. 177). Regard de femme qui n'est pas sans évoquer celui de la lectrice de *L'Homme du hasard*. Quant à Emma et Suzanne, elles restent ouvertement perplexes sur l'intérêt qu'il peut y avoir à écrire tout un livre sur une période historique aussi lointaine que la préhistoire : c'est courir le risque d'échouer à séduire bon nombre de lecteurs :

> SUZANNE. Vous liriez, vous, un livre sur le premier âge du fer ?
> EMMA. Dieu m'en garde.
> SUZANNE. Qui peut lire une chose pareille ? Il a un éditeur d'après vous ?
> EMMA. C'est une sorte de « thèse », je crois…
> SUZANNE. Ah bon.
> EMMA. Mais il compte bien en faire un livre.
> SUZANNE. (*Elle hoche la tête, navrée*). Pourtant il n'est pas antipathique, ce jeune homme… (p. 122)

Veillant, de fait, à s'extraire de l'environnement vacancier, Balint s'est symboliquement isolé du reste du monde en venant dans ces montagnes : il s'enferme dans son image de chercheur, dans le respect des normes du travail scientifique, dans les contraintes mentales, affectives et physiques, et dans la stricte organisation du temps qu'il requiert :

> Lorsque je suis venu ici… enfin je veux dire, lorsque j'ai pris la décision de m'isoler à la montagne pour terminer cet essai sur la civilisation de Hallstatt, je pensais que la montagne serait le lieu idéal pour écrire… Je pensais que le désert affectif, la menace que constituerait cet environnement favoriseraient le travail…

> J'imaginais tout ça, de loin, avec une sorte d'ennui respectueux, et je me voyais écrire, l'âme en paix derrière la vitre, dans une petite chambre bien rangée… (p. 138)

Double asservissement solitaire, en somme : à son image de l'universitaire et à son objet de recherche : le temps et l'espace du passé immémorial de « la civilisation de Hallstatt ». Quand ses compagnons de séjour lui demandent de qualifier ses activités, il semble ne pouvoir parler que de travail et d'écriture – l'un et l'autre lui étant synonymes[169] (« pour écrire », « le travail », « je me voyais écrire », « pour ce que j'écris », « je dois travailler », « demain, j'écris », etc.) –, et les didascalies le montrent également entièrement voué à cette tâche : « lecture », « soulignage », « prise de notes », « écriture », « habité par une sorte de fièvre morose»… Il s'interdit même la promenade qu'il aimerait pourtant faire avec Avner :

> AVNER. (…) Pourquoi ne venez-vous pas ?
>
> BALINT. Je dois travailler. Je vous l'ai dit.
>
> AVNER. Je nous fais couper un petit saucisson de pays… non, mieux, des petites saucisses des Grisons, un bout de fromage, trois tomates, et on fera un feu au bord du torrent en descendant… Et je porterai le sac… Enfin le sac, vous le porterez quand même… Ariane le portera ! Elle est jeune après tout, cette fille.
>
> BALINT. Demain, j'écris ― (p. 140)

Comme pour Alex, c'est l'asservissement à cette image – la rigidité de son rapport au travail et le manque de fantaisie – qui constitue son point faible et révèle une contradiction intime. Hanté par la reconnaissance universitaire mais envieux de l'insouciance et de l'hédonisme des vacanciers, il voudrait être à la fois professeur et écrivain, expert ès-préhistoire et poète, scientifique et imaginatif, et il ne parvient à répondre ni à l'un ni à l'autre de ces désirs. Il a découvert en compagnie d'Avner un aspect de lui-même qui le déroute, car il est en totale contradiction avec son idéel de chercheur. Ainsi lui avoue-t-il, juste après lui avoir confié qu'il était venu dans la montagne pour achever son essai :

> Vous m'avez démoli ce programme… Vous m'avez entraîné avec vous… J'aime les marmottes, les boutons-d'or, je me réjouis de la merde de vache, vous m'avez contaminé – et j'ai perdu tout enthousiasme pour ce que j'écris. (*Un temps.*) Pourtant je reste à part... Ce paysage vous appartient, il fait corps avec vous... Vous êtes son égal ... Moi, il me blesse... Il me laisse en dehors... Rien ne me

---

169 Le choix de la préhistoire n'est ici évidemment pas innocent, comme l'éclaire ce passage de *Adam Haberberg* où Reza rappelle qu'il s'agit d'une ère de l'humanité qui ne connaissait pas l'écriture : « Et quelle est la différence entre histoire et préhistoire ? – L'écriture, zut. – L'écriture, bravo. La préhistoire retrace l'avancée humaine *avant* l'apparition de l'écriture. (…) Les premières formes d'écriture sont très anciennes, en moins trois mille tu as les premières traces d'écriture. C'est très important que tu comprennes l'évolution et que te repérer. Je ne veux pas que tu fasses comme moi qui suis passé directement des Neandertal aux Mésopotamiens, je suis passé d'un seul coup des types velus des cavernes aux princes assyriens sur des chars dorés... », *op. cit.*, p.54-55

> paraît plus haïssable aujourd'hui qu'un livre sur le premier âge du fer, mais je vais m'y accrocher. Si en plus vous foutez le camp, Dieu sait que je vais m'y accrocher… (p.138)

Balint dévoile ainsi une sorte de double identité – celle d'un jouisseur et celle d'un homme hanté par le sérieux – et il rejoint le cortège de ces personnages dont Reza ne cesse de mettre en scène le paradoxe en affirmant que « l'homme n'est fait que d'instances multiples et contradictoires »[170]. Il a gardé son rêve enfantin de devenir un jour quelqu'un de renommé, mais il ne se figurait pas devenir cet adulte sérieux qui se prive de tout moment de joie et de plaisir :

> BALINT. Vers huit ans, tu sais, j'étais, je crois, un type assez exaltant…
>
> *Il se brise. Elle [Ariane] a un geste vers lui, qu'il repousse.*
>
> BALINT. Je me sens toujours un enfant, je ne sais pas avoir mon âge… J'ai disparu un jour, et je ne sais pas où je suis passé… (p.171)

Reza illustre à nouveau avec lui la figure de l'universitaire, du chercheur ou du critique qui passe sa vie à théoriser les œuvres des autres au détriment de toute adaptation au quotidien, qui s'isole dans la tour de son intelligence, et qui en ressort malmené et aigri[171]. Car ces figures apparaissent dans ses pièces au moment où leur rôle s'effrite et où ces personnages ne peuvent plus que parler de l'œuvre qu'ils n'arrivent pas à écrire. La souffrance qu'ils en éprouvent n'est pas simplement celle d'un échec ponctuel : elle s'apparente à un écroulement de toutes leurs certitudes et de tous leurs repères, à une remise en cause radicale de leur idéal du moi, et elle les conduit à accepter de se soumettre à un nouvel apprentissage identitaire. Le théâtre de Yasmina Reza se focalise avec prédilection sur ces états de division de l'homme avec lui-même, sur le déchirement de sa conscience, et il fait du conflit intérieur le moteur le plus puissant de l'action dramatique : l'homme a besoin d'une rupture pour pouvoir se (re)construire.

---

170 François BUSNEL, « Entretien avec Yasmina Reza : Dans la luge d'Arthur Schopenhauer. » *op. cit.*

171 La satire de l'intellectualisme universitaire trouve encore son écho dans le dernier roman de Reza, *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer*, où elle décrit de manière ironique le drame d'un professeur. Voir, par exemple, les propos de l'épouse de ce dernier : « Je dis il ne peut plus saquer Spinoza, je dis que toute sa vie il a commenté Spinoza et maintenant il ne peut plus le saquer ; et quand je dis il ne peut plus le saquer, il m'arrive, en un éclair, de comprendre pourquoi, c'est-à-dire, par rebond, de comprendre qui est Spinoza, un garçon au bout du compte sans états d'âme qui organisait des combats d'araignées et de mouches (…) alors je pense, avec beaucoup d'arrogance vous allez me dire, mais je m'en fiche, que j'ai bien fait de me tenir en dehors de ces soi-disant cerveaux qui ont régenté la vie de mon mari. » Paris : Albin Michel, 2005, p. 16

Chapitre II - La réponse aux critiques

Dans la redistribution à laquelle procède Reza à l'occasion de l'édition de son recueil, *Théâtre* s'ouvre, avec *L'Homme du hasard*, sur la figure d'un romancier en proie aux avis défavorables des critiques qui l'avaient précédemment encensé, et se clôt, avec *« Art»*, sur un conflit d'interprétations et de jugements à propos d'une œuvre picturale dont l'auteur est absent. La même question de la réception se retrouve autrement dans les deux autres pièces du recueil, on vient de le voir, avec les personnages d'Alex et de Balint.

Or, la pièce liminaire offre deux exemples types de réponse de l'artiste quand il se trouve en butte à un mauvais accueil de son œuvre par les critiques : la fuite dans le rêve d'un univers où ces critiques n'existeraient pas, et l'inachèvement de l'œuvre. Deux fausses réponses, évidemment, puisqu'elles se fondent, au fil des monologues de Paul Parsky, sur le sentiment que les critiques sont directement responsables de son impuissance à écrire. Nous allons donc voir comment les solutions qu'il imagine se révèlent être des impasses : imaginer une œuvre sans critique est un leurre, et imaginer une œuvre à jamais inachevée l'est tout autant.

1 - Une œuvre imaginaire

Paul Parsky au début de la pièce apparaît comme un homme en pleine crise identitaire : il ne sait plus qui il est, ni en tant qu'individu, ni surtout en tant qu'écrivain. Sa vie semble aller à vau l'eau et, pour sortir de son malaise et de son mal-être, il rêve d'écrire un « livre blanc », un livre singulier, hybride, échappant à toute classification :

> *Le Capitaine de navire perdu* sera le dernier.
> *Le Capitaine de navire perdu*, un livre blanc, vertical,
> l'homme auquel j'aspire encore. (p.14)

Ce projet a une double signification, dans le contexte et dans le contenu. Par ce livre, il aspire à reconstruire, rassembler son identité morcelée, et accéder ainsi à une nouvelle connaissance de soi. Et en sortant ainsi des sentiers battus de son écriture habituelle, il espère trouver son style propre. Nicolas Grimaldi note à ce propos :

> En choisissant d'apparaître aux autres comme tel objet ou tel autre, le moi choisit *le personnage* sous lequel il projette de figurer parmi les autres.[172]

En rêvant d'écrire un livre sans critiques ni éditeur ni lecteurs, Parsky veut vivre dans un monde où le créateur ne connaîtrait pas l'échec. Il s'agirait donc d'une parabole de lui-même. Pour oublier la déception de *L'Homme du hasard*, qui a semé le trouble parmi ses lecteurs, il ne veut plus maintenant que se référer au personnage imaginaire d'un capitaine perdu, qui est évidemment son double :

> L'HOMME. Sur le pont les marins courent en tous sens, certains crient le capitaine sait, d'autres le capitaine ne sait pas, je rejoins ma cabine, le petit Chinois est là, prends la crécelle lui dis-je, vas-y petit Chinois, tourne la crécelle, exaspère mes oreilles...
> Je n'écrirai plus.
> *Le Capitaine* sera le dernier » (p. 13)

Curieuse présence du petit chinois qui a pour seule et unique fonction de produire du bruit autour du capitaine… Il se peut que ce bruit renvoie aux critiques adressées à l'écrivain. En tout cas, le récit projeté semble avant tout viser un effet cathartique : se libérer de l'emprise psychologique due à l'appropriation de son œuvre par les critiques et leur bruit de crécelle. Comme le capitaine laissera flotter son navire au gré des vagues, Paul Parsky laissera flotter son œuvre au fil du temps, au hasard de son imagination, sans se soucier de sa réception. Il écrira librement un récit personnel et intime, non pour être reconnu par l'autre, mais pour lui-même.

Ce rêve de navigateur errant, impensable sans une solitude existentielle, révèle les aspects paradoxaux de sa personnalité. Certes, il est conscient de ses limites : il n'ira pas jusqu'au bout de sa navigation sans ses marins, son public ; et il ne pourra pas totalement se détacher du monde, car il sera perdu, comme l'annonce d'emblée le titre du livre imaginé. Mais il persiste malgré tout dans le rêve d'un livre affranchi de tous les déterminismes liés à son statut d'écrivain, un livre-mobile, comme un navire sans destination : un livre nu que les lecteurs apprécieraient à l'instar d'une peinture, d'un poème ou d'un morceau de musique sur un ton contemplatif, et donc un livre qui le libérerait des frustrations et des rancœurs accumulées. Sous cette condition, il parviendrait enfin à livrer une image réelle de lui-même, qui cesserait d'être ce que les autres en voient. Rêve impossible s'il en est : une œuvre sans destinataire est par définition un non sens, puisque l'œuvre est justement le tissage d'une relation entre le narrateur et le destinataire.

---

172 Nicolas GRIMALDI, *Préjugés et Paradoxes*, Paris : PUF. 2007, p. 230

Car, en ne s'imaginant que sous la figure du génie, l'écrivain est renvoyé à son impuissance et s'interdit tout passage à l'écriture. Forcément en deçà de son projet, l'œuvre est achevée avant sa naissance. Ainsi, la compagnie de la femme dans le compartiment du train fait penser à Paul Parsky à des bribes de nouveaux romans ou des nouvelles… mais il est aussitôt paralysé par des références littéraires : le thème a déjà été traité, et magistralement, par d'autres :

> L'HOMME. Un écrivain de renom voyage en face d'une inconnue qui lit son dernier livre. Joli sujet pour une nouvelle.
> Un peu vieillot.
> Pourrait être écrite par un… un qui ?...
> Un Stefan Zweig. Oui… Un Miguel Torga. –
> Oui. (p. 36)

C'est dans la deuxième variété du livre blanc : la velléité du livre. L'auteur pose seulement des détails d'un puzzle qu'il se contentera de narrer sans les ordonner dans un récit orienté vers une fin, puisque « la fin, vous le savez, est sans importance » (p. 37). Par exemple, il se perd dans des extrapolations au sujet de son interlocutrice :

> L'HOMME. Française. J'en étais sûr.
> Française. Une voix émouvante.
> Un brin d'étrangeté.
> Un amant chef d'orchestre. Pourquoi pas.
> Il va diriger *La Nuit transfigurée*.
> Ensuite vous irez dormir à Wiesbaden.
> Vendredi à Mayence où vous achèterez un tableau vous représentant, d'un petit maître du XVI^{e} italien.
> Le titre du tableau, *Portrait et songe* de Giovanna Alviste.
> Vous êtes un peu penchée, de trois quarts au crépuscule et vous regardez par une fenêtre un paysage indistinct avec un pont. (p. 30)

Mais un livre qui ne donne pas de sens est comme une aventure sans destination. Son échec annoncé est redoublé et renforcé par les solutions qu'imagine par Parsky pour sortir de cette impasse :

> Est-ce que la substance bénéfique que je pourrais tirer de cet événement étrange, à travers son simple souvenir et sa narration à d'autres, est suffisante ?
> Insuffisante. (p. 35)

Un projet d'écriture n'est pas un acte. Le livre blanc, quintessence de la littérature, se révèle n'être que la page blanche de l'écrivain renvoyé à son impuissance à écrire.

Nous retrouvons dans *« Art»* cette même obsession de l'œuvre « blanche », puisque le tableau acheté à prix d'or par Serge est « un tableau blanc avec des liserés blancs». Il est sensé être chef d'œuvre de l'art conceptuel, création renouvelée à l'infini par le regard du spectateur. Mais Marc en propose toute une autre lecture :

> MARC. Mon ami Serge a acheté un tableau.
> C'est une toile d'environ un mètre soixante sur un mètre vingt, peinte en blanc. Le fond est blanc et si on cligne des yeux, on peut apercevoir de fins liserés blancs transversaux. [...] un tableau blanc, avec des liserés blancs. (p. 195)

La lecture de ce tableau montre son absence: à proprement parler, le spectateur est amené à contempler une toile vide : l'abstraction extrême serait-elle une autre expression de la velléité créatrice ? Ici, c'est la matérialité même du tableau qui est mise en valeur, mais, pour Marc, le tableau lui-même, entendu comme expression singulière d'artiste singulier, n'existe pas : « on ne peut pas détester l'invisible, on ne déteste pas le rien » (p. 210). Désemparé devant une toile qui échappe à toute tentative d'interprétation, une abstraction qui n'imite pas plus le monde qu'elle n'en propose une vision personnelle, il estime que cette invisibilité ne représente que le vide :

> […] Une pensée derrière ça !... Ce que tu vois est une merde mais rassure-toi, rassure-toi, il y a une pensée derrière !... Tu crois qu'il y a une pensée derrière ce paysage ?... (*Il désigne le tableau accroché chez lui.*) … Non, hein ? Trop évocateur. Trop dit. Tout est sur la toile ! Il ne peut pas y avoir de pensée !... (p.211)

C'est probablement une des raisons pour lesquelles Reza met le titre de la pièce *« Art»* entre guillemets : pour traduire une distance vis-à-vis de ce mot, comme si elle prenait à son compte les critiques de Marc, et adopter le point de vue de la réception de l'œuvre. Quelles que soient les velléités du créateur, s'il ne rencontre aucun écho chez le récepteur, l'œuvre n'existe pas.

A travers le personnage de Marc, Reza semble régler leur compte aux jugements portés par les critiques sur sa propre œuvre. Elle réfute ceux qui théorisent les idées sans les confronter au réel ou pensent le monde de manière intellectuelle et philosophique[173]. A travers ces personnages dubitatifs devant les théories esthétiques, elle essaie de montrer l'impasse dans

---

173 Cf. Patrice PAVIS, « Yasmina Reza *: « Art»* ou l'art de la fugue.» in *Le théâtre contemporain. Analyses des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris : Nathan. 2002, p.163-181. Il qualifie ainsi la critique qui rejette le théâtre de Reza : « Ce mélange de boulevard et d'avant-garde, de frivolité mondaine et d'inquiétude métaphysique, d'intellectualisme et d'anti-intellectualisme, trouble la critique et marque la réception de la pièce, quels que soient les pays, mais surtout en France où nous sommes habitués à séparer les genres, les registres et les styles, où l'art légitime n'aime pas frayer avec l'art vulgaire, qu'il soit moyen ou populaire. On a reproché à Yasmina Reza ses critiques haineuses de la peinture contemporaine. » (p.179). Il situe Reza parmi les auteurs de la tradition du boulevard intelligent et de la satire des intellectuels, dans la ligne de Jean Anouilh, Françoise Dorin ou Éric Emmanuel Schmitt.

laquelle se trouvent aujourd'hui les écrivains contemporains, comme elle le suggère dans son entretien avec François Busnel[174]. Une œuvre n'a pas à satisfaire les exigences de la critique : seule compte la réception du lecteur.

Car que serait une œuvre sans public ? C'est à cette évidence qu'aboutit Paul Parsky. Une œuvre qui n'est pas publiée est une œuvre blanche, c'est-à-dire inexistante. La réalité de l'écrivain c'est d'être « asservi au jugement de ses semblables, condamné à faire, quoi qu'il en dise, bonne figure » (p. 33). Sans la résistance du public, il n'y a pas de création : ce sont les contraintes mêmes engendrées par l'obligation de publier qui créent les conditions de l'œuvre:

> L'HOMME. Soyons honnête. Tu n'as jamais rien fait pour rien ni pour personne. On ne crée pas dans le vide. (p. 36)

2 - La reconnaissance par le lecteur crée l'identité de l'artiste

Les pièces de *Théâtre* ne se contentent cependant pas de mettre en scène des figures d'écrivains, d'artistes ou de critiques professionnels. Elles proposent souvent de véritables parcours de lecture : *L'Homme du hasard* met face à face, dans le huis clos du compartiment du train, un auteur et sa lectrice ; *La Traversée de l'hiver* se clôt sur le souvenir d'une lecture d'Avner ; et, on vient de le rappeler, le problème de l'interprétation de l'œuvre est le principal ressort dramatique de *« Art »*. Ces différents lecteurs dévoilent leur sentiment : la lecture ne les a pas laissé indemnes, a réveillé en eux des affects enfouis et oubliés, et s'est peu à peu constituée comme une médiation intérieure avec eux-mêmes. La lecture serait-elle donc aussi un moyen privilégié de se connaître ou se reconnaître ? Et, en retour, ne sont-ce pas aussi les différentes réceptions de l'œuvre qui vont révéler à l'auteur des facettes de sa personnalité encore inconnues de lui-même ?

La lecture

Chaque lecteur lit selon une problématique qui lui est propre, et les trois lecteurs mis en scène dans le recueil semblent représenter trois appropriations différentes d'une œuvre : Martha, dans *L'Homme du hasard*, relit sa vie à la lumière des romans de Parsky pour mettre en mots des sentiments encore obscurs à elle-même ; Avner, dans *La Traversée de l'hiver*, redécouvre

[174] François BUSNEL, « Entretien avec Yasmina Reza : Dans la luge d'Arthur Schopenhauer. », *op. cit.*

son identité perdue dans son image sociale : et Marc, dans *« Art»*, comprend que personne d'autre que lui-même ne peut interpréter sa vie. Ce sont ces trois parcours que nous nous proposons d'observer davantage.

• Martha dans *L'Homme du hasard*

Martha affirme d'emblée que ce qui l'a amenée vers Paul Parsky est

> [sa] proximité avec la musique, [son] « obligation » de la musique comme si la clé ou l'absence de clé des choses s'y trouvait. (p. 15)

Son approche est donc avant tout émotionnelle. Par delà le contenu du texte, c'est la musique des mots qui traduit l'indicible des sentiments. Lire, pour elle, c'est retenir après coup des scènes de romans qui l'ont frappée par leur charge émotionnelle.

Martha en vient donc à assimiler les personnages des romans de Parsky aux êtres qui lui sont proches, et qu'elle apprend à décrypter à la lumière de sa lecture. Ainsi elle assimile Strattmer, héros de *L'Homme du hasard*, à son ami Serge qui vient de mourir. C'est par ce personnage qu'elle atteint la vérité de son ami, hanté par la culpabilité d'avoir survécu la Shoah. Nulle part il n'est question de la Shoah dans *L'Homme du hasard*, mais c'est l'angoisse qui sourd du personnage imaginé par Parsky qui permet à Martha de comprendre l'angoisse de Serge. Elle retrouve encore l'angoisse chez Reuvens, autre personnage de *L'Homme du hasard*, qui souffre de la maladie du dénombrement. Or selon elle :

> La maladie du dénombrement est précisément la maladie de mon frère. Mon frère est atteint de la maladie du dénombrement et à ce titre, il est lui aussi de votre univers. Oh mon Dieu, ce que vous racontez m'est si familier ! (p. 35)

Ce que Martha aime dans les romans de Paul Parsky, c'est la musique d'une humanité pathétique et dérisoire. Dérisoire parce que pathétique. C'est qu'il lui apprend à voir l'absolue souffrance derrière le quotidien le plus banal :

> Dans *La Remarque*, il voit dans le métro une femme d'un certain âge, grosse avec un fichu et un gros manteau. Elle pleure, le visage collé au mur méchant de carrelage blanc, juste à côté il y a une affiche d'Holiday on Ice.
>
> Aux pieds, elle a des chaussons et des socquettes sur ses mollets enflés.
>
> Il décrit ses pieds, les charentaises, la peau meurtrie entre les chaussettes et le manteau et à travers cela toute sa vie, sa vie entière en cinq lignes…
>
> Dans un autre livre, il raconte comment il voit de sa fenêtre son grand-père contourner la maison et disparaître d'un pas d'enfant en serrant contre lui ses analyses médicales. Dans *L'Homme du hasard*

> justement, cette femme qui déjeune toute seule chaque dimanche aux *Flots-Bleus* de Royan, peinturlurée, teinte, habillée de rose, dont tout le monde se moque et ricane et dont pourtant vous dites… qu'elle était la bonté même… Sur toutes ces choses et tant d'autres que vous exprimez, monsieur Parsky, moi j'ai pleuré… (p. 38-39).

Ces images, sur lesquelles se clôt la dernière réplique de la pièce, disent que Martha a rencontré dans et par sa lecture l'humanité des plus faibles. Elles sont pour elle de véritables condensés d'émotion qui lui ont permis d'atteindre le cœur de l'homme :

> En vous lisant, il y a eu mille instants comme des éternités. (p. 39)

Et c'est cette lecture qui pourra sans doute réconcilier Paul Parsky avec lui-même, alors qu'il vient justement de confier à son interlocutrice, parlant avec ironie de lui-même à la troisième personne, la dimension de son échec à dire l'humain :

> — C'est un petit farfouilleur égocentrique qui n'a pas su rendre un seul instant comme une éternité, ce qui est le propre des poètes, de la mort il n'a parlé qu'avec mondanité, en ricanant comme un pauvre toupie, il dit haïr le nombre et la masse mais il n'a pas su parler du malheur des hommes, de la tristesse il n'a su dire que la sienne, et avec quelle frénésie de ressassement ! Il y a une phrase qu'il envie dans une élégie de Borges, De l'autre côté de la porte, dit Borges, un homme fait d'amour, de temps, de solitude vient de pleurer à Buenos Aires sur toute chose. Sur toute chose, Paul Parsky n'a pas su pleurer, voyez-vous. (p. 38).

Mais la didascalie finale indique qu'il rit – comme si la réplique (et la lecture) de Martha l'avait libéré de son amertume.

• Avner dans *La Traversée de l'hiver*

Avner, à la fin de la pièce, se remémore ses impressions de lecture lorsqu'il était enfant en Roumanie :

> Il y a longtemps, en Roumanie, j'avais un vieux livre sur le Transsibérien… Sur une page, il y avait deux photos de paysans l'une au-dessus de l'autre, un flûtiste et un cavalier, et on pouvait lire : « Entre ces deux images, tout l'infini des forêts…»
>
> Sur la page d'à côté, il y avait un paysage de hauts plateaux, avec une cabane, et la légende disait : « Passage d'hiver dans les monts Kingane… »
>
> Je ne pouvais pas ouvrir ce livre à cet endroit sans que le froid ne me prenne. On pouvait distinguer des plaques de neige sur les herbes mortes et les forêts, j'y traçais des chemins pour le cavalier et je traversais l'hiver à l'infini… (pp. 185-186)

Lire, pour lui, c'est retenir quelques scènes plus descriptives que narratives – deux portraits et un paysage – par lesquelles il s'identifie à un personnage, le cavalier. Il s'approprie les deux

tableaux et reconstruit une histoire qui devient la sienne : il est ce cavalier capable de traverser l'hiver, de trouver son chemin, guidé par la flûte, par la musique de l'au-delà de la vie. L'œuvre n'est là que pour susciter des images que s'approprie librement le lecteur. Elle a pour fonction d'enclencher son imagination, de lui offrir un simulacre qui lui permet d'expérimenter un moi possible, et par là de donner consistance à un projet de vie. À travers sa description, Avner projette à la fois ses angoisses et leur issue possible : il est lui aussi perdu dans l'hiver de sa vie mais il peut être ce cavalier capable de se tracer ses chemins, pour peu qu'il se laisse guider par la flûte. En se remémorant ses sensations d'enfant, il se retrouve ainsi lui-même.

À la différence de ce qui se passe pour Martha, l'identification se réalise ici dans l'ordre de la sensation plus que des sentiments. L'art de l'écrivain est semblable à celui du peintre et du poète, qui agencent les couleurs ou les mots pour provoquer une sensation à la fois intense et éphémère. Ces instants magiques, triés et choisis, apportent l'apaisement au lecteur, en lui faisant découvrir que les mots existent aussi pour transmettre non pas du sens mais une sensation du sens, dans laquelle l'auteur et le lecteur se rencontrent.

- Marc dans *« Art »*

Dans ce dernier cas, le lecteur prend la place de l'artiste pour rendre lisible une œuvre d'abord perçue comme illisible. Le tableau blanc prend sens par l'interprétation de Marc, et c'est sa lecture qui, d'une certaine manière, « crée » le tableau :

> Marc. Sous les nuages blancs, la neige tombe. On ne voit ni les nuages blancs, ni la neige. Ni la froideur et l'éclat blanc du sol.
> Un homme seul, à skis, glisse.
> La neige tombe.
> Tombe jusqu'à ce que l'homme disparaisse et retrouve son opacité.
> Mon ami Serge, qui est un ami depuis longtemps, a acheté un tableau.
> C'est une toile d'environ un mètre soixante sur un mètre vingt.
> Elle représente un homme qui traverse un espace et qui disparaît. (p. 251)

Le tableau devient figuratif, le champ abstrait de la toile devient champ du ski. Les « fins lisérés blanc transversaux » deviennent traces, traces d'un skieur, traces d'un homme seul qui traverse le blanc de la vie puis disparaît. Marc crée une correspondance entre deux univers de nature différente : le réel et l'illusion – l'œuvre d'art et le néant. Rendre le blanc figuratif tout à coup comme un champ du ski, place le lecteur Marc dans la position d'un critique qui commente l'œuvre pour en dire le sens. Or, le seul vrai critique habilité à donner un sens à

l'œuvre n'est pas le critique professionnel mais le lecteur amateur : c'est parce que le lecteur aime l'œuvre qu'il peut lui donner un sens. Dès lors, chaque relecture offre une nouvelle définition de l'œuvre, et redonne vie et sens aux pièces ou aux romans décriés par la critique.

Il est frappant de constater que trois pièces sur quatre du recueil *Théâtre* se terminent ainsi sur le commentaire d'un lecteur, qui non seulement s'approprie ainsi l'œuvre à laquelle il donne un sens, mais aussi voit sa vie requalifiée par sa lecture.

Mais, c'est aussi l'identité de l'auteur qui est reconnue, lui qui a été capable de rendre palpables, dans la chair des mots, dans la fulgurance des couleurs, ses propres émotions, ses propres sentiments, ses interrogations existentielles. C'est dans et par ce partage qu'il existe :

> Ce qui fait l'écrivain, c'est presque plus son lecteur, pour moi, que l'écrivain lui-même. (…) Le commentaire de l'écrivain sur son œuvre est grotesque ; ce n'est pas à lui de le commenter. Lui, il offre quelque chose, il lance une bouteille à la mer qui est destinée à *un* vis-à-vis, qui peut être une personne réelle ou fantasmatique, qui peut éventuellement prendre la forme du nombre, en tout cas il écrit pour une personne qui est le lecteur idéal.[175]

Ainsi il semble que l'œuvre ne prend sens que par la lecture qu'en fait le lecteur. Sans récepteur il n'y a pas d'œuvre. Mais Reza semble suggérer davantage encore : sans la figure tutélaire du lecteur, l'auteur ne peut créer. Telle Ariane guidant Thésée dans le labyrinthe, la lectrice Martha fait retrouver à Parsky le chemin de la création.

L'œuvre de l'inachèvement

Le face à face entre l'écrivain et le lecteur se manifeste de manière privilégiée dans les pièces du recueil à travers l'intertexte du mythe d'Ariane et de Thésée.

Les éléments du mythe

On peut en effet légitimement prendre pour hypothèse que la figure de l'écrivain offerte par *Conversations après un enterrement* renvoie à celle de Thésée. Alex, en tant que tel, se trompe d'abord dans sa représentation de la tâche qu'il doit accomplir pour se qualifier comme écrivain, puisque, dans un premier temps, il se projette dans l'image d'un Thésée chargé de vaincre les monstres et les titans pour obtenir la reconnaissance de son père :

> Á vingt ans, j'imaginais mon œuvre, sept volumes en papier bible, un monde de titans, fracassants, soulevés par la houle, happés par je ne sais quelle frénésie… Des êtres tumultueux, des êtres qui

175 Proguidis LAKIS, « Le hasard, Le rire », *op. cit.*, p.149

> auraient été les aspirateurs du monde, avec tout en eux, tout le génie, la force et l'épuisement… J'avais ce genre de fulgurance à vingt ans. (p. 111-112)

Il s'imagine donc construire une œuvre colossale avec l'entière maîtrise de son art. Puis il découvre ensuite que sa vérité n'est pas dans cette maîtrise du monde mais dans l'acceptation de la perte du sens, dans le dédale de l'écriture, dans la revendication d'une écriture « erratique » qu'il décrit comme « aller quelque part où on ne va pas ». Il lui faut accepter de se perdre dans « le cours interminable des désirs, des pas, des gestes inutiles… Le labyrinthe des chemins inutiles… » (p. 112) : C'est à ce prix qu'il parviendra à atteindre « la petite blessure au centre du monde » et qu'il vaincra le Minotaure.

L'autre figure emblématique du mythe, Ariane, apparaît presque explicitement dans *La Traversée de l'hiver*. Comme son homonyme, l'Ariane de la pièce est délaissée par Avner-Thésée. Il lui faut accepter la souffrance de l'abandon pour imaginer une possible relation amoureuse avec Balint, pour qui elle devient véritablement l'Ariane qui lui révèle son identité d'écrivain :

> J'ai été rendu à moi-même aujourd'hui. C'est bien comme ça… J'ai même eu des idées pour Hallstatt, peut-être que je vais utiliser une forme plus… quelque chose de plus près… de plus vivant… enfin tant pis, je me comprends… mais j'ai bon espoir que ce soit… (p. 180)

Cette révélation de soi tient évidemment à ce qu'il a rencontré le fil rouge de l'amour et a dès lors pu renoncer aux chemins balisés de l'écriture universitaire pour se perdre dans le labyrinthe d'une écriture vivante, riche des imprévisibles émotions, des improbables rencontres de la vie.

Le mythe apparaît donc en filigrane dans les deux pièces, où il semble lier le destin d'un écrivain Thésée avec celui d'une muse Ariane. Mais il est particulièrement actualisé à la fin de *L'Homme du hasard*.

La sortie du labyrinthe

Comme Thésée dans le labyrinthe, Parsky est perdu dans ses velléités d'écriture. Il voudrait magiquement vaincre le Minotaure de la critique en publiant une œuvre parfaite – l'œuvre absolue qui dirait le tout de la vie, définitivement – mais il est en même temps le premier à reconnaître que cette œuvre n'est qu'un fantasme, une chimère qu'il lui faut vaincre pour retrouver son chemin d'écriture. Et c'est sa rencontre avec Martha-Ariane qui le fait sortir de l'impasse de la feuille blanche. Vaincre le Minotaure consistera alors pour lui à persévérer

dans son être d'écrivain imparfait, mais qui a su poser des pierres pour permettre à d'autres d'avancer dans le labyrinthe de la vie. Comme l'exprime métaphoriquement Martha :

> Et si j'ose, mon tour, diriger ma voix vers vous, ce sera parce que dans le grand dédale des choses, mon frère ou moi avons posé, conformément à la règle, notre pied sur une pierre adéquate. (p. 33)

Le dédale évoqué entre en résonance avec la crise de l'artiste perdu dans le labyrinthe de sa production. Martha lui donne le fil conducteur qui va lui permettre de résoudre son conflit. Elle lui suggère d'accepter le désarroi et la contradiction qui conduisent en fin de compte à la création :

> Oui, c'est moi.
> Celle qui un jour, en secret, emportera le monde où vous êtes, c'est moi, j'emporterai votre lumière, votre visage, vos heures joyeuses ou tristes, les nuits et les jours qui portent votre nom, le temps entier en cendre.
> C'est moi. Moi qui vous ai aimé, qui vous ai colorié à ma guise, moi qui ai contemplé chaque chose sous votre houlette incessante, je vous effacerai, je vous emporterai dans ma fin et rien ne restera de vous et de rien. (p. 32)

Aux interrogations muettes de Paul Parsky, Martha-Ariane répond, en somme, comme sait le faire une muse : par une déclaration d'amour. Elle aime l'écrivain qui a su communiquer les incertitudes de son monde et lester ainsi sa propre vie d'une richesse qu'elle ne soupçonnait pas. Mais elle lui dit en même temps qu'il n'existe que par elle, que c'est elle qui le crée à chaque lecture, et qu'il disparaîtra avec elle. L'écrivain est la création du lecteur. C'est ce secret qu'avait oublié Parsky et que Martha lui fait redécouvrir : Parsky peut redevenir écrivain parce que la lectrice a foi dans son talent. Reza choisit ainsi délibérément de confier la défense de l'écrivain à une lectrice anonyme, une femme banale que l'on peut croiser au hasard d'un voyage en chemin de fer. Et c'est cette femme sans nom qui justifie ce travail du romancier : en lui disant qu'elle aime son œuvre, elle rend cette dernière nécessaire, quand bien même elle ne passerait pas à la postérité. C'est en se délivrant des entraves sociales, en résistant à la pression idéologique et en s'ouvrant aux lecteurs, que l'écrivain parvient à « se dépasser et à [se] singulariser pour [s']universaliser »[176].

Encore doit-il accepter de n'avoir plus d'identité stable : ne pouvant seul donner une valeur à son œuvre, il est voué à rechercher toujours l'opinion de ses lecteurs et, en ce sens, ne peut échapper à son image publique. Il est aussi celle-ci : l'identité artistique naît de la

---

[176] Cf. François LAPLANTINE, *Je, nous et les autres : être humain au-delà des apparences*, Paris, Le pommier, 1999.

reconnaissance de sa production littéraire, et les éventuels antagonismes qui peuvent en résulter s'inscrivent dans la dynamique d'un sujet ouvert au monde.

Chapitre III - La pacification

1 - L'œuvre comme une fugue

Le recueil *Théâtre* est composé de quatre pièces qui présentent une unité thématique : il est toujours question de la constellation familiale et de la difficile revendication de son identité propre. En même temps, nous pouvons lire ces pièces comme un parcours identitaire à valeur libératoire, sans que cela passe par le moindre propos moral ou psychologique[177]. Car Reza a toujours récusé la littérature « engagée », et refusé de transmettre quelque message que ce soit. En revanche, les références musicales abondent dans toutes ses pièces[178], qui semblent chacune construite comme une fugue, telle que la définit Marcel Dupré :

> La fugue est une forme de composition musicale dont le thème, ou sujet, passant successivement dans toutes les voix et dans diverses tonalités, semble sans cesse fuir.[179]

Par opposition à la symphonie, elle conserve toujours ses unités rythmique, thématique et tonale. Nous voudrions donc montrer que ce recueil propose des variations sur un même thème : le même sujet est repris par différentes voix, dans une tonalité toujours mineure, mais ce sont justement ces variations qui permettent de dépasser le conflit initial. Comment le même peut-il devenir autre ? Il semblerait que ce soit le contrepoint du thème principal de l'identité, c'est-à-dire le thème de l'altérité qui permette de dépasser les impasses identitaires.

Les reprises dans *L'Homme du hasard*

Dans cette pièce où se croisent des monologues, le regard prend une place de premier plan : il scande toutes les étapes de la relation à l'autre. Dans un premier temps, Martha en constate l'absence :

---

177 Dans son entretien avec Prodiguis Lakis, Reza dit : « J'ai toujours refusé de répondre aux questions qui m'auraient mise dans la position du commentaire parasitaire de ce que j'écris », *L'Atelier du roman*, *op. cit.*, p. 145.

178 Revendiquant un manière d'écrire musicale, Reza affirme : « je n'ai jamais cherché, jamais, même si j'espère quand même l'avoir fait, à dire quelque chose, mais à faire entendre une sorte de musique des mots. J'ai toujours dit que j'avais tenté, en y réussissant de temps en temps, moins à d'autres moments, d'avoir une écriture où les mots seraient des parenthèses de silence. On sait qu'en musique le silence est beaucoup plus important que la note, eh bien, je voulais réaliser cela avec les mots. » *Ibid. op. cit.*, p.140

179 *Encyclopedia Universalis*, Paris : Éditions Encyclopedia Universalis France, 1968, p. 418

> Avez-vous une fois regardé de mon côté ?
> Depuis le début de notre voyage, avez-vous une seule fois levé vos yeux vers moi ? Lorsque je ne suis pas tournée vers vous, il me semble que vous me contemplez et lorsque je me décide à vous rejoindre muettement, vous êtes ailleurs. (p. 16)
> Si cet idiot d'écrivain daignait lever les yeux sur moi, il me verrait à mon meilleur.
> C'est déjà une satisfaction. (p. 27)

Elle dissocie nettement regarder et contempler : regarder l'autre, c'est aller à sa rencontre de l'autre ; le contempler à son insu, c'est l'instrumentaliser, en faire un objet de jouissance égoïste, et donc le nier en tant que sujet. Martha semble ainsi estimer que, pour Parsky, elle est au mieux un potentiel motif d'écriture, mais elle n'existe pas pour elle-même. Et c'est effectivement la situation de départ.

Dans un deuxième temps, elle constate que l'écrivain a « posé un œil » sur elle :

> Monsieur Parsky, vous avez posé vos yeux sur moi d'une certaine manière, il y avait un point d'interrogation dans la lumière de vos yeux.
> Pour un court instant de votre vie, peut-être même imperceptible à vous-même, je suis sûre de ne pas vous avoir été indifférente. Quelle était votre question ?
> Je réponds oui d'avance. (p.31)
> Voilà ma réponse tandis que vous posez vos yeux sur moi et me parlez d'un courant d'air. (p.32)

Et, de fait, par ce regard interrogateur d'un instant, Parsky accepte de sortir de son enfermement mortifère pour se laisser interpeller par l'inconnue. Mais il ne quitte encore pas sa position égocentrique, comme le suggère sa propre interprétation de son regard :

> Cette femme silencieuse que le sort t'envoie et que tu guettes de ta prunelle suppliante (p.34)

Il la guette, comme un chasseur guette sa proie, un butin possible pour son désir de roman.

Puis vient le moment où Martha constate : « Il m'a vue. Il me regarde, il a vu le livre » (p.35-36) : C'est seulement après ce vrai regard que le dialogue peut s'instaurer – le livre étant l'intermédiaire qui rend la rencontre possible. Le signe en est que, au leitmotiv silencieux que ressasse à satiété Paul Parsky au début de la pièce :

> L'Homme. Amer.
> Tout est amer
> Amer le pli de ma bouche.
> Amers le temps, les objets, les choses inertes que j'ai entreposées autour de moi, qui n'ont vécu que le temps de leur tractation. (p. 9)

répond sans ambiguïté, à la toute fin, une des dernières phrases de Martha :

> Vous n'avez pas le droit d'être amer (p.39)

où la paronymie fait passer d'amer à aimer :

> (…) je dois vous avouer que je vous ai aimé follement (…) (ibid.).

Elle propose la même relecture constructive de l'œuvre de Parsky dans le dialogue final : alors qu'il se lamente de n'avoir pas

> su rendre un seul instant comme une éternité (p. 38)

elle réplique qu'en lisant ses œuvres

> il y a eu mille instants comme des éternités (p. 39).

Substituant à la négation un pluriel pléthorique, elle renverse la perspective et sa parole correctrice et répare les blessures d'un jugement désespéré.

Ce jeu de reprise correctrice convoque même parfois les didascalies. Alors que, par exemple, la lectrice se demande longuement si son vis-à-vis est ouvert au rire :

> S'il rit, s'il rit de bon cœur, il est l'homme que j'imagine.
> Lance-toi Martha, la vie est courte.
> Et s'il ne rit pas ?
> S'il ne rit pas, il n'est pas l'homme que tu imagines, tu baisses la vitre et tu jettes *L'Homme du hasard* par la fenêtre.
> Et tu te jettes avec de honte.
> Et s'il rit de bon cœur ?
> S'il rit de bon cœur…
> Quel supplice !… (p.22)

la didascalie finale « (*Il rit.*) » lui apporte la réponse souhaitée.

Ainsi va la composition en fugue, qui reprend les mêmes motifs pour en moduler les variations et, à travers elle, approfondir le thème : l'exposition trouve sa solution dans la « *strette* » finale où le compositeur fait entendre le sujet et la réponse en un canon double (ou triple, comme dans *« Art »*). Et ce qui s'opère au niveau de chaque pièce se retrouve autrement à celui du recueil.

Les reprises thématiques

L'Homme du hasard a la même fonction que l'exposition dans une fugue puisque cette pièce expose le motif majeur qui sera repris dans les suivantes : la quête de l'autonomie du sujet, en butte aux résistances familiales et sociales.

Dans toutes les pièces, la figure paternelle, plus rarement maternelle, représente l'autorité qui s'oppose à l'autonomie de l'individu. Et cette opposition, comme dans une comédie classique, se manifeste autour de la question du mariage des enfants. Dans *L'Homme du hasard,* Parsky méprise ouvertement le fiancé de sa fille :

> Un homme qui parle d'une voix atone n'est pas un gendre. Tôt ou tard, un homme qui parle d'une voix atone vous pousse aux dernières extrémités. (p. 11)

Dans *Conversations après un enterrement,* Alex, Nathan et Edith ont dépassé la quarantaine mais n'ont pas fondé leur propre famille : ils sont restés célibataires, prisonniers des souvenirs de leur enfance mouvementée : chaque fois qu'Édith a présenté un fiancé à son père, elle s'est heurtée à son refus d'accorder la main de sa fille à ce prétendant. Dans *La Traversée de l'hiver,* Avner, qui est une figure paternelle pour sa sœur, se moque de l'amant de cette dernière :

> Elle était, pendant un certain temps, amoureuse d'un Espagnol. Un Basque. Un petit nain bien costaud…
> Je l'appelais le trépignant. (p. 142)

Et dans « *Art* », de même, la rocambolesque dispute entre les deux familles à l'occasion de la rédaction du faire-part de mariage d'Yvan et de Catherine (pp. 219-221) se laisse aisément lire comme les refus réciproques de cette union.

Mais, ce thème obsessionnel une fois posé, nous pouvons en relever de subtiles variations. Si Parsky semble figé dans son refus du mariage de sa fille, les autres pièces proposent des « fuites » salvatrices. À la fin de *Conversations après un enterrement* Édith résiste aux moqueries d'Alex et invite son éternel amant Jean à venir dormir avec elle. Dans la *Traversée de l'hiver,* Ariane renonce à poursuive l'ombre de son amour paternel incarné par Avner, et accepte l'invitation au concert de Balint. Et, à la fin d'*« Art»*, le nœud du conflit semble dépassé puisqu'Yvan et Catherine se marient bel et bien.

Autre thème récurrent : la solitude de l'individu qui ne réussit pas à imposer sa singularité face aux autres, et à véritablement dialoguer avec eux. Le soliloque intérieur occupe la majeure partie de la première pièce du recueil, où « L'Homme » et « La Femme » ne se parlent qu'à eux-mêmes. Dans *Conversations après un enterrement* comme le titre l'indique les conversations sont mises au centre de la pièce, mais elles restent avant tout conflictuelles et relèvent du dialogue de sourds : on ne peut véritablement parler d'authentique communication. Dans *la Traversée de l'hiver,* quand les personnages dépassent les conventions de la conversation de salon et manifestent une réelle volonté de dialogue, leur

attitude gestuelle, exprimée par les didascalies, traduit de manière éloquente la peur que suscite en eux un tel échange : Avner parle à Ariane « *sans la regarder* », (p. 160), Suzanne ne « *se retourne pas vers Balint lorsqu'elle lui parle* » (p. 142), et lorsque Balint a confié à Ariane qui il était, il « *s'arrête de dos face aux montagnes* » par peur de sa réponse (p. 171). Dans *« Art»*, enfin, les dialogues prennent souvent la forme de duels où chacun cherche à faire mouche et à l'emporter sur l'autre : ce n'est que dans la solitude du monologue que les personnages se livrent. La page 212 est à cet égard significative : les trois personnages Yvan, Serge et Marc prennent successivement la parole, mais chacun « *seul* » comme le précise la didascalie.

Pourtant si on observe l'évolution de la répartition entre dialogue et monologue, force est de constater que le statut de la prise de parole évolue. Nous passons du monologue d'un sujet enfermé en lui-même dans *l'Homme du hasard*, à un dialogue presque permanent, même s'il est conflictuel, dans les deux pièces centrales, pour résoudre cette dualité énonciative par une juste alternance entre monologue et dialogue dans la dernière. Nous pouvons donc penser que, avec *« Art»*, les relations interpersonnelles arrivent enfin à se construire par la parole :

> On doit tout faire passer par la parole et une parole qui en plus va être redistribuée puisqu'elle va passer par le filtre de quelqu'un.[180]

L'interrogation sur le statut de l'écrivain semble le troisième thème fédérateur du recueil. La première pièce s'ouvre sur l'amertume d'un romancier qui voit contester son œuvre par les critiques. Dans les deux pièces centrales, Alex et Balint sont renvoyés à leur incapacité d'écrire. Dans la dernière pièce l'artiste disparaît : seule reste l'œuvre qui trouve son sens dans la réception qui en est faite.

Comment interpréter cette disparition du personnage de l'écrivain au profit de l'œuvre achevée ? Il semble que c'est en renonçant à considérer l'œuvre comme un instrument visant à réparer des blessures narcissiques, en s'oubliant en tant qu'individu particulier, que l'artiste, paradoxalement, s'accomplit. Paul Parsky est englué dans l'amertume : sa vie personnelle lui apparaît comme un fiasco, tout comme son travail d'écrivain. Il ne retrouvera la sérénité qu'en acceptant la relecture de son œuvre par Martha : ce sont ses personnages fictifs qui lui donnent son identité, identité qui lui échappe et qui se crée dans cette fuite même.

Alex et Balint envisagent la possibilité de devenir vraiment écrivains et non plus des parasites de la littérature, lorsqu'ils osent quitter la forteresse de leur univers intérieur pour s'ouvrir à l'improbable de la vie réelle. C'est dans ce va-et-vient entre fiction et réalité qu'ils peuvent

---

180 Nina HELLERSTEIN « Entretien avec Yasmina Reza », *op. cit.*, p.944-953

réaliser une œuvre et donc se réaliser. À ce prix là, l'œuvre devient ensuite indépendante, ne renvoie plus à une problématique individuelle, mais s'universalise et devient un miroir dans lequel chacun peut se lire. Nous pouvons lire l'ensemble du recueil comme un parcours initiatique : les pièces mettent en évidence les pièges de la création littéraire que tout écrivain doit déjouer pour réaliser véritablement une œuvre. Si l'écrivain attend une reconnaissance de sa personne, il échoue. S'il a la prétention de s'enfermer dans l'univers clos d'une fiction qu'il maîtrise en toute conscience, il échoue. Si l'écrivain accepte d'être cet « homme qui traverse un espace et qui disparaît » (p. 251), là il sera reconnu.

Les quatre pièces réunies dans un même recueil présentent donc une forte unité thématique. Mais il ne s'agit nullement de ressassement puisque les thèmes majeurs réapparaissent pour s'approfondir selon un véritable parcours qui s'apparente à une course de relais. Cet art de la « reprise » signifiante ne se limite cependant pas aux thèmes, et atteint la parole même des personnages.

Une unité rythmique

Si on excepte *L'Homme du hasard,* qui a son rythme propre, dû à sa fonction d'exposition, les trois autres pièces du recueil présentent une unité rythmique qui semble faire se succéder, là encore en référence à une composotion musicale, se succéder trois tempo qui correspondent aux trois moments de la crise identitaire et de sa résolution : presto, adagio et andante.

Dans un premier temps, le rythme est rapide, les répliques fusent, les escarmouches se succèdent, les conversations s'entrecroisent sans grande logique, et les répliques brillent par leur laconisme. Par exemple, à la deuxième scène de *Conversations après un enterrement* (pp. 46-47), elles se réduisent souvent à un mot : « oui », « non ». La deuxième scène de *La Traversée de l'hiver* (pp.130-131) offre le même abus de phrases monosyllabiques « qui ? », « non », « si », « bien ». Et, dans *« Art»* :

> MARC. Tu as vu Serge ces derniers jours ?
> YVAN. Pas vu. Et toi ?
> MARC. Vu hier.
> YVAN. En forme ?
> MARC. Très.
> Il vient de s'acheter un tableau.
> YVAN. Ah bon ?
> MARC. Mmm.
> YVAN. Beau ?

MARC. Blanc.

YVAN. Blanc ?

MARC. Blanc. (p. 200)

Les conversations semblent réduites à un bruit énervant qui exacerbe les conflits plus qu'il ne les règle. La seule issue semble être la fuite. Et effectivement plusieurs de ces interlocuteurs quittent souvent le groupe et nous les suivons hors du huis clos destructeur.

Arrive alors le deuxième temps : l'adagio, le tempo mesuré du récit de rêve ou du monologue intérieur : Nathan raconte lentement sa sortie (p. 110) dans un texte émaillé de points de suspension qui laissent son temps au silence. À la page suivante, Alex raconte son rêve avec la même lenteur. Lorsqu'Ariane se confie à Balint à la terrasse de l'hôtel (pp. 171-172) elle recourt aux mêmes phrases suspensives, davantage ralenties encore pour le lecteur par la multiplication des retours à la ligne. Dans *« Art»*, ce deuxième tempo est plus discret mais le tourbillon des dialogues est ralenti deux fois par des monologues (pp. 212, 218) où les retours à la ligne sont aussi omniprésents.

Le mouvement modéré de l'andante clôt les trois pièces : tous les protagonistes sont à nouveau réunis mais le rythme trépidant des conversations du début de la pièce laisse place au rythme apaisé du dialogue entre des personnages qui prennent le temps de s'écouter dans *Conversations après un enterrement* ou dans *« Art»*, ou de comprendre silencieusement l'autre dans *La Traversée de l'hiver*.

Une composition signifiante

Yasmina Reza a écrit sa première pièce, *Conversations après un enterrement*, entre 1983-1984. Sa deuxième pièce, *La Traversée de l'hiver*, en 1989. Elle publie *« Art »* en 1994. Et *L'Homme du hasard,* en 1995. En 1997, Albin Michel édite en un seul recueil les trois premières pièces: *Conversations après un enterrement, La Traversée de l'hiver* et *« Art »*. Elles y sont présentées dans l'ordre chronologique. Un autre recueil sort en 1999, où *L'Homme du hasard* s'ajoute aux trois précédentes pièces. Mais l'ordre de parution n'y est pas entièrement respecté puisque la pièce qui ouvre le volume est *L'Homme du hasard*. En revanche, les suivantes se conforment à la chronologie: *Conversations après un enterrement* (1986), *La Traversée de l'hiver* (1989) puis*« Art »* (1994).

Comment interpréter cette redistribution du recueil, qui place en tête de l'ouvrage la dernière pièce parue ?

Il semble que, par ce déplacement, Yasmina Reza ait voulu d'emblée mettre en exergue, sous couvert des appellations anonymes de « L'Homme » et de « La Femme », le malaise identitaire de l'écrivain. Son statut problématique réapparaît ponctuellement dans les deux pièces suivantes, mais ne trouve sa résolution que dans la dernière, où Marc accepte de devenir l'interprète d'une œuvre qu'il refusait jusque là de considérer comme telle. L'interrogation initiale qui hantait Parsky y trouve ainsi sa réponse, puisque même l'homme le plus hermétique à l'art se laisse finalement interroger par l'œuvre. Réponse encore plus claire et convaincante que celle de la lectrice, puisque celle-ci était présentée d'emblée comme acquise à la cause de l'écrivain, alors que Marc est totalement étranger au monde de l'art.

L'Homme du hasard se place d'autre part, comme l'indique son titre, sous le signe du hasard, de la rencontre improbable due au hasard d'un voyage en chemin de fer. Elle semble par là indiquer que l'issue des conflits intrapersonnels et interpersonnels ne trouve sa résolution que si l'on accepte de se laisser bousculer dans ses certitudes par le regard étranger. Chaque pièce reprend ce motif de l'étranger déstabilisant, nécessaire à la création d'un nouvel équilibre : ce sont les rôles d'Élisa dans *Conversations après un enterrement*, de Blensk dans *La Traversée de l'hiver*, d'Yvan dans *« Art»*. *L'Homme du hasard* met donc bien en exergue le thème de l'autre : il rend le lecteur attentif à son rôle fondamental dans la construction de l'identité personnelle.

Les quatre pièces offrent donc bien une unité. Leur ordre n'est pas dû au hasard, elles ne sont pas interchangeables, et il y a une réelle composition : composition musicale où, comme dans une fugue, le sujet exposé dans la première partie est repris et éclairé différemment dans les parties suivantes, pour trouver sa résolution dans la dernière[181]. Yasmina Reza y traite de deux motifs principaux : la revendication d'une identité personnelle – celle de n'importe quel individu ou celle de l'écrivain – et la place de l'autre dans la construction identitaire. Mais ces motifs, pour philosophiques qu'ils soient, ne donnent lieu à aucun discours dogmatique : c'est dans la banalité des conversations quotidiennes et leur tressage quasi-musical qu'ils trouvent leur résolution.

---

[181] Cf. *L'Atelier du roman,* où Yasmina Reza rend compte de cette construction en rapport avec la musique : « je me suis remise, inconsciemment, dans une contrainte […] introduire des aspects de narration classique, imbriqués dans des réflexions intimes, et tout cela en un temps contracté. J'ai repris quasiment des contraintes qui avaient été les miennes au théâtre. Parce que je ne sais pas sortir de la contrainte. J'aime la contrainte, je suis à l'aise quand les choses sont visées, quand j'ai des murs épais qui m'empêchent de sortir. », *op. cit.*, p.143

2 – L'œuvre et la subjectivité partagée

Dans le recueil de Reza, l'étranger prend diverses figures : personnage différent des autres parce que n'appartenant pas au même milieu familial ou social, comme dans *Conversations après un enterrement* et *La Traversée de l'hiver*, ou personnage qui se vit comme étranger aux valeurs culturelles reconnues, comme Paul Parsky dans *L'Homme du hasard* et Marc dans *« Art»*.

Être étranger c'est d'abord ne pas se comporter comme les gens « normaux » – référence insistante dès la première scène de *Conversations après un enterrement* :

> NATHAN. Écoute-moi Édith, jusqu'à présent cette journée se déroule sans bouleversement, si je puis dire… Arrête avec ces chaises !… Nous sommes des gens civilisés, nous souffrons avec des règles, chacun retient son souffle, pas de tragédie… Pourquoi au fond ? Je n'en sais rien, mais c'est comme ça. Toi et moi, nous participons à cet effort de dignité… Nous sommes discrets, « élégants », nous sommes parfaits… (p. 86)

Élisa, elle, n'a pas respecté ces règles de bienséance puisqu'elle a osé venir à l'enterrement du père après sa rupture avec Alex. Elle est donc d'emblée disqualifiée et traitée de folle:

> ÉDITH. Quand je t'ai vu arriver, j'ai pensé que tu étais folle…
> ÉLISA. Tu le penses toujours ?
> ÉDITH. Oui… (p. 67)

On lui reproche d'être insensible aux lois et valeurs conventionnelles qui régissent cette famille bourgeoise, de ne s'intéresser qu'à elle-même, de transgresser le tabou de la mort en saisissant le prétexte d'un enterrement pour satisfaire son désir amoureux. Elle est même celle qui entraînera Nathan dans le sacrilège puisqu'ils feront l'amour sur la tombe même du père :

> NATHAN. (…) Tu es plus interdite que jamais, Élisa. Mais aujourd'hui je n'ai pas envie que tu me laisses… (*Un temps.*) Tu sais à quoi je pense ? Un acte aussi contraire à la raison… Que j'ai envie de te prendre. Là. Sur sa tombe…Chasser une douleur par une autre. (p. 77).

Blensk, lui, représente plutôt l'étranger perçu comme inférieur, objet de la risée de tous. Il est celui qui rassure chacun dans la certitude de la supériorité. Il est une autre figure de racisme : l'affirmation de la supériorité d'une race élue, la nôtre, à laquelle les autres n'arrivent pas à la cheville. Suzanne désigne ainsi Blensk et sa femme par un « ces gens » méprisant qui provoque la solidarité de classe d'Emma (« *Emma rit de bon cœur* », p.120). Un autre sujet de plaisanterie favori est l'éventuel sentiment amoureux de Blensk à l'égard d'Emma (p. 130) :

comment un être aussi ordinaire pourrait-il oser être amoureux d'une femme aussi distinguée ?

Étranger « fou » ou étranger « inférieur ». Dans *« Art »* chacun peut devenir l'un ou l'autre, selon les circonstances. Dans un premier temps, c'est Serge qui est disqualifié par Marc, parce qu'il appartient à un groupe qu'il méprise, la soi-disant « élite ». Puis Serge et Yvan se moquent de Marc, cet être inférieur, étranger à leurs valeurs culturelles. Et enfin Serge et Marc méprisent Yvan qui va entrer dans la catégorie méprisable du petit bourgeois par son mariage :

> Parce que c'est un petit courtisan, servile, bluffé par le fric, bluffé par ce qu'il croit être la culture, culture que je vomis définitivement d'ailleurs. (p. 226)
>
> Regarde ce malheureux Yvan, qui nous enchantait par son comportement débridé, et qu'on a laissé devenir peureux, papetier… Bientôt mari… un garçon qui nous apportait sa singularité et qui s'escrime maintenant à la gommer… (p. 243)

L'étranger est d'abord celui à qui on dénie le droit d'avoir une identité propre. Il est celui qui, littéralement, n'a pas de nom. Dans les premières scènes de *Conversations après un enterrement*, seul Nathan appelle Élisa par son prénom ; les autres membres de la famille se contentent de la désigner par le pronom de la non personne : « elle ». Alex refuse même de lui adresser directement la parole et passe par l'intermédiaire d'Édith pour exprimer son vœu le plus cher : « dis lui de foutre le camp » (p. 46). Dans *La Traversée de l'hiver*, Avner se moque à plusieurs reprises du nom de Kurt Blensk :

> On ne va pas s'affubler de Kurt Blensk ! D'abord qui peut prononcer ce nom ? C'est la négation, ce type ! (p. 127)
>
> BALINT. Comment l'avez vous appelé ?
>
> AVNER. Est-ce que je sais ?… Clems ? Non ?...Vous croyez qu'elles vont m'en vouloir ? Très gentil ce type. (p. 137).

A une lettre près, il le traite de « clebs », un chien dont on veut se débarrasser… Dans *« Art»*, Marc présente Serge : « Mon ami Serge a acheté un tableau » (p. 195) ; Serge, à son tour, présente Marc : « Mon ami Marc, qui est un garçon intelligent… » (p. 197) ; mais Yvan se présente lui-même : « Je m'appelle Yvan» (p. 199) – comme si Yasmina Reza voulait signifier dès le début de la pièce que le véritable couple d'amis est constitué par Marc et Serge et qu'Yvan n'est qu'un tiers exclu.

Ces personnages sont conscients de leur étrangeté aux yeux des autres, et ils souffrent de ce statut qui les amène à affronter la moquerie au quotidien et un regard pesant, difficile à

accepter tellement il est dévalorisant et blessant ; lorsque Blensk surprend la conversation dépréciative à son sujet entre le groupe de vacanciers, il se sent physiquement mal.

Mais peu importe cette souffrance pour le groupe, dont la première réaction consiste à éliminer physiquement celui ou celle qui dérange, et parfois même le remet en cause par sa seule présence. Le leitmotiv de la première scène de *Conversations après un enterrement* est le souhait du départ d'Élisa – qu'elle reprend d'ailleurs à son compte : « Il faut que je parte » (p. 48). Dans *La Traversée de l'hiver* Emma envoie Blensk rapporter une balle de tennis aux enfants pour « s'en débarrasser », selon l'expression de Suzanne (p. 149). Dans *« Art»* Yvan sert de bouc émissaire : parce qu'il ne veut prendre le parti ni de Marc ni de Serge, il est injurié par le premier, et contraint de s'en aller :

> MARC. Yvan est un lâche.
>
> *Sur ces mots, Yvan prend sa décision : il sort précipitamment. »* (p. 229).

Ce départ de l'étranger a la même fonction dans l'économie des trois pièces que la catastrophe de l'acte quatre dans une pièce classique : il provoque un changement de situation qui va permettre de dénouer le conflit dans la dernière scène. Il apparaît donc, à ce titre, comme une étape nécessaire pour que s'établisse un nouvel équilibre à la fois individuel et collectif : chacun se trouve confronté à ses manques et est amené à reconnaître l'importance de ce perturbateur, seul capable d'enclencher le dynamisme du changement dans une situation bloquée. La dernière scène est toujours une scène de retrouvailles : tous les protagonistes sont à nouveau réunis mais les relations ont changé parce qu'ils ont accepté l'autre dans sa différence.

Le retour de l'étranger change en effet son statut : il n'est plus l'autre qui menace l'identité collective, il est autrui : un autre moi digne de respect, une personne humaine. Lorsqu'Élisa revient, Alex accepte qu'elle ne soit plus la femme qui l'a rejeté mais celle qui est libre d'aimer qui elle veut. Emma, de même, change totalement d'attitude : elle qui était la première à se moquer de Blensk l'accueille, le reconnaît et montre par ses gestes qu'il est devenu un proche :

> *Emma apparaît au bras de Kurt Blensk* (p. 157)
>
> *Elle reprend Blensk sous son bras et l'entraîne à l'intérieur* » (p. 158)

Dans *« Art»*, en laissant Marc dessiner sur le tableau vierge, Serge signifie qu'il respecte le point de vue de son ami, même s'il ne le partage pas (p. 248). Ce que l'autre a de respectable n'est pas donc seulement ce qu'il a en en commun avec nous, mais sa propre singularité. Ce qu'explique bien Yvan lorsqu'il lit les notes qu'il a prises chez son psychiatre :

> Si je suis moi parce que je suis moi, et si tu es toi, je suis moi et tu es toi. Si en revanche, je suis moi parce que tu es toi, et si tu es toi parce que je suis moi, alors je ne suis pas moi et tu n'es pas toi... (p. 232)

C'est en acceptant ce point de vue de l'autre que les personnages peuvent accéder à une relation apaisée avec eux-mêmes. Parce qu'Alex accepte la singularité d'Élisa, il accepte aussi celle de Nathan, qui ne lui apparaît plus comme un « toi qui n'est pas moi » mais comme une personne au « regard souriant » (p. 111). Et c'est grâce à cette reconnaissance qu'il peut à son tour quitter le mode du ressentiment et assumer sa vie. De la même manière, Avner ne trouve l'apaisement – et l'amour pour son père – qu'après avoir appris à apprécier Blensk, cet homme casanier, passionné de scrabble et de bridge, qui représentait pourtant au début tout ce qu'il détestait :

> Vous avez été pour un peu dans ma vie, Blensk, je trouve inouï que le sort m'ait assis dans votre tacot… Vous le plus équipé des hommes, vous qui avez tout, bidon, poire, balayette, antigel, anti-brouillard, anti-tout, vous qui n'avez jamais dépassé le cinquante, qui m'avez obligé à me sangler (…). Vous m'avez ramené sans rien dire, sans rien demander, vous avez été mon ami, Blensk. (p. 185)

L'étranger a donc le pouvoir de réveiller l'humanité enfouie au plus profond de ceux qui s'étaient dispersés dans les jeux futiles de la reconnaissance sociale. Le théâtre de Reza est bâti sur l'idée qu'intersubjectivité rime avec convivialité. Sa scène emblématique est bien entendue celle où, à la fin de *Conversations après un enterrement*, les protagonistes vont enfin pouvoir manger « le suprême pot-au-feu » d'Édith. Lui répondent le petit bol d'olives que partagent les trois amis d'*« Art »* après leur colère homérique, et – nourriture plus spirituelle – le concert de Vivaldi auquel se rendent ensemble les vacanciers de l'hôte - pension de Stratten.

3 - L'œuvre et le quotidien réhabilité

L'œuvre de Reza assume pleinement, d'une certaine manière, les critiques qui lui reprochent sa superficialité. Car c'est précisément à travers la peinture d'un quotidien banal et aliénant qu'elle entend traduire les souffrances existentielles les plus lourdes.

Un quotidien aliénant et ennuyeux

La situation initiale des quatre premières pièces montre que les hommes sont « embarqués » dans un destin qu'ils n'ont pas choisi. L'homme est un homme du hasard, enfermé dans le compartiment de la vie, comme le signifie métaphoriquement la situation de *L'Homme du*

hasard. Cette image du destin est reprise, dans la même pièce par le titre de l'œuvre qu'envisage d'écrire Paul Parsky : *Le Capitaine du navire perdu*. Car que signifie être capitaine lorsque le navire est perdu dans la tempête ? Dans *Conversations après un enterrement*, les protagonistes sont enfermés dans une propriété familiale qui désigne, comme une métonymie, les rapports familiaux qu'ils fuyaient au quotidien, mais que réinstalle pour une journée l'occasion de l'enterrement. De la même manière, c'est le hasard qui a réuni dans l'hôtel-pension de Stratten les Milstein, Suzanne et Ariane, Balint et Blensk.

Une figure intéressante et significative de ce hasard qui peut orienter toute une vie sans que cela ait été décidé, est celle de la panne. Elisa, après son premier départ, revient parce que « [sa] voiture est tombée en panne. On doit venir la dépanner vers six heures… » (p. 68) ; Avner retourne à l'hôtel parce que, contre toute attente, la voiture de Blensk a crevé (« vous avez crevé comme le dernier des goys à Boltingen », p. 185) ; et Yvan réapparaît parce que « l'ascenseur est occupé », ce qui lui a donné le temps de réfléchir, d'analyser l'attitude de Marc et de « gravir les marches de pardon ».

La vie est ennuyeuse parce qu'elle est répétitive. Il n'y a pas une trajectoire linéaire mais la circularité de jours qui répètent les mêmes actes dérisoires, à l'infini. Par exemple, la coiffure occupe une grande partie des conversations féminines : Martha après une réflexion philosophique sur la fuite du temps, passe sans transition à ses problèmes de teinture :

> Accepter de n'être maître ni du temps ni de la solitude. Bonne idée de me faire faire la couleur avant de partir. La dernière fois c'était trop blond, mais cette fois-ci elle l'a bien réussie. (p.27)

Dans le jardin, Élisa, Édith et Julienne commentent la nouvelle coiffure d'Élisa en répétant les mêmes formules creuses « c'était moins bien », « comme ça c'est bien », « oui, comme ça c'est bien », (p.62). Et alors qu'Emma est préoccupée par le départ de son frère, elle s'inquiète de sa coiffure :

> Quelle tête j'ai ? J'ai l'air d'une folle, non ? Je n'ai même pas pris le temps de me donner un coup de peigne. (p. 166)

Nous pourrions faire la même remarque à propos des vêtements : tous les ans, Emma fait les mêmes cadeaux à ses neveux. Et l'envoi rituel des cartes postales symbolise bien cette répétition du temps :

> Chaque année les mêmes mots et, j'en ai bien peur, la même carte. Si elle n'a pas reçu dix fois ces vaches et ce clocher, je veux bien me pendre. Grâce au ciel elle n'a plus toute sa mémoire, cette pauvre Caroline. (p. 143)

Le temps de la vie semble ainsi être celui de la défaite, de l'usure : après la fulgurance des rêves de l'enfance ou de la jeunesse, vient le long renoncement de l'âge adulte. Reza oppose l'imparfait des rêves au présent de la banalité : pour Martha, son ami Georges était un homme « qu'[elle]avai[t] connu scandaleux, insolent », et c'est maintenant un homme qui promène son fils en poussette… Nathan était le héros grandiose de l'enfance d'Alex, et il se préoccupe aujourd'hui de courses quotidiennes et des légumes à acheter pour le pot-au-feu. Avner se rêvait en prestigieux chef d'orchestre, et il passe son temps à « vendre du mobilier de conférence, exporter des meubles de bureau d'une constante uniformité et laideur » (p. 138). Yvan, enfin, qui enchantait par son comportement « débridé » est devenu « peureux, papetier… bientôt mari… » (p. 243).

Derrière le vain bavardage des personnages transparaît en filigrane la montée de l'angoisse face à la mort. Celle-ci est omniprésente – à commencer par le fait que, à l'exception d'« *Art* », toutes les pièces s'ouvrent sur une rubrique nécrologique. La litanie commence dans *L'Homme du hasard* lorsque Martha fait le compte de ceux qu'elle a perdus :

> Mes parents, disparus.
> Disparus un mari que j'aimais.
> Morts quelques amis.
> Mort Serge. (p. 27)

La première phrase de *Conversations après un enterrement* évoque la mort de la mère du père qu'on vient d'enterrer, et, dès les premières répliques de *La Traversée de l'hiver*, Suzanne parle l'appel téléphonique qui vient d'informer Blensk du décès d'une cousine de Vevey.

Mais la mort – qui est surtout présentée et redoutée comme le terme d'une déchéance physique due à la maladie ou au vieillissement – n'est pas une mort grandiose ; elle ressemble plutôt à un lamentable naufrage quotidien. Paul Parsky fait alterner sa plainte sur l'inexorable fuite du temps qui marque son visage (« Amer le pli de ma bouche », p. 9) avec l'évocation de la prostate de son ami Youri (« prostate qui pèse 95 grammes », p. 9), et entrelace dans un humour grinçant les réflexions désabusées sur la postérité de son œuvre avec l'exposé de ses ennuis intestinaux. Même ironie chez Emma pour désamorcer sa peur du vieillissement :

> Il y a un moment, ma chère Suzanne, où la montagne devient haïssable, où l'âge vous tombe comme une charge sur le cœur. Si j'étais plus sportive, je creusais ma tombe avec entrain. (p. 173)

Yasmina Reza ne laisse en fait jamais au pathos le temps de s'installer, et veille, dès qu'il menace, à toujours rabattre ses lecteurs ou spectateurs sur la trivialité du quotidien. Et c'est surtout par le sarcasme – ou l'« auto-sarcasme » – que les personnages expriment

indirectement leur angoisse. Pour eux, il ne se passe rien de notable dans les existences humaines : seuls s'écoulent le temps et son cortège de décrépitude et de renoncements. Paul Parsky se décrit comme un vieillard qui « de la mort, (…) n'a pas parlé qu'avec mondanité, en ricanant comme une pauvre toupie » (p. 38) ; et Pierre peut bien apparaître aux yeux des autres comme le bon vivant qui sait toujours distraire son auditoire par des histoires drôles, mais il rappelle à Alex qu'il ne s'agit là que de la politesse du désespoir :

> ALEX. Comment fais-tu pour être si….
> PIERRE. Si quoi ?
> ALEX. Si optimiste.
> PIERRE. Optimiste… Je ne pense pas que tu aies choisis le mot approprié.
> ALEX. Tu as compris. Traduis.
> PIERRE. Tu veux dire que je manifeste dans la vie une certaine bonne humeur… Oui… Oui… Mais quand je serai mort, personne n'ira pleurer sur ma tombe pour une cuisse de poulet. » (p. 60)

La solitude évoquée par Pierre est commune à tous les personnages, qu'ils soient extravertis comme lui ou introvertis comme Nathan qui aime se mettre « à l'écart » :

> ALEX. […] Nathan se promène, il marche tout seul pendant des heures… (*Un temps*) il médite, parmi les arbres… (p. 70)

Balint et Blensk font le même constat de solitude (p. 152) : vivre, c'est se résigner (« je me suis résigné à ce manque… je me sens en compagnie ici », p. 170).

Le tragique naît ainsi de la petitesse des destins individuels qui se résument à une somme d'actes insignifiants : ils tuent le temps en jouant aux mots croisés, au scrabble ou bridge pour oublier que c'est le temps qui les tue. S'ils parlent, leurs propos semblent être les signes d'une lutte contre une banalité inévitable : leur désir d'absolu bute toujours sur la trivialité de la réalité à laquelle il faut bien se résigner. Yasmina Reza ne met en scène que des anti-héros, et le constat semble sévère : quelle que soit la noblesse de ses aspirations, l'homme se laisse happer par un quotidien inexorablement trivial, où l'on n'échange que banalités et lieux communs…

Mais c'est précisément là que commence l'art propre de Reza, elle met en scène (et revendique) un théâtre du lieu commun, entendu comme le lieu de la communauté des hommes : non pas révolutionner le monde pour lui donner enfin un sens, mais, dans la banalité du quotidien, dire et éprouver avec légèreté les petits bonheurs du jour, le plaisir des bons mots et de la tendresse partagée.

Le banal : source de sociabilité

Pour échapper à la monotonie, on peut, comme le suggère la lectrice dans *L'Homme du hasard*, pactiser avec le diable et prendre le risque de l'imprévu et des rencontres du hasard. À la pesanteur du mariage Reza oppose la légèreté des amours à peine effleurées. Martha décrit cet état idéal, le temps du badinage amoureux qui trouve sa seule justification dans le plaisir du moment et ne s'inscrit dans aucun projet de vie commune:

> Georges était légèrement amoureux de moi. Avec cette charmante manière qu'ont les hommes d'être légèrement amoureux de vous, sans espoir de rien. J'étais mariée.
> Et nous vivions cette amitié avec un brin de coquinerie, une intimité... comment dirais-je, espiègle. (p.18)
> Comment vous dire ? Sous quelle étoile échappée du temps, cette soirée s'est déroulée ? Pas question d'Éric, ni de poussette, pas question de patiente épousée, comme par le passé un couple de faux amants se tenant par le bas, rieurs et vaguement fripons…
> [...] Durant ce trajet, j'ai pu laisser libre cours à ma coquetterie d'avant et l'air était doux» (p. 20)

Ce qui fait la grâce incomparable de ces instants[182], c'est justement qu'ils ont leur valeur pour eux-mêmes : ce sont des bulles du bonheur qui ne s'inscrivent pas dans la linéarité des chemins prévisibles de la vie. Ariane dans *La Traversée de l'hiver* a vécu de même un de ces moments pleins, comblée par la seule présence d'Avner :

> Lui met un chapeau ridicule qu'il a acheté chez Hanselmann, je boutonne ma capuche – de quoi j'ai l'air, je m'en moque... être là, simplement avec cet homme, je ne veux rien d'autre... (p. 172)

Mais ces amours se paient toujours au prix fort de la souffrance[183]. Après le bonheur de la marche en montagne, Ariane va rejoindre Avner dans sa chambre et, comme elle le dit, s'en va mourir à elle-même : après son départ il ne lui restera plus que le poids d'un amour non partagé, semblable à celui qu'a connu Édith dans sa rencontre éphémère avec son chef de service. Et la soirée magique passée par Martha se termine abruptement quand Georges court rejoindre sa petite famille, « comme un homme qui s'est libéré d'une corvée » (p. 20).

L'amour n'est donc jamais vraiment le chemin du bonheur dans le *Théâtre* de Reza. La véritable humanité est plutôt dans le banal, dans l'art de transformer la cuisine quotidienne en

---

182 Cf. l'entretien avec Yasmina Reza qui dit que ces moments sont « les plus belles pages du livre, car c'est l'amour d'après le désir », in *Lire*, Septembre 1999, *op. cit.*

183 Dans un entretien avec Catherine Argand, Yasmina Reza note que l'amour dans ses livres est un amour empêché, qui s'achève tragiquement. Elle explique que « tout ce qui est de l'ordre du charnel, du passionnel, du désir est contradictoire avec l'amour. A cause de l'aspect possessif. Quand vous voulez posséder quelqu'un, vous ne voulez pas son bien, c'est presque son mal que vous voulez, c'est ce qui rend les relations complexes et magnifiques en même temps. », *Ibid*.

un moment convivial. Rien de lyrique. Au contraire, même : dans un prosaïsme affiché, c'est le pot-au-feu qui devient la recette du bonheur.

Sa préparation intervient, à la fin de *Conversations après un enterrement*, comme une métaphore de l'accord enfin trouvé accord entre les membres de la famille. À l'inverse, le signe concret de la peur de vivre de Reuvens, personnage du dernier livre de Parsky, est sa hantise de l'infection alimentaire ; l'acidité du citron vert traduit concrètement l'acidité d'une petite vie rabougrie où l'on ne jette pas le tiers d'un citron qui a coûté 1,75 F, et qu'il mange solitairement dans sa cuisine. Alors qu'un vrai repas est un repas non seulement pris en commun mais préparé ensemble. Dans la cuisine du Loiret, tout le monde participe à la préparation du plat, en donnant son opinion, en ajoutant une information sur sa cuisson ou en épluchant les légumes : tous sortent de l'atmosphère sinistre du deuil par cette ouverture culinaire.

Dans un tout autre contexte, Michel de Certeau a bien analysé ce désir de participer activement à la préparation d'un plat en y ajoutant sa touche ou ses retouches personnelles :

> Le travail quotidien des cuisines reste une manière et mémoire, vie et tendresse, instant présent et passé aboli, invention et nécessité, imagination et tradition-goût, odeurs, couleurs, saveurs, formes consistances, actes, gestes, mouvements, choses et gens, chaleurs et saveurs, épices et condiments.[184].

Il voit dans l'« opérativité » de cet art culinaire une des étapes de la construction culturelle de l'identité quotidienne. Pour lui, les femmes qui cuisinent façonnent et font naître la joie dans le monde : elles font de l'éphémère des raisons de retrouvailles entre les hommes[185].

De fait, chez Reza, la cuisine est l'un des espaces – ou l'un des éléments intimes – qui permettent d'apaiser les angoisses et les conflits. Elle lui octroie une fonction d'identification et de reconnaissance qui revient à maintes reprises dans son théâtre. Alex ne retrouve-t-il pas dans le pot-au-feu préparé par sa soeur l'odeur même de la tendresse ?

> ALEX. Et aussi la tendresse… La tendresse qui me fige…. (*Un temps*) Et le suprême pot-au-feu qu'Édith nous a préparé, et que je vais saupoudrer de tous les aromates de la cuisine ! (p. 112)

Si les mots blessent, les repas, eux, pansent les maux du cœur : c'est dans le concret de la nourriture préparée et partagée que se joue le vivre ensemble. Après que les trois amis d'*« Art »* se sont violemment disputés, ils montrent leur commune volonté de réconciliation

---

184 Michel DE CERTEAU, Luce GIARD et Pierre MAYOL, *L'Invention du quotidien*. Tome II, Paris : Gallimard, 1994. (Coll. Folio essais), p. 313

185 *Ibid*., p. 357

en choisissant selon les goûts et dégoûts de chacun le restaurant dans lequel ils finiront la soirée ensemble :

> MARC. Allons dîner. Serge connaît un lyonnais succulent.
>
> SERGE. Tu trouves ça trop gras.
>
> MARC. Je trouve ça un peu gras mais je veux bien essayer.
>
> SERGE. Mais non, si tu trouves ça trop gras, on va ailleurs.
>
> MARC. Non, je veux bien essayer.
>
> SERGE. On va dans ce restaurant si ça vous fait plaisir. Sinon on n'y va pas ! (*à Yvan*.). Tu veux manger lyonnais, toi ?
>
> YVAN. Moi, je fais ce que vous voulez. », (p. 223)

Un peu plus tard ce ne sera pas le rameau d'olivier qui sera le signe de leur réconciliation, mais les olives de l'apéritif… Ce recours à l'objet alimentaire, symbole s'il en est du quotidien, est une des caractéristiques de l'écriture dramatique de Reza. Le culinaire est un médiateur, souvent associé à la convivialité, qui crée une sorte de compromis et concilie l'abstrait et le concret de l'âme. La petitesse de la vie vient en aide à ces personnages en quête d'absolu. Ils tombent d'accord au moins sur cette chose infime :

> YVAN. Tu n'as pas quelque chose à grignoter ? N'importe quoi, juste pour ne pas tomber évanoui.
>
> SERGE. J'ai des olives.
>
> YVAN. Donne.
>
> *Serge lui donne un petit bol d'olives qui est à portée de main*.
>
> SERGE (*à Marc*). Tu en veux ?
>
> *Marc acquiesce.Yvan lui tend le bol. Ils mangent des olives*. (p.248)

La banalité quotidienne devient alors la source d'une bienveillance réciproque. Là où il y a un lieu commun, on est en communauté, et le quotidien cesse d'y apparaître comme un signe de mondanité : il est l'opérateur et l'expression de la sociabilité.

Sieghlid Bogumil rend compte en ces termes de l'écriture « ouverte » de Reza :

> Les personnages jouent, parlent, s'expriment et se déplacent comme bon leur semble. La spontanéité a chassé toute forme de rhétorique. La scène est devenue sous les yeux du spectateur plus qu'un espace imaginaire, il est l'espace de l'imaginaire. On ne joue plus, on vit, et la scène n'est plus un lieu de théâtre. La vie l'a emporté, le théâtre est autre chose. D'où l'effacement des frontières entre la réalité et le livre.[186]

---

[186] Sieghild BOGUMIL et Patricia DUQUENER-KRÄMER (dir.), *Bernard- Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, op. cit.*, p. 30-31

Le théâtre devient un lieu convivial où le spectateur se sent chez lui. Il est invité à participer à des conversations à bâtons rompus : paradoxalement, la banalité des situations mises en scène, les soirées où l'on joue entre amis à des jeux de société, les repas préparés en famille, les disputes à propos de l'art, sont une ouverture sur le propre imaginaire du spectateur. Le théâtre n'est pas réservé à une élite initiée mais retrouve sa valeur populaire, où chacun enrichit la banalité des scènes évoquées par son propre vécu. Cette évocation n'est jamais intellectualisée parce que Reza ne se contente pas de convoquer un monde de mots : elle ressuscite un monde olfactif et gustatif. Quand Nathan énumère tous les légumes de pot-au-feu, chacun est invité à sentir les propres odeurs des pot-au-feu de son enfance, tout comme il peut sentir les « aromates vivants de la cuisine » qu'Alex saupoudre dessus. Et libre à lui d'imaginer les épices nécessaires – thym, laurier ou autres… La discussion sur le chocolat entre Suzanne, Emma et Blensk, a le même pouvoir d'évocation que la madeleine de Proust. Reza ne décrit rien, elle se contente de suggérer une odeur, par exemple « l'odeur du sentier de la scierie » (p. 185) que chacun peut ressentir à la lumière de ses propres souvenirs. C'est la neutralité même de l'écriture qui sert de déclencheur à l'imaginaire du lecteur ou du spectateur.

Ce n'est pas l'écrivain qui donne le sens de son œuvre : c'est l'œuvre qui invite à toutes les interprétations possibles par le lecteur. Cette écriture blanche n'est pas une écriture grise ; elle est ouverture à la verticalité de l'imaginaire, comme le souligne encore Sieghild Bogumil:

> […] le texte dit « n'importe quoi », que la masse grouille et que l'espace est fermé – car quand bien même le texte représente l'idée de la montagne, de la campagne, etc., il est conçue de manière neutre, les didascalies le soulignent –, alors que le spectateur se trouve devant un jeu apparemment insignifiant, l'espace s'ouvre dans le sens de la verticalité et s'abîme dans la profondeur de l'imaginaire.[187]

Selon Denis Guénoun, Reza écrit un théâtre post-tragique : elle résiste aux sirènes du nihilisme et fait, en toute lucidité, le choix du vivant :

> La littérature se construit au moment où la tragédie s'épuise. […] La littérature disperse le *fatum*, et tout retour nihiliste du destinal – comme le nihilisme même – ne peut que se réclamer d'une mort de la littérature. Le littéraire élit l'incertitude des corps et âmes, son intraductibilité par des catégories d'une logique-édifiante ou damnatrice, selon qu'il aura dû s'émanciper des contes ou se défendre de l'appel

187 *Ibid. op. cit.* p. 30

> du rien. C'est pourquoi l'écriture de Reza témoigne d'une confiance intempérante, enfantine et sans réserve, en *la littérature* comme force vive et choix du vivant.[188]

C'est pourquoi nous pouvons finalement considérer le théâtre de Réza comme un théâtre de pacification, opérant au travers de détails apparemment insignifiants qui s'offrent pourtant comme autant d'occasions de désamorcer les tensions qui habitent les personnages, pour peu qu'ils y soient attentifs. Dans un entretien, Reza parle de cette nécessaire tension vers la légèreté[189] :

> L'être humain n'est pas loin de se montrer désespérant. Il est toujours attiré par la médiocrité, immense tentation qui touche même les enfants. Non seulement il s'y complaît, mais il s'en réjouit. (…) La légèreté est nécessaire, sinon le tragique serait mortel, ou illisible. Il ne peut y avoir de tragédie sans légèreté. Seule la très grande poésie peut se le permettre (…) là, il n'y a plus besoin de légèreté, parce qu'on est dans les hauteurs, dans un monde immanent qui n'est plus chez nous. Moi, quand j'écris, je ne vis pas si haut.[190]

C'est à hauteur d'homme, à la hauteur de ce quotidien dont la banalité même recèle des trésors d'humanité, que le théâtre de Yasmina Reza nous invite à vivre.

Conclusion

> Lire une pièce de théâtre est […] autre chose que voir le spectacle. On ne sort plus du théâtre. Le monde n'est pas fait pour aboutir au théâtre, pourrait-on dire en modulant la célèbre phrase de Mallarmé, mais le théâtre n'est pas fait non plus pour aboutir au monde ; il a son lieu propre. Il est pourtant indissociable du monde pragmatique auquel le rattache non pas un lien métaphorique ou métadiscursif, mais pluôt celui d'une mise en abyme […] et qui est métonymique. La vie s'y joue autant que dans la vie elle-même, mais sur une parole plus vive. L'ordre de la scène, c'est le désordre de la vie mis à mort afin que vive la fiction, la vraie vie.

---

188 Denis GUENOUN, *Avez- vous lu Reza ?, op. cit.*, p. 204

189 Patrice Pavis dans son article « Yasmina Reza *: « Art»* ou l'art de la fugue » considère les textes de Reza comme du théâtre de boulevard : des textes qui n'apparaissent ni trop intimidants ni trop simplistes. Il trouve qu'*« Art»* est une pièce « moyenne », qui ressemble à « la version « moyenne » voire « populaire» de l'écriture de Nathalie Sarraute. Car, comme cette dernière, Reza s'intéresse aux intonations condescendantes qui révèlent l'attitude du locuteur ; elle dévoile le jargon vide des discours sur l'art, mais à la différence de Nathalie Sarraute, elle exploite avec humour les conséquences dramaturgiques, thématiques et idéologiques de ces désaccords sur l'art, et utilise une forme dramatique traditionnelle, qui n'effrayera pas l'usager. De plus et comme en prime, elle se paye le luxe de déconstruire la forme éprouvée du boulevard, d'en donner une version parodique, humoristique, et en même temps très habile. C'est du reste une tradition du boulevard et de l'opérette que d'organiser leur auto-parodie et d'en sortir renforcés. » in *Le théâtre contemporain. Analyses des textes de Sarraute à Vinaver, op. cit.*, p.179

190 Dominique SIMONNET, « Entretien avec Yasmina Reza : J'écris sur le fil de l'essentiel. » in *L'Express,* [13/01/2000]

> Seighild BOGUMIL et Patricia DUQUENET-KRÄMER « Le théâtre dans tous ses états », in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, p. 166
>
> On me dit souvent, comment faites-vous dans vos pièces pour faire parler les hommes, les vieux, tous ceux que vous n'êtes pas et ne serez pas ? Mais l'autre, mon tourment, l'autre, ma solitude, celui qui emplit le monde et me désespère à l'aube, n'est pas un étranger. Il est moi, l'abondonné, comme sont moi tous les abandonnés qu'il croise. […] je suis tous ceux à qui j'ai moi-même prêté un nom et des mots, tous ceux que j'ai fait cheminer à contretemps car tel est le sort des hommes, comme je serai ceux qui les suivront et comme je fus ceux non nommés qui les ont engendrés.
> Yasmina Reza, *Hammerklavier*, op. cit.p. 111
>
> Le monde n'est pas hors de soi. Hors de soi c'est l'illusion du monde et non le monde. Je penserai à ces choses que je ne peux écrire et que je ne peux faire savoir. Je ne possède pas, semble-t-il, ce talent de transmutation qui les rendrait étrangères. Il y a des régions qui doivent rester obscures. Ni floues ni ignorées mais simplement privées de la lumière des mots.
> *Ibid*. p. 120

Sous son apparente futilité, l'œuvre théâtrale de Yasmina Reza, est une œuvre qui introduit à une réflexion philosophique puisqu'elle aborde toujours la question existentielle, non seulement de l'identité personnelle mais de l'identité humaine. Ce parti pris d'ouvrir le quotidien le plus banal à l'infini des questions existentielles est d'ailleurs revendiqué par l'auteur lui-même :

> Dans tout ce que j'ai écrit, je me suis intéressée au quotidien le plus trivial. J'aime partir d'un petit rien et le grossir, pour aboutir à des questions existentielles.[191]

Le quotidien alimente son action dramatique, et ses récits relèvent d'une plainte douloureuse, d'une subjectivité poétique et d'une interprétation du monde qui s'opère à l'insu de l'auteur, par la magie même des destins croisés de personnages qui semblent se trouver par hasard sur le plateau du théâtre :

> Éparpillés dans les personnages, dissimulés dans les pages, à l'insu de tous, et à mon insu aussi, on ne sait pas d'où viennent les ordres qu'on donne aux mots. [...]Certains paysages. Certains événements. En m'appliquant j'en trouverais davantage mais c'est absolument sans intérêt.[192]

Pour la plupart des critiques c'est là que réside d'ailleurs l'originalité de l'écriture de Reza, comme l'écrit Franck Nouchi :

---

191 Louise DAVID, « Yasmina Reza ou l'intelligence des petits riens », *op. cit.*
192 Yasmina REZA. *Nulle part*. Paris : Albin Michel, 2005, p.70

> Attention, les apparences sont parfois trompeuses, l'œuvre ici avance masquée. Derrière un premier niveau, disons boulevardier, très réussi, très drôle, avec des formidables trouvailles, affleure un propos passionnant sur la nature humaine et le monde contemporain.193

Toutefois, la mise en œuvre de cette réflexion s'opère par les moyens propres au théâtre : la quête identitaire devient le nœud du conflit entre des personnages qui s'opposent violemment puisqu'autrui apparaît comme une menace qui les empêche d'exprimer leur moi profond. Aucun espace n'est protégé et l'intégrité de chacun est remise en cause, aussi bien dans l'intimité du cercle familial ou amical que sur la vaste scène du théâtre social. Chaque personnage défend donc des intérêts qui lui sont certes personnels, mais qui sont aussi représentatifs du type humain auquel il s'identifie : les jeunes s'opposent aux vieux, les femmes aux hommes, les parents aux enfants. Même si ces conflits sont déminés par l'humour, ils n'en demeurent pas moins dévastateurs.

Selon Reza, la violence donne de la valeur à toute réflexion humaine :

> Je pense que la violence, la guerre, la souffrance sont totalement inhérentes à l'être humain et que si l'on ne place pas cette donnée en amont de toute réflexion, la réflexion na vaut rien. Il est très difficile pour l'homme de se contenir. […] le confort est l'ennemi de la création, il me faut de la gêne, de la tension, une obligation.194

Il nous est cependant apparu évident que ces conflits interpersonnels sont en réalité une mise en scène d'un conflit intrapersonnel : c'est l'incertitude identitaire qui génère angoisse et agressivité. L'ennemi est bel et bien au cœur du sujet et non à l'extérieur. L'équation essentielle pour le personnage devient : je ne suis pas avec eux et je ne suis pas ailleurs. Le moi est irrémédiablement écartelé entre un intérieur et un extérieur, entre lui et l'autre, entre ce qu'il projette d'être et ce qu'il est. Le temps de toutes les pièces est le temps paroxystique de la crise, de la remise en question d'une identité où le moi ne se reconnaît plus. C'est dans la violence des affrontements que chacun est amené à jeter le masque d'une identité d'emprunt, pour reconnaître la vérité de son désir :

> L'intelligence mène le bal : c'est une faculté qui perce et qui coupe, qui discerne et qui moque. Avec cela, je ne sais quoi de sec, de brillant cruel, qui ne peut que plaire en société. Elle ne fait pas de sentiment. C'est léger, c'est féroce, c'est actuel. Chacun dévide ses rancœurs, ses frustrations. On croit s'aimer, on se déchire, on se hait. Oui, son sujet, c'est la haine-la vérité quand elle fait rire, quand

193 Franck Nouchi, « Yasmina Reza : la barbarie en pente douce », <http://www.lemonde.fr> [consulté le 06/02/2007]

194 Marie-Françoise Leclère, « Un dimanche avec Yasmina Reza : Écrire est un acte éminemment sauvage » in Le Point, 2/02/2001

> elle fait mal. Risque-t-on de s'ennuyer ? Pas un seul instant. C'est une partition fine où chaque phrase, chaque silence doit tinter.[195]

La scène semble référer à l'esthétique du drame bourgeois, alors qu'elle est l'antichambre tragique où s'affrontent les pulsions à l'état pur : éternel conflit où il faut tuer le père pour assumer ses désirs, où les frères s'entredéchirent, où les sœurs sont sacrifiées. Le langage devient une arme qui vise à détruire l'autre par la violence des propos : disputes rapides où les mots d'esprit tuent l'autre dans son être :

> La violence est là, omniprésente, à fleur de peau, prête à jaillir au moindre dérapage. Les personnages sont sous pression (sociale, psychologique, sexuelle…) avec une envie irrépressible d'en découdre.196

Cette violence a une valeur cathartique : il faut que la crise éclate pour dénouer les nœuds identitaires ; il faut que l'identité soit d'abord violemment revendiquée dans l'affrontement à l'autre pour que se dessine le bonheur d'un vivre ensemble, non plus contre, mais tout contre l'autre, dans une altérité qui n'est plus perçue comme une menace, mais reconnue dans sa différence : ce plateau de crise devient théâtre de pacification. En effet, la crise déclenche un processus identitaire qui aboutit à une reconnaissance de soi et de l'autre. La structure même des pièces invite à cette interprétation : les tensions sont apaisées et elles ouvrent toujours sur l'infini d'une vie encore à écrire.

L'écriture semble ainsi être l'un des enjeux majeurs du théâtre de Yasmina Reza. En ce sens, on peut penser qu'il est une forme d'autofiction, une mise en abîme de ses propres questionnements. Reza n'interroge pas seulement la figure de l'écrivain mais aussi celle de tout artiste, qu'il soit peintre ou musicien comme le prouve l'omniprésence de la musique dans toutes ses pièces. D'ailleurs la récurrence des personnages d'artistes ou d'écrivains traduit cette mise en abîme de la figure de la dramaturge elle-même. Le rôle de l'artiste est ouvertement questionné puisque le théâtre fait entendre non seulement le questionnement solitaire de l'artiste, qui s'interroge sur la validité de sa démarche, mais donne à entendre la voix des récepteurs : celle des critiques professionnels, ou celle de ceux-là seuls dont Reza reconnaît la pertinence, les lecteurs ou les spectateurs. Or toutes les pièces montrent que l'art est un médiateur privilégié, qui permet au récepteur de se reconnaître, d'aller dans la nuit de ses rêves oubliés, par delà les stériles querelles littéraires.

---

195 Frédéric FERNEY, « Un art de la cruauté » in *Le Figaro*, 21/11/2000

196 Marie-Françoise Leclère in *Le Point, op. cit* . 12/01/2007

Patrice Pavis affirme qu'il existe un nouvel usage de la textualité et de la dramaturgie chez Yasmina Reza. La nostalgie individuelle qu'elle fait surgir dans la narration constitue l'action, la fable et les personnages. Ce qu'elle fait n'est qu'« une pièce bien faite », une pièce ni trop intimidante comme dans la dramaturgie de recherche, ni trop simpliste comme au théâtre de boulevard, mais elle restitue le dialogue par de longs récits et fait de ses pièces une forme néo-dramatique et néo-lyrique.197

Ainsi Reza se refuse à entrer dans les querelles de genre : peu lui importe qu'on la traite d'auteur traditionnel ou post-moderne ; ce qui compte avant tout, pour elle, c'est de représenter sur scène les contradictions d'une vie forcément ambiguë parce qu'humaine, secouée par les rires et les larmes, où l'on parle de pot-au-feu ou encore de maquillage pour dire, sans le dire, son mal-être. Et par là elle permet aux spectateurs de se reconnaître dans ce méli-mélo d'une vie ordinaire qu'ils partagent aussi. Reza ne transforme pas ses personnages en porte drapeau de ses convictions personnelles, ni n'en fait une illustration de ses théories théâtrales ; elle se contente de laisser agir sur scène des hommes et des femmes dans leur universelle diversité :

> Est-il pertinent de vouloir ramener les personnages à leur auteur ? Je suis bien plus dans la vitalité du personnage que dans la façon dont il conçoit ses relations aux autres. […] Je suis énormément présente et énormément absente. Il m'est difficile, même avec la plus grande sincérité, de savoir où je me trouve dans le livre. Ce qui est certain, c'est que je me trouve très en sympathie avec tous ces personnages.[198]

Néanmoins la dimension personnelle du théâtre rezaldien ne peut être négligée. Elle est fortement présente, comme en témoignent les entretiens qu'elle a donnés et dans lesquels elle parle de ses œuvres comme d'un genre autobiographique, dans le sens où elle s'inspire de sa vie professionnelle et de son histoire personnelle pour écrire ses pièces et ses romans.

Dans un entretien avec Catherine Argand, elle affirme, par exemple, que :

> C'est le monde de l'enfance et de l'adolescence qui structure un écrivain. Je suis persuadée qu'on n'écrit pas avec une autre chose; un écrivain, comme le corps, il se forge dans ces années-là. Ensuite, il vieillit, s'altère ou se transforme, mais la structure est acquise.199

Ou, dans un entretien avec Dominique Simmonet, dans lequel elle rend compte de son écriture :

---

197 Patrice Pavis, « Yasmina Reza « Art » ou l'art de la fugue » in *Le théâtre contemporain. Analyses des textes de Sarraute à Vinaver, op. cit.,* p. 220

198 Catherine ARGAND, « Entretien avec Yasmina Reza : Une désolation » in *Lire*, Septembre 1999

199 *Ibid.*

> Je fais partie de ces écrivains qui travaillent leur propre matière et parlent d'eux-mêmes par la voix de leurs personnages. Quand j'écris, je me dévoile extrêmement, mais je reste masquée, et c'est moi qui choisis mon masque, la représentation de moi-même.200

Ou ailleurs :

> Je ne sais pas si on fabrique sa vie parce qu'on l'a écrite ou bien si on écrit ce qu'on voudrait voir se réaliser par la suite, il y a un mystère, en tout cas il y a une corrélation entre la vie et l'écriture qui ressemble à de la prémonition.201

Et, dans un entretien plus récent :

> Mes pièces et mes livres sont des miroirs violents de ce que je suis[202].

Ainsi l'œuvre littéraire, pour Yasmina Reza, est l'outil privilégié qui la révèle à elle-même, au sens photographique du terme. Dans le miroir des mots, c'est sa propre identité qui non seulement transparaît, mais se crée. Selon la formule de Nicolas Grimaldi, dans *Préjugés et paradoxes*, «Le vrai corps de mon vrai moi, c'est mon style »203. En écrivant l'auteur naît ; il se crée l'identité qui correspond au plus juste à ce qu'il est, puisque c'est son propre style qui l'exprime, loin des contraintes imposées par le jeu social. Reza choisit son univers d'écriture, une branche de la littérature, le théâtre, « un mode d'exposition de soi vers les autres. »204. Cet art représente pour elle

> Un domaine où je ne serais pas le seul maître à bord : je ferais des propositions, l'œuvre serait transcendée par le travail des autres. Ça me semblait une démarche moins audacieuse205.

L'art théâtral de Reza est un art moyen : entre un art légitime qui nous dépasse et la facilité d'un art populaire dépassé[206]. Elle choisit ainsi un corps « léger », ou un corps qui « devient » léger, un style plus « abordable », un domaine plus « modeste » que celui des grands dramaturges Shakespeare, Molière ou Beckett. Elle met en scène des personnages qui sont fait d'instances contradictoires : des hommes sérieux et des femmes frivoles qui donnent au spectateur un art de vivre. Mais leur frivolité est une philosophie devant l'impasse du quotidien, et elle en fait l'empreinte de son écriture :

---

200 Dominique SimoNnet, « Entretien avec Yasmina Reza : J'écris sur le fil de l'essentiel.» in *L'Express*, 13/01/2000

201 Proguidis Lakis, « Le hasard, Le rire. » in *L'Atelier du roman*, op.cit., p. 141

202 Jean-Luc JEENER et Sébastien LE FOL, « Yasmina Reza : pensées incorrectes », *op.cit.*

203 Nicolas Grimaldi, *Préjugés et paradoxes*. Paris : PUF, 2007, p. 233

204 Proguidis Lakis, « Le hasard, Le rire », *op. cit.*, p. 150

205 David ROUX et Morgan Spillemacker, « Entretien avec Yasmina Reza : Yasmina Reza, écrivain de la tension », *op. cit.*

206 Patrice PAVIS, « Yasmina Reza *« Art »* ou l'art de la fugue », in *Le théâtre contemporain. Analyses des textes de Sarraute à Vinaver, op. cit.* p. 220

> Voilà l'exemple type d'une chose qui peut revenir sans cesse dans l'écriture, dont on ne cesse de vanter l'importance et qu'on est pour autant incapable de parler de choses sans importance comme s'il s'agissait de questions essentielles.[207]

Elle définit ainsi son style :

> Pour moi, le style, ce n'est pas la beauté ni le respect de la langue. ― Au contraire, c'est le désordonnement de la langue au profit d'une joie intérieure. Ce qui fait le style, c'est la rigueur que l'on s'impose à soi-même, bien sûr. Mais j'irais plus loin : un vrai style ne se pense pas, ne se travaille pas…Il est inné. Tous les grands écrivains que j'aime ont un style qui révèle ce qu'ils sont. Le style, c'est la personne, c'est la voix profonde de l'être humain.208

Comme Thésée lorsqu'il a besoin du fil d'Ariane, l'écrivain se crée au fil de sa plume. Chaque œuvre participe à cette création de soi, comme l'indique la fin de ses pièces, toujours ouverte sur l'infini de la ligne. L'art devient ainsi le médiateur volontairement choisi entre moi et moi-même pour abolir le hasard d'une identité biologique ou sociale. Mais, en choisissant l'écriture théâtrale, Yasmina Reza introduit aussi un autre médiateur : le public, qui peut remettre en question, à chaque représentation, le fragile acquiescement de soi à soi-même apporté par l'écriture. Ce qui compte dans cette relation triangulaire est le dispositif réciproque entre le personnage et son acteur, entre l'auteur et son lecteur ou spectateur. Chaque représentation invente entre l'auteur et le public un nouveau rapport, où le premier peut se retrouver :

> J'ai pensé qu'il n'y avait pas un écrivain sans un lecteur […], je pense que c'est la même personne, je pense que l'un ne peut pas exister sans l'autre. C'est la complémentarité, c'est ça qui fait le Un. Ce qui fait l'écrivain, c'est presque plus son lecteur, pour moi, que l'écrivain lui-même.209

Mais se perdre aussi ― surtout si l'écriture ne soulage pas les interrogations de cet auteur:

> L'écriture n'est en aucun cas une thérapie. C'est simplement l'émanation d'une forme de lucidité à quoi vient s'ajouter un petit talent de plume qui permet d'exprimer cette lucidité, mais cela ne donne aucune supériorité en matière de savoir-vivre. Écrire sera toujours inférieur à vivre.210

L'expression personnelle passe au premier plan, mais la réussite de l'œuvre est bien différente de l'exigence existentielle :

> Ce qu'on produit est comme un vêtement, un élément associé à soi, une propriété extérieure, inaliénable mais extérieure à soi, de sorte que la reconnaissance, l'estime, tous les témoignages de

---

207 François BUSNEL, « Entretien avec Yasmina Reza : *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer* » in *Lire*, Septembre 2005

208 Dominique SimoNnet, « Entretien avec Yasmina Reza : J'écris sur le fil de l'essentiel », *op. cit.*

209 Proguidis Lakis, « Le hasard, Le rire. », *op. cit.*, p. 149

210 François Busnel, « Entretien avec Yasmina Reza : Dans la luge d'Arthur Schopenhauer. », *op. cit.*

> considération ont si peu d'importance. C'est une illusion de croire que l'admiration puisse avoir un prolongement affectif.[211]

Ne pourrait-on interroger aussi le statut de ce tiers que constitue le spectateur ou le lecteur dans la création de soi par l'écriture, cet autre pour lequel Reza écrit et sans lequel elle ne pourrait exister ?

Bibliographie

I. Œuvres de Yasmina Reza

Théâtre

Le Dieu du carnage. Paris : Albin Michel, 2007.

Dans la luge d'Arthur Schopenhauer. Paris : Albin Michel, 2005.

Une pièce espagnole. Paris : Albin Michel, 2004.

Trois versions de la vie. Paris : Albin Michel, 2000.

Théâtre. Paris : Albin Michel, 1998.

L'Homme du hasard. Paris : Albin Michel, 1995.

« Art ». Paris : Albin Michel, 1994.

La Traversée de l'hiver. Paris : Albin Michel, 1989.

Conversations après un enterrement. Paris : Albin Michel, 1986.

Romans

Adam Haberberg. Paris : Albin Michel, 2003. réed. 2009 sous le titre *Hommes qui ne savent pas être aimés.*

Le Pique nique de Lulu Kreutz. Paris : Albin Michel, 2000.

Une désolation. Paris : Albin Michel, 1999.

211 Yasmina REZA, *Nulle part, op. cit.*, p. 68

Récits

L'Aube le Soir ou la Nuit. Paris : Flammarion, 2007.

Nulle part. Paris : Albin Michel, 2005.

Hammerklavier. Paris : Albin Michel, 1997.

Préface

Jeener Jean-Luc, *Regards d'aujourd'hui. Théâtre I.* préfacé de Yasmina Reza. Paris : Pierre Téqui, 2001.

II. Études sur les œuvres de Yasmina Reza

Ouvrages

GUENOUN, Denis. *Avez-vous lu Reza ?* Paris : Albin Michel, 2005.

PIGEAT, Aurélien. *« Art» Yasmina Reza.* Paris : Hatier, 2005. (Coll. Profil d'une œuvre, N°286).

Articles

« Yasmina Reza comme une des néoréalistes. », in *Le Magazine littéraire*, N°265, Mai 1989.

ALEXANDRE-BERQUES Pascale et ALEXANDRE Didier (dir.) « Le lyrisme dans l'œuvre de Yasmina Reza » in *Le Dramatique et le Lyrique dans l'écriture poétique des XIX et XX siècles*. Annales littéraires de l'université de Franche-Comté : Presses universitaires franc-comtoises, 2002. Actes du colloque organisé en juin 1998 à l'université à Avignon et des pays du Vaucluse.

ARIAS, Alfredo (dir.). « Aujourd'hui par Yasmina Reza » in *Aimer sa mère*. Arles : Actes sud, 1998.

AZAMA, Michel. *De Godo à Zucco. Continuité et renouvellement*. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000, Tome I. Paris : Editions Théâtrales, 2003

BLOT-LABARRIERE Christiane. «Yasmina Reza : mesures du Temps. » in MORELLO Nathalie et RODGERS Catherine (dir.). *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* Amsterdam-New York, NY : Rodopi b.v. 2002.

BOGUMIL Seighild et DUQUENET-KRÄMER Patricia (dir). « La légèreté de n'être. Le théâtre contemporain des dramaturges femmes. » in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*. Louvain-la-Neuve : centre d'études théâtrales, N°. 19/2000.

COPPERMMAN, Annie. « Article sur Yasmina Reza. » in *Les Echos,* 20/11/2000.

COSTAZ, Gilles. « Yasmina Reza : la détresse et la bonté. » in *Le Magazine littéraire*, N°341, mars 1996

DE MONTETY, Etienne « Une femme de lettres perçante. » in *Le Figaro littéraire*, 11/02/2007.

DE RABAUDY, Martine. « Le bal des débutants. » in *L'Express,* 19/08/1999.

FERNEY, Frédéric. « Théâtre de Yasmina Reza, toujours aussi cruel. » in *Le Figaro,* 23/01/1998.

FERNEY, Frédéric. « Un art de la cruauté. » in *Le Figaro,* 21/11/2000.

FRANÇOIS, Pierre « L'aura francophone. » in *France catholique,* N° 2714, 21/01/2000.

GANDILLOT, Thierry. « L'œil d'Adam. » in *L'Express,* 13/02/2003.

GASTELLIER, Fabien. « Conversations après un enterrement : Les musiques de Yasmina Reza. » in *Acteurs*, N°46, Meudon, Mars 1987.

HISLORIEN, Michel Baissard. « Article sur Yasmina Reza. » in *L'Humanité,* 23/01/2007.

LAKIS, Proguidis. « Le hasard, Le rire. » in *L'Atelier du roman*. Paris : La table ronde, Mars, 2001.

LAMBLÉ Pierre « Lectures étrangères. Trois œuvres entre l'art et le néant : étude sur le *Portrait* de Gogol, sur le *Portrait de l'artiste en jeune homme* de Joyce, et sur *Art* de Yasmina Reza. », in *Roman* 20/50. N°33, Nice : Henri Bosco, Juin 2002.

LANÇON, Philippe. « Yasmina Reza, portait gâché de Sarkozy. » in *Libération,* 23/08/2007.

NOUCHI, Franck. « Yasmina Reza : la barbarie en pente douce. » in *Le Monde,* 01/02/2007.

NOUCHI, Franck. « La balade de Yasmina et Nicolas. » in *Le Monde,* 24/08/2007.

PAVIS, Patrice. « Yasmina Reza *« Art »* ou l'art de la fugue » in *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris : Nathan, 2002.

RIDET, Philippe « Yasmina Reza, invitée très spéciale. » in *Le Monde,* 24/08/2007.

Entretiens

ARGAND, Catherine. « Entretien avec Yasmina Reza : Une désolation. » in *Lire*, Septembre 1999.

BUSNEL, François. « Entretien avec Yasmina Reza : Dans la luge d'Arthur Schopenhauer. » in *Lire*, Septembre 2005.

GARCIN, Jérôme. « Entretien avec Yasmina Reza. » in *Le Nouvel Observateur,* 23/01/2008.

GASTELLIER, Fabian « *Conversations après enterrement* : Les musiques de Yasmina Reza » in *Acteurs*, n°46, mars 1987.

HELLERSTEIN, Nina. « Entretien avec Yasmina Reza. » in *The French Review*, USA. April 2002. Vol.75, N°5.

JEENER Jean-Luc et LE FOL Sébastien. « Yasmina Reza : pensées incorrectes. » in *Le Magazine littéraire,* 14/01/ 2006.

LECLERE, Marie-Françoise. « Entretien avec Yasmina Reza : Écrire est un acte éminemment sauvage. » in *Le Point,* 02/02/2001.

LECLERE, Marie-Françoise. « Un dimanche avec Yasmina Reza. » in *Le Point,* 12/01/2007.

ROUX, David et SPILLMEACKER Morgan. « Yasmina Reza : Écrivain de la tension. » in *28 Rappels*, magazine gratuit des théâtres. Paris : Infonthéa Publications SARL, février 2004

SIMONNET, Dominique. « Entretien avec Yasmina Reza : J'écris sur le fil de l'essentiel. » in *L'Express,* 13/01/2000.

STEHLI, Jean-Sébastien. « L'Actualité littéraire lors de la parution de *L'Aube le soir et la nuit* de Yasmina Reza. » in *L'Express,* 31/08/2007.

II. Ouvrages et articles généraux

Ouvrages

A.DUCREY, F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. VAN DE KERCHOVE *et al*.. *Le Tragique quotidien*. Paris : Atlande, 2005.

ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994. (Coll. Tel).

ABOU, Sélim et HADDAD, Katia (dir.). *La Diversité linguistique et Culturelle et les Enjeux du développement*. Beyrouth : université Saint Joseph, 1997.

ADLER, Gerhard. *Études de psychologie Jungienne*. Trad. Liliane Fearn, Genève : George 1992. (Coll. «études Junguiennes»).

ALBERES, René-Marill. *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*. Paris : Corrêa, 1949.

ALINE Mura- Brunel et COGARD Karl (dir.). *Limites du langage : Indicible ou Silence*. Université de Pau : L'Harmattan, 2002. (Coll. Centre de poétique et histoire littéraire (Pau).)

AMIGORENA, Horacio et Monneyron, Frédéric (dir.). *Le Masculin: Identités, fictions, dissémination*. Colloque de Cerisy, Paris : L'Harmattan, 1998. (Coll. Psychanalyse et civilisation).

ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris : La Table Ronde, 1947.

ARNAUD, Rykner. *Nathalie Sarraute*. Paris : Du Seuil, 1991. (Coll. Les contemporains).

AUGÉ, Marc. *Le Non-lieux*. Paris : Du Seuil, 1992.

AUGÉ, Marc. *Le Sens des autres. Actualité de l'anthropologie*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1994.

BACHELARD, Gaston. *L'Intuition de l'instant*. Paris : Gonthier, 1973. (Coll. Méditations).

BADINTER, Élisabeth. *L'Un et l'Autre*. Paris : Odile Jacob, 1986.

BALMARY, Marie. *Le Sacrifice interdit: Freud et la Bible*. Paris : Grasset, 1986.

BARDAY, Jean. *La Création et l'Art. Chemins vers la création*. Paris : Harmattan, 2000.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Du Seuil, 1977.

BARTHES, Roland. *L'Empire des signes. Skira*. Paris : Flammarion, 1970. (Coll. Les sentiers de la création).

BAUDRILLARD, Jean. *La Transparence du mal*. Paris : Galilée, 1990. (Coll. L'espace critique).

BEN ACHOUR-ABDELKÉFI, Rabâa. *Appropriation culturelle et Création littéraire*. Paris : Maisonneneuve & Larose, 2005.

BENICHOU, Paul. *L'Ecole du désenchantement*. Paris : Gallimard, 1992. (Coll. Idées).

BENOIT Éric, BRAUD Michel, MOUSSARON Jean Pierre *et al*. *Écritures du ressassement.* Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

BERGER, Gaston. *Phénoménologie du temps et Perspective*. Paris : PUF, 1964.

BERTHELOT, Francis. *Parole et Dialogue dans le roman*. Paris : Nathan Université, 2001.

BINSWAGNER, Ludwig. *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*. Bruxelles : Boeck université, 1996.

BLANCHARD, André. *De littérature et d'Eau fraîche: Carnets 1988-1989*. Paris : Erti, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955. (Coll. Folio essais, N°89).

BLONDEL, Eric. *L'amour*. Paris : Flammarion, 1998. (Coll. Corpus).

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : le Seuil, 1992.

BOURGUIGON, Odile *et al.*. *Le Fraternel*. Paris : Dunod, 1990.

BRADLY, David. *Le Théâtre français contemporain 1940-80*. Lille : PU, 1990.

BROOK, Peter. *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*. Trad. Christine Estienne et Franck Fayolle. Paris : Du Seuil, 1977.

CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.

CHIANTARETTO, Jean-François (dir.). *Écriture de soi et sincérité*. Paris : In Press, 1999. (Coll. Réflexion du Temps présent).

CHOMBART DE LAUWE Marie-José, BONNIN Philippe, MAYEUR Marie, PERROT Martine *et al.*. *Enfant en jeu*. Paris : Du centre national de la recherche scientifique, 1976.

CORNEAU, Guy. *N'y a-t- il pas d'amour heureux ?* Paris : Robert Laffont, S. A., 1997.

CORRADO Rosso, BIONDI C., IMBROSCIO C., LATI M.-J. *et al.*. *La Quête du bonheur et l'Expression de la douleur dans la littérature et la Pensée française*. Genève : Droz, 1995.

COUE, Émile. *La Maîtrise de soi-même par l'autosuggestion consciente*. Paris : J.Oliven, 1931.

COURNUT Jean, ISRAËL Paul, AUGUSTIN Jeanneau *et al.* (dir.). *Le Mal être. Angoisse et Violence*. Paris : PUF, 1997. (Coll. Débats de psychanalyse).

DE CERNEAU, Michel. *L'Invention du quotidien*. Tome I. Paris : Gallimard, 1990. (Coll. Folio essais).

DE CERTEAU Michel, GIARD Luce et MAYOL Pierre. *L'Invention du quotidien*. Tome II, Paris : Gallimard, 1994. (Coll. Folio essais).

DE SINGLY, Françoise (dir.). *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*. Paris: Nathan, 2000.

DELERME, Philippe. *La Première Gorgée de bière et Autres plaisirs minuscules*. Paris : Gallimard, 1997. (Coll. l'Arpenteur).

DERRIDA, Jacques. *Psyché. Inventions de l'autre.* Paris : Galilée, 1987.

DINOUART, Abbé. *L'Art de se taire*. Précédé de « Silences du langage, langages du visage à l'âge classique » par J.-J.Courtine et Cl.Haroche. (1771). Paris : Jérôme Million, 1987.

DORNIER, Carole. (dir.). *Se raconter, témoigner*. Caen: Université de Caen, 2001.

DOSTOÏEVSKI, Fédor Milkhailovitch. *Les Possédés*. Paris: Plon, 1932.

DUBOIS, Jean. *Grammaire structurale du français : nom et pronom*. Paris : Librairie Larousse, 1967. (Coll. langue et langage).

DUBOR, Françoise. *L'Art de parler pour ne rien dire. Le Monologue fumiste fin de siècle*. Rennes : PUR, 2004.

DUMOULIE, Camille (dir.). *Les Théâtres de la cruauté*. Paris : Desjonquères, 2000.

ELIACHEFF Caroline et HEINRICH Nathalie. *Mères-filles. Une relation à trois*. Paris : Albin Michel, 2002.

FLEURY, Cynthia. *Pretium doloris. L'Accident comme souci de soi*. Paris : Pauvert, 2002.

FONTVIEILLE Agnès et WAHL Philippe (dir.). *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*. Lyon : PUL, 2003. (Coll. Textes et langues).

FORESTIER, Georges. *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII siècle*. 2ème édition. Genève : Droz, 1996.

FRAISSE, Paul. *Psychologie du temps*. Paris : PUF, 1967. (Coll. Bibliothèque scientifique internationale).

FRANÇOIS, Frédéric. *Interprétation et Dialogue chez des enfants et Quelques autres*. Lyon : éditions ENS, 2005. (Coll. Langages).

FREUD, Sigmund. *L'Interprétation du rêve*. (1900). Trad. I. Meyerson, Paris : PUF, 1967.

GASCOIGNE, David (dir.). *Le Moi et Ses espaces*. Caen : Presses universitaires de Caen, 1997.

GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris : Du Seuil, 1972. (Coll. Poétique).

GERDA, Fellay. *L'Etranger et Nous*. Lausanne : Entraide, 1991. (Coll. Les nouveaux humanistes).

GIDDENS, Anthony. *Les Conséquences de la modernité*. 1990, Trad. Olivier Meyer, Paris : Harmattan, 1994.

GILLES Girard, OUELLET Réal et RIGAULT Claude. *L'Univers du théâtre*. Paris : PUF, 1978.

GIRAD, René. *La Violence et le Sacré*. Paris : Albin Michel, Hachette littérature, 1990. (Coll. Pluriel).

GIRARD, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1978.

GIRARD, René. *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1982.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et Vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.

GLAZIOU, Joël. *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*. *Recherches sur l'imaginaire*. Angers : Presses de l'université d'Angers, 2003. (Cahiers XXIX).

GOFFMAN, Erving. *Façons de parler.* Trad. Alain Kihm, Paris : De Minuit, 1987. (Coll. Le sens commun).

GOUHIER, Henri. *L'Essence du théâtre*. Paris : Libraire philosophique J. Vrin, 2002.

GOUHIER, Henri. *Le Théâtre et l'Existence* cité par Jean- Frédéric Chevallier, in thèse de doctorat intitulée *Essai d'approche et de Définition d'un tragique du XX ème siècle (Vers une tragédie des impossibles)*, Paris 3, 2002.

GRIMALDI, Nicolas. *Ontologie du temps. L'Attente et la Rupture*. Paris : PUF, 1993. (Coll. Questions).

GRIMALDI, Nicolas. *Préjugés et Paradoxes*. Paris : PUF, 2007.

GUENOUN, Denis. *L'Exhibition des mots*. Paris : Circé, 1998. (Coll. Poche 21)

GUSDORF, Georges. *La Découverte de soi*. Paris : PUF, 1948.

HAMON-SIREJOLS, Christine et SURGERS Anne (dir.). *Théâtre. Espace sonore, espace visuel*. Lyon : PUL, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cours d'esthétique* (1832). Trad. J.-P.Lefebvre et V. Von Schenck. Paris : Aubier, 1997. (Coll. Bibliothèque philosophique).

HEINICH, Nathalie. *Être écrivain. Création et Identité*. Paris : La Découverte, 2000.

HERMAN, Parret. *La Voix et son temps*. Belgique : De Boeck université, 2002. (Coll. Le point philosophique).

HILSUM Mireille (dir.). *La lecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*. Tome I. Paris : Kimé, 2007. (Coll. Les cahiers de marge).

HOOGAERT Corinne (dir.). *Rhétorique de la tragédie*. Paris : PUF, 2003. (Coll. l'interrogation philosophique).

HORNEY, Karen. *Nos conflits intérieurs*. Paris : L'Arche, 1955. (Coll. Psyché).

HUBERT, Marie-Claude. *Le théâtre*. Paris : Armand Colin, 2003. (Coll. Cursus Lettres).

IONESCO, Eugène. *Notes et Contre-notes*. 1962. Paris : Gallimard, (rééd.1966). (Coll. Idées).

JACQUART, Emmanuel. *Le Théâtre de dérision*. Paris : Gallimard, 1974.

JANET, Pierre. *L'évolution de la mémoire et de la notion de temps*. Paris : Chahine, 1928.

JANKELEVITCH, Vladimir. *L'Irréversible et la Nostalgie*. Paris : Flammarion, 1983. (Coll. Champs Flammarion).

JIMENEZ, Marc. (dir.). *L'Œuvre d'art d'aujourd'hui*. Séminaire d'interarts de Paris (2000-2001). Paris : Klincksieck, 2002.

JIMENEZ, Marc. *L'Esthétique contemporain*. Paris : Klincksieck, 1999.

JOURDE, Pierre. *La littérature sans estomac*. Paris : L'esprit des péninsules, 2002.

KERBAT-ORECCHIONI, Catherine. *La Conversation*. Paris : Du Seuil, 1996. (Coll. Mémo).

KERBAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les Interactions verbales*. Tome I. Paris: Armand Colin, 1990.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche et le Cercle vicieux*. Paris : Mercure de France, 1969.

KRIPPENDROF, Jost. *Les Vacances et Après ? Pour une nouvelle compréhension des loisirs et des Voyages*. Paris : L'Harmattan, 1978. (Coll. Logiques sociales).

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous mêmes*. Paris: Gallimard, 1988. N° 156, (Coll. Folio essais).

KRISTIVA, Julia. *Polylogue*. Paris : Du Seuil, 1977. (Coll. Tel quel).

KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.

LA BROSSE, Gaële De (dir.) *La Quête: territoires imaginaires de l'Aventure*. Dijon : Université de Bourgogne 1998.

La Marginalité dans la littérature et la Pensée anglaises. Actes du colloque de 1983. Marseille : Publications Université de Provence.

LANDOWSKI, Éric. *Présences de l'autre*. Paris : PUF, 1997.

LAPLANTINE, François et NOUSS Alexis. *Le Métissage*. Paris : Flammarion, 1997. (Coll. Dominos).

LAPLANTINE, François. *Je, nous et les Autres : Être humain au-delà des apparences*. Paris : Le pommier, 1999.

LARTHOMAS, Pierre. *Le langage dramatique*. Paris : PUF, 1972.

Le Père. Métaphore paternelle et Fonctions du père : l'Interdit, la Filiation, la Transmission. Paris : Denoël, 1989. (Coll. L'espace analytique).

LE RIDE, Jacques. *Modernité viennoise et Crises de l'identité*. Paris : PUF, 1990. (Coll. Perspectives critiques).

LEIRIS MICHEL. *L'Age d'Homme*, précédée par *De la littérature considérée comme une tauromachie*. Paris: Gallimard. (Coll. Folio, 1939), (réed. 1973).

LELORD François et ANDRE Christophe. *La Force des émotions*. Paris : Odile Jacob, 2003.

LELORD, François. *Le Voyage d'Hector ou la Recherche du bonheur*. Paris : Odile Jacob, 2002.

LETT, Didier. *Histoire des frères et sœurs*. Paris : De la Martinière, 2004.

MACE-BARBIER, Nathalie. *Lire le drame*. Montrouge : Dunod, 1999. (Coll. Lire).

MARTINIÈRE Nathalie et LE MENAHEZA Sophie (dir.). *Écrire la frontière*. Limoge : Pulim, 2003. (Coll. Espaces humaines).

MICHAUD, Yves. *La Crise de l'art contemporain*. Paris : PUF, 1999.

MILLS Alice, DUPOST Thierry (dir). *Du dire à l'être: tensions identitaires dans la littérature nord-américaine*. Caen : Presses universitaires de Caen, 2000.

MONNEYRON, Frédéric. *L'Écriture de la jalousie*. Grenoble : Ellug, 1997.

MOUREAU, François (dir.). *Le Second voyage ou le Déjà vu*. Paris : Klincksieck, 1996.

MUCCHIELLI, Alex. *Les Réactions de défense dans les relations interpersonnelles*. Paris : ESF, 1978.

MURA- BRUNEL Aline, COGARD Karl. (dir.) *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris : L'Harmattan, 2002. (Coll. Centre de poétique et histoire littéraire).

NOWOTNY, Helga. *Le Temps à soi. Genèse et Structuration d'un sentiment du temps*. Paris : De la maison des sciences de l'homme, 1992.

PANAFIEU Yves, SAUVAGE Pierre, FENAUX Jean Paul. *« Le désert des Tartares » de Dino Buzzat : La fuite du temps*. Paris : Marketing. Ellipses, 1981.

PIERROT, Jean. *Le Rêve*. Paris : Bordas, 1987.

POPIN, Jean. *La Ponctuation*. Paris : Nathan 1998. (N°128).

Poulet, Georges. *Études sur le temps humain*. Tome 1. Paris : Plon, 1972.

POULET, Georges. *Études sur le temps humain. Tome IV : Mesures de l'instant* (1949). Paris : Plon, 1990 (Coll. Presses Pocket).

POULET, Georges. *La pensée indéterminée*. Tome I. Paris : PUF, 1985.

POULET, Georges. *La pensée indéterminée*. Tome II. Paris: PUF, 1987.

POULET, Georges. *La pensée indéterminée*. Tome III. Paris : PUF, 1990.

PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris: Nathan/HER, 2001. N°128. (Coll. Université).

REMI, Bertrand. *Philippe Delerme et le Minimalisme positif*. Monaco : Du Rocher, 2005.

REY, Pierre-Louis. *Camus l'homme révolté*. Paris : Gallimard, 2006.

RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. Tome I-III. Paris : Du Seuil, 1983-84.

RINNER, Fridrun (dir.). *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*. Aix-en- Provence : Publications de l'université de Provence, 2006. (Coll. Textuelles littérature).

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *L'Idée d'image*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes. 1995. (Coll. « Esthétique hors cadre »).

ROPARS-WUILLEURMIER, Marie-Claire. *Écrire l'espace*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

ROSSET, Clément. *Le Réel et Son double*. Paris : Gallimard, 1984. (La nouvelle édition).

ROSSET, Clément. *Loin de moi. Étude sur l'identité*. Paris : De Minuit, 1999.

ROSSO, Corrado (dir.). *La Quête du bonheur et l'Expression de la douleur dans la littérature et la Pensée française*. Genève : Droz, 1995.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre.* Paris : Bordas, 1990.

RYKNER, Arnaud. *L'Envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris : José Corti, 1996.

RYNGARET, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Nathan université, 2002. (Coll. Lettres sup.).

RYNGARET, Jean-Pierre. *Lire le Théâtre contemporain*. Paris : Dunod, 1993.

SANSAL, Boualem. *Petit éloge de la mémoire*. Paris: Gallimard, 2007. N°4486. (Coll. Folio).

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*. Belgique : Centre d'études théâtrales, 2001. N°22. (Coll. Études théâtrales).

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critiques du théâtre : de l'utopie au désenchantement*. Belfort : Circé, 2000. (Coll. Penser le théâtre).

SARTRE, Jean-Paul. *L'Etre et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943. (Coll. Tel).

SARTRE, Jean-Paul. *Situation II*. Paris : Gallimard, 1961.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'Art de l'âge moderne*. *L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours*. Paris : Gallimard, 1992.

SIMEON, Jean-Pierre. *Quel théâtre pour aujourd'hui*. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2007.

SOURIAU, Etienne. *L'Univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953.

SPROCCATI, Sandro. (dir.). *Guide de l'art*. Paris : Solar, 1992.

STEINER, George. *Les Antigones*. Paris : Gallimard, 1986.

TODOROV Tzetan et BAKHTINE Mikhaïl. *Le principe dialogique*. Paris : Du Seuil, 1981.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dionysos, Apologie pour le théâtre*. Paris : Du Seuil, 1949.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *L'Amateur du théâtre ou la Règle du jeu*. Paris : Du Seuil, 1952.

TROUSSON, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part*. Belgique : L'Université de Bruxelles, 1999.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. L'Ecole du spectateur*. Tome II, Paris: Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Le Dialogue de théâtre*. Tome III, Paris: Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Tome I, Paris : Belin, 1998.

VALERY, Paul. *Mélange*. Paris : NRF, 1941.

VERNANT Jean-Pierre, VIDAL- NAQUET Pierre. *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*. Paris : F. Maspero, 1972. (Coll. Textes à l'appui).

VERNANT, Jean-Pierre. *L'Univers. Les Dieux. Les Hommes*. Paris : Du Seuil, 1999.

VERSTRAETEN, Pierre. *Violence et éthique*. Paris : Gallimard, 1972.

VIALA, Alain. *Le Théâtre en France des origines à nos jours*. Paris : PUF, 1997.

VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris : Editions de Minuit, 1985.

VILLIERS, André. *La Psychologie de l'art dramatique*. Paris : Armand Colin, 1951.

ZINK, Michel. *La Subjectivité littéraire*. Paris : PUF, 1985.

ZWEIG, Stefan. *Le Joueur d'échecs*. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1972.

Articles

« Rencontre avec Françoise Héritier : Pourquoi la domination sexuelle ? » propos recueillis par Nicolas Journet in *Sciences Humaines*, N° 140, Juillet 2003.

ALLEMAND, Sylvain. « Les échelles du temps. » in *Sciences Humaines*, N°55, Novembre 1995.

ASSOULINE, Pierre. « Les petits riens. » in *Lire* du février 1998.

BIDART, Claire. « Les formes de l'amitié. » in *Sciences Humaines,* N°150, Juin 2004

CABIN, Philippe. « Les comportements alimentaires. » in *Sciences Humaines,* N°42, Août/Septembre 1994.

DE GAULEJAC, Vincent. « Histoires de vie : héritage familial et trajectoire sociale. » in *Sciences Humaines,* N° 102, Février 2000.

DE SINGLY, François « L'amour coupable. » in *Sciences Humaines,* N° 9, Aout/Septembre 1991.

DELAUNAY, Alain. « Ombre », *Encyclopoedia Universalis*, Version 7, 2002, CD-ROM, PC.

EDMOND Marc et PICARD Dominique « Face à Face : les relations interpersonnelles.» in *Sciences Humaines*-Hors série, N° 33, Juin-Juillet août 2001.

GAËTANE, Chapelle « Etre ensemble sans se confondre.» in *Sciences Humaines* - Hors série, N°106, Juin 2000.

GERARD, Lavergne. « Terminologie narratologique. Essai d'éclaircissement » in « Temps et Récit romanesque », actes du 2e colloque International du Centre de Narratologie Appliquée, université de Nice, 1991.

LOBROT, Michel. « Le mélodrame amoureux. » in *Sciences Humaines* N° 20, Août/Septembre 1992.

MARC, Edmond. « L'identité personnelle. » in *Sciences Humaines* –Hors série, N° 15, Décembre 1996-Janvier 1997.

MORIN, Edgar. « Le complexe d'amour. » in *Sciences Humaines* N° 20, août/Septembre 1992.

NEYRAUD, Gérard. « Les mésaventures du père. » in *Sciences Humaines,* N° 112, Janvier 2001.

RIME, Bernard. « Avec qui partageons-nous nos émotions ? » in *Sciences Humaines*, N°150, Juin 2004.

RYNGEART, Jean-Pierre. « Samuel Beckett et le théâtre de conversations : la mise en crise du dialogue. ». Publication de l'université de Pau, 1998.

SEGALEN, Martine. « L'imaginaire familial à la recherche de son passé. » in *Sciences Humaines,* N°9, Août/septembre 1991.

VISAGE, Bertrand. « Les-Moins- que rien. »in *La Nouvelle revue française*. Janvier, 1998.

III. Sitographie

<http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/aut-yasmina-reza-103.html> [consulté le 01/12/2006].

« Article sur Yasmina Reza » in <http://www.letheatre-narbonne.com> [consulté 2/12/2006]

« La barbare « communique » », in Carnets de JLK : <http://carnetsdejkl.hautetfort> [consulté le 06/02/2007].

« Théâtre on line : *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer* » : <http://www.théâtreonline.com> [consulté le 12/10/2006].

« Un article sur Yasmina Reza » : <http://www.théâtre-contemporain.net> [consulté le 01/12/2006].

« Yasmina Reza Playewright et actrice » : <www.businessweek.com> [consulté le 10/10/2000].

« Yasmina Reza comme une combative des excès de la société culturelle » : <www.lefigaro.fr/magazine> [consulté le 19/01/2006].

Article de l'éditeur pour la parution de *Le Dieu du carnage* : <http://culturofil.net> [consulté le 6/02/2007].

BAILLOU Laurence et BURTON Olivia. « L'écriture dramatique » : <http:///www.sprechgesang.net> [consulté le 20/10/2003].

BELOUT, Guy. « Le Soi. » dans l'*Encyclopedia Universalis* en ligne : <http://www.universalis-edu.com> [consulté le 19/01/2008].

BENOIT, Elsa. « Le rôle du père » : <http://perso.club-internet.fr> [consulté le 16/01/2007].

CAMPBELL, Joseph. « La vie dont vous êtes le héros. » : <http://radio-canada.vca> [consulté le 25/03/2005].

CORNU, Michel. « Temps et musique » : <http://www.contrepointphilosophique.ch> [consulté le 17/01/2008].

COSTE, Didier « analepse/analepsys. », in *Dictionnaire Internationale des termes littéraires* : <http://www.ditl.Info> [consulté le 22/04/2008].

DAVID, Louise. « Yasmina Reza ou l'intelligence des petits riens » : <http://www.lepetitjournal.com> [consulté le 24 février 2009].

DECARSIN, François. « Défense et illustration du discontinu. Trois lectures de la musique, architecture du temps. » : <http://www.entretemps.asso.fr> [consulté le 25/02/2008].

DIEULOUFET, Marion. « Autour d'Orsay et les impressionnistes : *« Art »* de Yasmina Reza » : <http://www.lartscen.com> [consulté le 27/10/2003].

GEFEN, Pearl Sheffy. « Haut insecte avec une crainte du vieillissement » : <http://www.jpost.com> [consulté le 10/10/2003].

GIL, Fernando. « L'identité. » dans l'*Encyclopedia Universalis* en ligne : <http://www.universalis-edu.com> [consulté le 21/01/2008].

<http://www.theatre-contemporain.net/auteurs/aut-yasmina-reza-103.html> [consulté le 01/12/2006].

KERBRAT, Patrice. « *La Traversée de l'hiver* de Yasmina Reza. » : <http://perso.cie-actif.mageos.com> [consulté le 28/12/2006].

LAMBOTTE, Marie-Calude. « La nostalgie. » dans Encyclopedia Universalis, Version 7, 2002, CD-ROM, PC.

LEVY-VALESI, Eliane Amado. « Échec.» dans l'*Encyclopedia Universalis* en ligne : <http://www.universalis-edu.com> [consulté le 21/01/2008].

MAULPOIX, Jean-Michel. « De quoi suis-je contemporain ? » : <http://www.carrefour-des-écritures.net> [consulté le 27/102003].

UBERSFELD, Anne. « Le théâtre et le temps. » : <http://crdp.ac-besancon.fr> [consulté le 22/10/2004].

VAN EGMOND, Nadine. « petits règlements de compte en famille. *Conversations après un enterrement*-Yasmina Reza.» : <www.fluctuat.net> [consulté le 26/10/2007].

IV. Dictionnaires et Encyclopédies

ARON Paul, DENIS Saint-Jacques et VIALA Alain (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*. 2ème édition revue et augmentée. Paris : PUF, 2004. (Coll. « Quadrige ».)

BRUNEL, Pierre. (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Du Rocher, 1994.

CHEVALIER, Jean. (dir.). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1969.

Dictionnaire Le Petit Robert. Le Robert- SEJER. Ed. revue et amplifiée. Paris, 2004.

Encyclopedia Universalis, Paris : Editions Encyclopoedia Universalis France, 1968.

GITEAU, Cécile. *Dictionnaire des arts du spectacle*. Paris : Dunod, 1970.

Le Bon usage. Dictionnaire de la grammaire française. Douzième édition, 2ème tirage. Belgique : Duculot, 1988.

OESTERREICHER-MOLLOW, Marianne. *Le Petit dictionnaire des symboles*. Trad. Michèle Broze et Philippe Talon. Belgium : Breplos, 1992.

PAVIS, Partice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/ Éditions sociales, 1987.

RALLO-DITCHE Elisabeth, FONTANILLE Jacques, LOMBARDO Patrizia, *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris : Belin, 2005.

RENARD, Hélène. *Dictionnaire des rêves*. Paris : Albin Michel, 1998.

VI. Filmograhpie

« Art » : Pièce de théâtre de Yasmina Reza et mise en scène par Patrice Kerbrat diffusée à la télévision sur France 2, le 28/12/1998. Dépôt au centre de consultation à l'Inathèque de Lyon.

Le pique-nique de Lulu Kreutz : Scénario de Yasmina Reza et adaptation de Didier Martiny.

VII. Diffusion à la radio, dépôt à l'Inathèque de Lyon

France culture

« Yasmina Reza : *Trois versions de la vie.* », [14/12/2000].

« Les musiques de Yasmina Reza. », [20/03/1999].

«*« Art »* de Yasmina Reza entre l'art conceptuel et l'art consensuel. », [26/12/1998].

« *« Art »* : Yasmina Reza et le théâtre privé. », [20/12/1997].

« Quand le Théâtre privé prend des risques. », [20/12/1997].

« *L'Homme du hasard* de Yasmina Reza et la philologie. », [14/01/1995].

France Inter

« La famille au théâtre chez Yasmina Reza et Philippe Minyana. », [15/02/2006].

« Yasmina Reza et ses derniers livres. », [25/10/2005].

« Yasmina Reza et le théâtre international. », [07/03/2000].

«Yasmina Reza parle de ses goûts littéraires », [24/12/1999].

« *Hammerklavier* : Adaptation théâtrale du récit de Yasmina Reza. », [02/06/1999].

« Yasmina Reza et le théâtre contemporain. », [9/09/1995].