UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE : Humanités & Langues – H&L

ÉQUIPE de RECHERCHE

Interactions culturelles et discursives

THÈSE en cotutelle avec l'université de Tunis présentée par :

Inès ABROUG

soutenue le : **17 décembre 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**

Discipline/ Spécialité : Lettres modernes

L'interdépendance entre le huis clos et l'individualisme dans le théâtre de Yasmina Reza

THÈSE dirigée par :

Madame DOUZOU Catherine	Professeure des universités, université de Tours

THÈSE co-dirigée par :

Madame BELTAÏEF Emna	Professeure de l'enseignement supérieur, université de Tunis

Président du jury :

Monsieur TRABELSI Mustapha	Professeur des universités, université de Sfax

RAPPORTEURS :

Madame DUBOR Françoise	Professeure de l'enseignement supérieur, université de Poitiers
Madame JLIDI Senda	Professeure de l'enseignement supérieur, université de Tunis

JURY :

Madame BELTAÏEF Emna	Professeure de l'enseignement supérieur, université de Tunis
Madame DOUZOU Catherine	Professeure des université, université de Tours
Madame DUBOR Françoise	Professeure de l'enseignement supérieur, université de Poitiers
Madame JLIDI Senda	Professeure de l'enseignement supérieur, université de Tunis
Madame MENTZEL Sophie	MCF, université de Tours
Monsieur TRABELSI Mustapha	Professeur des universités, université de Sfax

Tous les mots ne sauraient exprimer l'amour et la reconnaissance envers celles et ceux qui me sont chers : mes parents, ma sœur et mon fiancé, ainsi que tous mes amis, auxquels je dédie cette thèse. Grâce à leur soutien indéfectible et à leurs encouragements, j'ai pu trouver la force nécéssaire pour arriver au terme de ce parcours. À tous les professeurs qui ont contribué à ma formation académique, merci !

Remerciements

L’élaboration de ce travail n’aurait pas été possible sans le soutien de mes directrices de thèse Madame Catherine Douzou et Madame Emna Beltaïef. Je les remercie chaleureusement pour l’aide qu’elles m’ont apporté, pour leur grande disponibilité et leurs précieux conseils.
Mes remerciements vont, particulièrement, au président et aux honorables membres du jury. Je remercie également, les laboratoires de recherche : ICD et Intersignes, de même que les écoles doctorales française et tunisienne qui ont rendu cette cotutelle fructueuse grâce à leur écoute à leur aide administrative.

Résumé

Le titre de notre sujet, *L'interdépendance entre le huis clos et l'individualisme dans les pièces de Yasmina Reza* est révélateur des enjeux de notre projet, à savoir expliciter la motivation principale de l'auteur : mettre en évidence la crise de l'Homme moderne. Montrer le fragile équilibre de la vie à travers la prédilection de Reza pour une fragmentation scripturale apte à transmettre l'ennui et toutes les autres sensations qui émanent du quotidien des personnages. L'esthétique adoptée de l'hybridité entre les genres se manifeste à travers son œuvre, ainsi que dans les adaptations sur scène par la singularité. Le théâtre incarne le texte à travers la scène pour le rendre des plus vivants. Notre objectif a été d'étudier l'espace en tant qu'élément qui lie représentation théâtrale et littérature. Pour ce faire, nous avons essayé de mettre l'accent sur ce que véhicule le choix du lieu comme symbolique dans la communication afin d'analyser son impact au niveau théâtral et littéraire, tout en soulignant ses enjeux artistiques. Notre recherche a été consacrée au lien entre l'espace et les personnages qui revêt les allures d'un cercle infernal, dans la mesure où le huis clos spatial exacerbe la déformation de certaines notions de l'individualisme chez les protagonistes. La problématique qui nous a préoccupée concerne la thématique de l'espace restreint, le huis clos. Le confinement des lieux voulu par Reza, laisse apparaître en toile de fond les interrogations qu'un Homme moderne en pleine crise existentielle se pose. Par conséquent, si Reza oblige ses personnages à se côtoyer dans un lieu exigu, c'est pour mieux amener la confrontation ainsi que les interactions nécessaires à la maturation de la crise, à partir de la matrice de l'espace scénique. Ainsi, une remise en question des relations humaines en découle et tout semble régi par le conflit et l'abîme du Moi.

Mots clés : Yasmina Reza, littérature moderne, drames, théâtre, interdépendance, individualisme, huis clos.

Abstract

The title of our subject: *The interdependence between the lock-up and the individualism in Yasmina Reza's* plays, is quite revealing of the stakes of our project. Namely, to explain the main motivation of the author. Which is to highlight the crisis of modern man, to show the fragile balance of life through Reza's predilection for scriptural fragmentation, capable of conveying boredom and all the other sensations, that emanate from the daily life of the characters. The adopted aesthetic of gender hybridity is evident throughout her work, as well as in the singularity stage adaptations. Our aim is to study space as an element that links theatrical performance and literature. To do this, we devote ourselves to determinate what the choice of the place as symbolic conveys in communication, in order to clarify its impact at the theatrical and literary level, while highlighting its challenges. Our research will be devoted to the link between space and characters, which takes on the appearance of an infernal circle, insofar as the spatial lock-up exacerbates the distortion of certain notions of individualism among the protagonists. The confinement of the premises desired by Reza, lets appear in the background the questions that a modern man in the midst of an existential crisis asks himself. Therefore, if Reza forces his characters to mix in a cramped place, it is to create the confrontation and bring about the interactions necessary for the crisis to mature, from the matrix of the stage space. Thus, a questioning of human relationships is obvious, insofar as everything seems to be governed by the conflict and the abyss of the ego.

The key words: Yasmina Reza, modern literature, dramas, Theatre, interdependence, individualism, lock-up.

Introduction générale

Le contemporain étant entendu « comme ce qui advient en notre temps ou qui intéresse notre temps »[1], nous pourrions considérer que le théâtre contemporain est né lorsque le comportement des dramaturges ainsi que celui des metteurs en scène s'est modifié vis-à-vis de la production de leur œuvre théâtrale, lorsqu'ils ont décidé de s'emparer des sujets d'actualité et de rompre avec les codes. En effet, c'est aux alentours des années quatre-vingt qu'ont émergé certaines tendances esthétiques qui n'ont pas toujours tenu compte de la dualité littéraire/scénique du théâtre et qui ont privilégié sa dimension spectaculaire, comme l'écrit Catherine Douzou : « Revenir à la nature duelle du théâtre pour observer que, si on s'attache à sa dimension spectaculaire, la périodisation qui délimite l'apparition de son identité nouvelle est plus précoce que si l'on s'en tient à sa nature littéraire. » [2]

De plus, le théâtre se caractérise par sa perpétuelle et constante évolution, comme tout art, puisqu'il est toujours en devenir, de sorte que le divorce avec le modèle du drame, semble de nos jours, consommé. Ainsi, des changements s'opèrent dans des pièces où les dramaturges insufflent une dimension romanesque. L'hybridation manifestée par le mélange de genres devient prépondérante. Sur le plan scripturaire, les écrivains s'adonnent à des tentatives et des nouvelles expériences qui donnent lieu à « une stratification d'esthétiques, une coexistence de pratiques et d'écritures : écritures blanches, minimalistes, ou maximalistes, impassibles etc. » [3] Sur un plan scénique, les metteurs en scène adaptent quant à eux, des œuvres qui ne sont pas initialement destinées au théâtre, à l'instar des récits romanesques. Grâce à l'évolution des moyens techniques qui permettent toutes sortes de fantaisies, ils donnent en outre libre court à leur imagination. Le texte en tant que support semble délaissé, et d'autres formes artistiques comme le cinéma ou la danse font désormais partie de la représentation théâtrale, ce qui accentue l'hybridité du théâtre contemporain.

Mis à part l'instantanéité des drames, l'hybridation des genres, ainsi que l'affranchissement des carcans et règles imposés par la dramaturgie classique, le théâtre contemporain recèle un autre trait emblématique : la « revendication de singularité. »[4] En effet, les artistes se différencient les uns des autres, en se démarquant par l'empreinte de leur originalité. Aussi, la pluralité, la

[1] DOUZOU Catherine, « Qu'est-ce que le contemporain au théâtre ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2013/3 (Vol. 113), p. 569-582.
[2] *Ibid.*
[3] ANDRÉ Marie-Odile et BARRABAND Mathilde, *Du contemporain à l'université, usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 133.
[4] *Ibid.*, p. 139.

diversité et la simultanéité des divergences esthétiques, engendre-t-elle une véritable mosaïque littéraire et artistique, à la fois effervescente et hétérogène. Un ensemble de créateurs contemporains que Marie-Odile André et Mathilde Barraband qualifient de « communauté des solitaires en refus de coalescences trop homogènes »[1], sont en quête d'une liberté qui devient l'enjeu même de la création. D'où cette assertion de Jean Pierre Sarrazac : « L'époque reste marquée par une tension entre un désir de faire entendre le « nous » en chacun et le souci de revendiquer la littérature comme un laboratoire de singularités. »[2]

Yasmina Reza, écrivaine née en 1959 à Paris, fait partie des dramaturges du théâtre contemporain. Certes, par ses origines russe et iranienne, elle évolue dans un brassage culturel cosmopolite, mais par le choix de la langue française, et du lieu de vie, la France, ses œuvres appartiennent à la littérature francophone. Elle a entrepris des études en sociologie avant d'entamer des études de théâtre à l'Université de Nanterre. C'est ainsi qu'elle intègre le monde du théâtre, souhaitant au début devenir comédienne, avant de se consacrer à l'écriture. Nous ne pouvons cantonner ses travaux uniquement à son œuvre dramatique. En effet, son talent polyvalent lui permet de toucher à plusieurs domaines, autres que l'écriture théâtrale et la mise en scène. Ses aptitudes s'étendent du romanesque jusqu'au cinéma puisqu'elle réalise le film *Chicas* en 2009, adaptation de son œuvre, *Une pièce espagnole.* Par ailleurs, elle participe à la réalisation du film de Roman Polanski, *Carnage* en 2011, inspiré de sa pièce *Le Dieu du Carnage*. Au-delà du fait qu'elle ait joué certains rôles, notons enfin qu'elle est aussi une scénariste de renommée.

Néanmoins, malgré leur consécration par divers prix et distinctions[3], les œuvres de Reza ont fait l'objet d'un nombre restreint de recherches scientifiques et académiques en raison de certains préjugés. Les critiques littéraires ont tendance à reléguer son œuvre au simple statut de comédies mineures ayant essentiellement un succès commercial, voire « populiste ». Or, si en

[1] ANDRÉ Marie-Odile et BARRABAND Mathilde, *op.cit*, p. 134.
[2] *Ibid.*
[3] À ce titre, Reza a récolté au fil années un nombre considérable de prix et de distinctions à l'étranger qui témoignent sans doute de la valeur et de l'ampleur que prend son œuvre à l'échèle internationale, aussi bien qu'en France. Elle a été couronnée d'un premier succès en recevant un *Molière* en 1987 pour sa pièce de théâtre *Conversations après un enterrement.* Ensuite, la pièce *Art* a été gratifiée d'un *Tony Award* de la meilleure pièce aux USA en1998. Le *Laurence Olivier Award* de la meilleure pièce au Royaume-Uni a été attribué en 2009 à la pièce *Le Dieu du carnage.* De même, l'écrivain a reçu en 2016 le prix Renaudot pour son roman *Babylone.* Son roman *Hammerklavier* a remporté le *Prix de la nouvelle* de l'Académie Française. Enfin la distinction la plus récente est *Le Prix Jonathan Swift* de littérature satirique et comique, obtenu en 2020, pour l'ensemble de son œuvre.

apparence, les drames de Reza séduisent le public en lui montrant ce qu'il s'attend à voir, si le texte semble assez divertissant, la langue assez populaire, il ne s'agit guère d'œuvres appartenant au théâtre de boulevard ou au drame bourgeois. En effet, les pièces de Reza s'inscrivent dans le théâtre contemporain dans la mesure où la dramaturge parvient à innover à partir de l'ancien, à transcender les formes préétablies. Cette émancipation intervient comme le fruit d'une hybridité générique qui s'affirme et se reflète dans son écriture au fil des œuvres, ainsi que dans les mises en scène qui les accompagnent. De ce mélange entre ancien et moderne est donc issue sa force créatrice. Son refus des tabous, son penchant pour la transgression, mènent la dramaturge à aborder sans filtres des thèmes délicats, à envisager son art avec une liberté qui consiste à ne pas avoir à justifier sa vision.

De fait, l'œuvre de cette dramaturge est multiple, diversifiée et peut être lue, comprise et interprétée à plusieurs niveaux. Ainsi, Patrice Pavis, a insisté sur « la qualité dramaturgique et textuelle [...] de pièces réputées difficiles et innovatrices. »[1] De même, Anne Ubersfeld s'est prononcée en faveur d'un emploi innovateur de certains éléments inhérents à la narration intégrés sur scène : « Une particularité dans le théâtre de Reza […] consiste à insérer des monologues [...] dans le dialogue, interrompant ainsi l'action pour un instant et créant un second niveau de jeu. »[2] Soulignons à ce sujet, le caractère absolument moderne de l'esthétique arborée par la dramaturge. Puisque son écriture aborde certains aspects du simulacre, elle se distinguerait ainsi du théâtre mimétique traditionnel, par le biais de l'intertextualité et l'intermédiarité. Quant à Denis Guénoun qui a consacré un ouvrage entier aux productions littéraires de Yasmina Reza, *Avez-vous lu Reza ?*[3], il met l'accent sur « le défi relevé par ce théâtre qui [...] cherche à fonder une nouvelle comédie, sans pour autant tomber dans la régression esthétique et idéologique qu'on reproche souvent à un théâtre qui fait rire ».[4]

La lecture de ces critiques renommés nous a encouragée à travailler sur l'œuvre théâtrale de Reza. De manière plus précise, nous avons souhaité dans la présente recherche, montrer la capacité des œuvres théâtrales de Yasmina Reza, à révéler les dérives de l'individualisme dans la société contemporaine. D'emblée, notre constat s'est porté sur les pièces de la dramaturge qui mettent en scène des personnages actuels pris dans les affres de la solitude et de l'isolement

[1] GREWE Andrea : « L'art de la comédie à l'âge du post dramatique – Le théâtre de Yasmina Reza. », in *Lendemains*, 128, 2007, p. 22-41.
[2] *Ibid.*
[3] GUÉNOUN Denis, *Avez-vous lu Reza ?* Albin Michel, Paris, 2005.
[4] *Ibid.*

qu'engendre une société qui accule les individus au renfermement sur soi et à la méfiance vis-à-vis de l'autre, voire à son rejet. Aussi, le choix de l'intitulé de notre thèse « Interdépendance entre le huis clos et l'individualisme dans le théâtre de Yasmina Reza » concerne-t-il principalement un rapport étroit que nous avons décelé entre le cadre du huis clos comme spatialité à la fois narrative et dramatique et des personnages en crise. Notre hypothèse est que cette corrélation a pour finalité une critique de la société moderne qui pousserait certains individus à se couper de toute altérité en flattant leur individualisme jusqu'à l'excès, cultivant par là-même leur égocentrisme. Cette crise du sujet révèle une forme de dérive des valeurs de la modernité, lesquelles en stipulant l'autonomie et la singularité individuelle, coupent paradoxalement l'individu d'une intersubjectivité qui nécessiterait le dépassement de l'égo vers des attitudes de solidarité, d'empathie, de générosité.

S'agissant du corpus, celui-ci devait nous permettre de cerner sur plusieurs versants, cette capacité de l'œuvre de Reza à révéler les dérives de l'individualisme dans la société moderne, à travers le spectre négatif de la crise que vivent les personnages. Tenant compte en cela, de l'interdépendance avec l'influence du huis clos qui pervertit leur comportement. Afin donc de pouvoir saisir la complexité de cette critique, ses paradoxes, ses nuances, ses tenants et aboutissants, nous avons opté pour un corpus composé majoritairement de cinq pièces théâtrales appartenant à Yasmina Reza, qui ont la particularité de se dérouler à huis-clos, dont l'unicité de l'espace pourrait être un vecteur important. Ce pièces mettent en exergue les états d'âmes des protagonistes-individus saisis dans diverses situations dramatiques et existentielles. Nommons :

- *Conversations après un enterrement,* (1987) : l'essentiel de l'intrigue se cristallise dans ce titre. Toute une famille se retrouve réunie dans la maison familiale après le décès du père. La grande demeure devient le théâtre de crises en tous genres.
- *La traversée de l'hiver,* (1990) : les personnages de la pièce se retrouvent en vacances à la montagne. On y découvre les amours contrariés des protagonistes. La passion suit dans la pièce un schéma où un personnage « X » aime un personnage « Y » qui aime un autre personnage « Z », à l'image en apparence de la tragédie classique.
- *L'homme du hasard,* (1995) : la pièce met en scène deux personnages assis l'un en face de l'autre dans un train qui fait le trajet Paris-Francfort. La femme lit un livre intitulé *L'homme du hasard*, dont l'auteur se trouve être le personnage masculin assis en face d'elle. Dans cette pièce qui s'inspire de la technique de la mise en abyme, la priorité est donnée à la parole et à l'introspection si bien que l'action se trouve reléguée à l'arrière-plan.

- *Trois versions de la vie, (*2001) : un astrophysicien et sa femme reçoivent la visite-surprise du supérieur du mari et de son épouse. Autour d'un apéritif improvisé, la discussion s'envenime quand les personnages évoquent leurs rêves professionnels déçus et leurs problèmes personnels. C'est une pièce construite en une sorte de boucle répétitive autour de trois moments qui racontent la même histoire depuis la case départ, en mettant en exergue les différentes modifications d'une version à une autre.
- *Le Dieu du carnage,* (2007) : deux couples décident de se rencontrer à la suite d'une bagarre entre leurs fils. Cependant la situation dégénère entre les parents, puis au sein de chaque couple, jusqu'à la violence verbale et physique, symbole du chaos de la vie moderne.

Ce qui a principalement retenu notre attention dans ces pièces, est qu'elles ont en commun de se dérouler dans un espace que l'on désigne par le terme de huis clos. En effet, l'agencement spatial induit une impression de claustration mais aussi de « vacuité » qui se présente comme un écho à l'impasse que vit l'homme dans cette crise de la modernité. Les propos de J.P Sarrazac confortent notre impression : « La scène la plus encombrée, reste vide ; et c'est justement ce vide […] qu'elle semble vouée à exhiber devant les spectateurs, […] cette irrémédiable vacuité de la scène. »[1] Cette vacuité de la scène qui matérialise la problématisation de l'espace qu'éffectue l'auteur. Elle concrétise le vide émotionnel éprouvé et véhiculé par les personnages en réponse au huis clos.

Force est de constater que la représentation contemporaine de l'espace théâtral, a évolué pour épouser la condition de l'homme moderne, l'esthétique se faisant le reflet de la réflexion philosophique. En ce qui concerne le huis-clos, il configure la spatialité des temps modernes, car s'il rassemble physiquement les personnages, il exprime en même temps l'impossible communication de ces derniers dans un lieu restreint et étouffant. En effet, l'action qui se produit en huis clos est censée se produire à l'abri du public, en secret. Dans le domaine théâtral, un huis-clos est une pièce caractérisée par l'unicité du lieu qui mime l'image de la porte fermée, avec des comédiens présents généralement du début à la fin de la pièce sur le plateau. Un des plus célèbres et incontournables huis-clos demeure la pièce de Jean-Paul Sartre, *Huis-clos*.
Pour ce qui est de l'individualisme, il s'agit d'une conception qui met en valeur l'individu en lui préservant ses droits et en ménageant ses intérêts. C'est une bienveillance envers l'individu, considéré comme le fondement et la base de la société. Cette notion peut être inhérente aussi à

[1] SARRAZAC Jean-Pierre, *op.cit,* p. 52.

une attitude philosophique et morale favorisant l'affirmation et l'épanouissement de soi indépendamment du groupe. La notion d'égoïsme apparait comme une dérivation négative qui détourne cette notion de son sens initial. Le huis-clos serait-il alors envisagé par Reza, comme un moyen de représenter l'individualisme au sein de cette matrice dramatique ? À vrai dire, le huis-clos inspire, car il pourrait figurer « une sorte de lieu in vitro : un espace sous vide où mener des expériences sur le réel en suivant le seul protocole de la théâtralité. »[1] Il existe donc un lien entre cette conception de l'espace et le fait de mettre sous le projecteur, l'évolution de certains comportements sociétaux, via la focalisation sur les maux contre lesquels se débattent les protagonistes. Il nous incombe par conséquent, de nous consacrer aux interférences entre l'espace (qu'il soit scénique ou dramatique) et l'attitude psychologique des personnages, à travers lesquelles s'exprime l'intérdépendance annoncée dans le titre de cette thèse, entre les notions de huis clos et d'induividualisme ; que nous avons choisi de traiter en filigrane de notre analyse, en nous employant à démonter dans quelle mesure opèrent ces interractions.
Notre objectif résidera dans l'observation des variations de ces comportements qui font un écho à ce que vivent certaines personnes de nos jours, sujettes aux mêmes obstacles que les protagonistes.

Mais la charpente de notre travail s'attachera également à mettre en évidence, la correspondance de l'axe esthétique et scriptural à travers l'analyse de notre corpus. Notre intérêt se portera sur la transition entre le texte et le spectacle final de la représentation théâtrale. Plus précisément le fonctionnement de la mécanique théâtrale des drames, afin de maintenir une dynamique et une théâtralité, nous intrigue vivement : de quelle manière Reza réussit-elle à instaurer un rythme alors que l'action dramatique semble visiblement minimisée, au profit d'une parole envahissante ? Quel rôle occupent les nombreux silences et non-dits mis en scène dans son théâtre ? De même, une manipulation différente de l'espace implique-t-elle forcément une nouvelle appréhension de la scène ? Il est à noter que pour cette partie, notre corpus sera réduit à trois pièces au lieu des cinq initiales : *Le Dieu du carnage*, *L'homme du hasard* et *La traversée de l'hiver*. Faute de pouvoir trouver l'ensemble des captations scéniques des pièces nécessaires à notre analyse de la mise en scène.
En outre, l'intrigue des pièces soulève d'autres interrogations auxquelles nous essayerons de répondre : en quoi réside la nouveauté dans l'œuvre de Reza ? Avons-nous tous (en tant que récepteurs), les mêmes codes qui permettent l'interprétation symbolique des divers signes

[1] SARRAZAC Jean-Pierre, *op.cit*, p. 55.

(visuels et auditifs) mis en scènes dans les représentations ? Ces symboles ont-ils le même sens pour tous ou relèvent-elles uniquement d'un imaginaire uniquement subjectif ?

Notre hypothèse est que la dramaturge transmet une esquisse de sa propre vision de la vie et de l'homme moderne, à travers des fragments qui traduisent l'expérience humaine dans sa globalité universelle. Aussi, Reza choisit-elle l'espace comme « porte-parole » pourrions-nous dire, dans son théâtre. D'une part, en vue de faire-valoir au plus près et dans sa dimension la plus dégradée cet individualisme détourné de sa définition initiale, qui intoxique le moindre détail du quotidien des personnages. D'autre part, afin de revendiquer la nécessité de ce chaos, comme étape primordiale au sein du périple de la vie. C'est véritablement un passage obligatoire, au cœur du combat que mènent les personnages, avant de pouvoir éventuellement se reconstruire.

Cette approche du théâtre de Reza n'a pas été étudiée d'une manière exhaustive au préalable, indépendamment de certains travaux critiques qui traitent de l'œuvre littéraire de Yasmina Reza ainsi que des articles et entretiens qui présentent ses nouvelles parutions. Parmi les travaux de recherche portant peu ou prou sur les thématiques qui nous intéressent chez la dramaturge[1], il existe des travaux qui ont exploré d'autres aspects de son art, comme la quête identitaire[2], l'humour féminin[3] cinglant et sarcastique propre à Reza, ou le rapport entre théâtre et cinéma.[4]Alice Bouchetard, dans *Le miroir et le masque*[5], s'est penchée sur l'œuvre théâtrale de Reza en émettant sa propre lecture des questions universelles que dévoile l'auteur. Mais elle n'a abordé la question de l'espace que dans une seule pièce de l'auteur dans un article intitulé : « Mobilité, espace et temps dans *L'Homme du hasard* de Yasmina Reza. » [6] Nous en concluons que le nombre réduit de référence, encourage l'émergence de nouveaux travaux. D'ailleurs, à

[1] Précisons qu'actuellement, mise à part notre thèse, il y a deux autres thèses en cours, qui traitent de Yasmina Reza : la première « Regards esthétiques contemporains sur le théâtre de Yasmina Reza et de Michel Marc Bouchard » est celle de JEONGEUN Choi, inscrit à l'Université de Tours. La seconde dont le titre est « Conflit entre modernité et tradition au centre des œuvres de Yasmina Reza », est celle de AFZALI Fatemeh, à l'Université de Lyon.

[2] THAKAA MUTTIB Hussein, *La quête identitaire dans le théâtre de Yasmina Reza,* Thèse de doctorat en Lettres et Arts Sous la direction de Bruno GELAS Présentée et soutenue publiquement le 6 juillet 2009, consultée le 13/09/2020.

[3] ESTEVES SOARES DA SILVA, Daniela Sandra, *L'humour féminin subtil et raffiné dans le théâtre de Yasmina Reza*. PhD diss, University of Tennessee, 2010. URL: http://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/686. Consulté le 19/10/2020.

[4] RAFIEI Masoomeh, « L'étude thématique du théâtre et du cinéma de Yasmina Reza », Thèse de doctorat en Littérature française et francophone, sous la direction de Philippe Daros, soutenue le 14-12-2016, à la Sorbonne. Consulté le 04/12/2020.

[5] BOUCHETARD Alice, Yasmina Reza, *le miroir et le masque*, Léo Scheer, Paris, 2004.

[6] BOUCHETARD Alice, « Mobilité, espace et temps dans *L'Homme du hasard* de Yasmina Reza », *Conserveries mémorielles*, URL : http://journals.openedition.org/cm/2112. Consulté le 04 décembre 2020.

travers l'initiative de la présente thèse, nous souhaiterions ancrer cette aspiration d'apporter une pierre à l'édifice de la réflexion générale sur l'œuvre de cette dramaturge, si bien connue pourtant.

Quoi qu'il en soit, nous orienterons nos recherches davantage du côté du message que communiquent des personnages astreints à un huis-clos, au public récepteur composé de lecteurs et de spectateurs. Car le huis clos favorise l'apparition d'une palette d'émotions que les protagonistes ont du mal à cacher. Cette mise en exergue du refoulé que l'espace encourage, semble considérablement déstabilisante. À partir de cette thématique, nous soulèverons certains questionnements : comment considérer le choix voulu par Reza, d'unifier le lieu ? Est-ce une décision propre à l'avènement d'un terrain favorable, qui vise l'avènement de l'élément central et moteur du drame qu'est la crise ? Ou est-ce uniquement pour renforcer une prédisposition aux affrontements entre les protagonistes, à un certain stade de la pièce ?

D'autres interrogations se posent encore à nous, et s'envisagent de la sorte : sur quel plan se manifeste la crise et quelle tournure prend-t-elle ? Pourquoi la dramaturge mise-t-elle sur différents profils de personnages et quel est l'enjeu de les montrer aussi détruits ? Le huis clos est-il un générateur d'actions dramatiques ? Augmente-t-il le pouvoir de création chez l'écrivain ?

En outre, nous nous efforcerons de démontrer sous quel prisme s'inscrivent les différents contrastes et dissonances qui régissent les drames de Reza. Remarquons qu'il existe d'ores et déjà, une contradiction criante, voire un paradoxe initial entre l'espace constamment rempli par la présence des acteurs sur le plateau et le vide permanent qu'éprouveraient les héros de l'œuvre. Hussein Thakaa Muttib écrit à ce sujet : « Les personnages prennent une épaisseur psychologique, alors même qu'ils ne cessent de crier leur absence d'être. »[1] Les personnages étant les principaux actants de notre problématique, il nous incombera d'approfondir nos recherches sur les types d'obstacles qu'ils peuvent traverser. Nous nous intéresserons de ce fait, aux conséquences des tensions existantes entre les personnages à l'échelle du groupe et à l'échelle individuelle. Tensions que nous évaluerons afin de déterminer les différents blocages des personnages, comme par exemple leurs peurs, leurs obsessions et leurs complexes. Et ce d'autant plus que Reza maîtrise l'art de perturber les relations entre les personnages, en leur

[1] THAKAA MUTTIB Hussein, « La quête identitaire dans le théâtre de Yasmina Reza », Thèse de Doctorat en Lettres et Arts Sous la direction de Bruno GELAS, soutenue publiquement le 6 juillet 2009, Université Lumière - Lyon 2, École doctorale : Lettres, langues, linguistique, arts, *Équipe de recherche : Passage XX-XXI*, p.11. URL : http://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/686 . Consulté le 13/09/2020.

prêtant avec une grande justesse des soucis à caractère universel, où chacun peut se mirer. Mais ce retour excessif vers soi qui accompagne les crises, est-il un investissement salutaire et salvateur, ou au contraire incarne-t-il le spectre du malheur auquel les personnages doivent se mesurer ? Pour répondre à cette question, nous accorderons une attention particulière à la multitude de catégories sociales proposées par la dramaturge à travers ses protagonistes, afin de comprendre, grâce à ces variations, comment l'obsession de la réussite sociale, modifierait l'état d'esprit des personnages vis-à-vis des autres.

Dans les pièces de Reza, nous avons affaire effectivement à des personnages d'un côté avides d'attention destinée à nourrir leur narcissisme et leur égo croissant. Mais d'un autre côté, cette satisfaction se trouve insatiablement sabotée par l'autre personnage qui les devance dans la course de la vie si bien que « la tessiture propre à chaque pièce, se dessine toujours par 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 adversaire mais il est aussi le double et les rôles sont réversibles. […] Le bourreau peut devenir victime et vice et versa. »[1]

En réalité, le théâtre de Reza dit le psychisme fragile de l'individu contemporain qui, par exemple, dans *l'homme du hasard*, à travers des personnages à la fois déprimés et pourtant rêveurs, rongés par les remords et par l'hésitation, mélancoliques jusqu'au bout. Les valeurs les plus négatives telles que l'égoïsme, l'infidélité, la mauvaise foi, la manipulation et la volonté de contrôler l'autre, sont représentées par ailleurs dans *Trois versions de la vie*. *Conversations après un enterrement* est quant à elle, une pièce qui expose la jalousie, l'échec cuisant, l'adultère, l'amour interdit, la mort dérangeante, le deuil, l'ambivalence des sentiments fraternels oscillant entre amour et haine et trouvant probablement son origine dans une scène primitive familiale non résolue. L'hypocrisie, le factice, le snobisme et la violence sous toutes ses formes, donnent le ton aux personnages dans *Le Dieu du carnage* au sein d'une boucle sans fin où chacun tente de s'imposer. Un déchainement des passions exhibe des personnages détruits par la solitude, le sentiment de passer inaperçu et l'absence du bonheur. Ils ne renvoient que méchanceté à leur bouc-émissaire, victime d'humiliation, de rejet et de mépris. Seule la quête de soi dans *La traversée de l'hiver,* en guise d'apaisement, donne lieu à un élan positif palpable chez les personnages. S'ajoute enfin, aux problèmes de communication au sein des relations, l'angoisse existentielle, comme la peur du temps ou le sentiment d'une aliénation inévitable. Tous ces traits de caractère que nous venons d'énumérer appartiennent au tableau des drames de Reza que nous souhaitons délimiter.

[1] THAKAA MUTTIB Hussein, *op.cit*, p. 12.

Pour ce qui est de notre approche méthodologique, nous dirons que pour rester fidèle au fil conducteur de notre problématique, nous avons opté pour le croisement de champs hétérogènes. Notre thèse est par conséquent dans sa forme même le résultat de ce croisement d'analyses théâtrales et d'ancrages théoriques sur lesquels nous nous sommes appuyés. Afin que nos recherches soient fructueuses, nous avons opté d'abord pour une approche textuelle.

Nous concentrer essentiellement sur le texte et la représentation de chaque pièce du corpus, nous a paru comme le moyen le plus sûr de ne pas nous disperser dans un vaste univers théorique. Ainsi, il nous a semblé pertinent de débuter notre recherche par une analyse textuelle approfondie des répliques et du discours employés. Mettre en évidence la subtilité littéraire ainsi que les axes majeurs qui se dégagent de l'œuvre de Reza, consiste ensuite, à se focaliser sur les thématiques imminentes du corpus. Mais cela dépend également des traits récurrents qui caractérisent le comportement des personnages selon le cadre d'énonciations des drames ou ils évoluent. Faire appel à l'intertextualité au cours de l'analyse nous a paru, en outre, utile pour appréhender l'œuvre avec une approche plus ouverte sur les autres arts et littératures du monde : l'écriture de Reza sort des sentiers battus par son hybridité et son originalité tout en s'inspirant d'autres œuvres qui pourraient faire écho à son écriture ou à sa pensée.

D'autre part, nous nous sommes appuyée sur la lecture des principaux ouvrages critiques en rapport avec la dramaturgie et l'art du spectacle. Cette approche technique est nécessaire afin de maîtriser les piliers de la mise en scène classique et moderne, ce qui nous servira dans notre analyse scénique que nous doublons d'une critique des représentations. Nous avons essayé de maintenir un équilibre entre les facettes duelles propres au théâtre, à savoir à la fois en tant que lecteurs et en tant que spectateurs, dans la mesure où commenter une œuvre théâtrale est une « activité critique fondée sur la dialectique entre la lecture et l'expérience du spectateur. »[1] De ce fait, visualiser les représentations des pièces en question, nous a paru incontournable pour pouvoir décoder le type de mise en scène adopté et expliciter les modifications apportées lors du passage de l'œuvre à la représentation. Regarder une pièce jouée permet d'en faire l'expérience cathartique inhérente au théâtre, expérience différente de celle du lecteur, ancrée dans l'instantanéité du moment en tant que spectateur : « L'analyse des textes doit être éclairée par l'expérience des spectateurs. […] Juger une pièce, c'est juger son succès sur scène. »[2] Nous alors appliqué et intgré cette idée dans notre démarche.

[1] LOCHERT Véronique et GUARDIA Jean, *Théâtre et imaginaire, Images scéniques et représentations mentales (XVIe- XVIIIe)*, Dijon, Ed. Universitaire Dijon, Écritures, 2012, p. 39.
[2] *Ibid.*, p. 39.

Nous avons essayé également de nous inspirer de l'approche socio-poétique qui répond aux questions de notre problématique. En effet, elle permet d'évaluer au plus près le mécanisme de cette microsociété que tend à peindre l'auteur, dans son théâtre. Un auteur dont la perspicacité consiste à représenter le collectif par l'individuel tout au long d'une œuvre qui expose des drames aux causes universelles. En outre, l'intimité des relations humaines traitée par Reza, requiert une approche psychocritique comme outil approprié pour étudier au plus près les personnages, pour décrypter le comportement des protagonistes face aux différentes crises rencontrées. D'une part, cette approche permet de rendre intelligible le non-dit dans leurs discours. D'autre part, elle permet de comprendre les mécanismes inconscients qui régissent leurs obsessions afin de mettre au jour les intentions de l'auteur.

Pour toutes ces raisons, notre recherche s'articulera en trois parties. Nous serons amenés à analyser en première partie l'espace « sous les feux de la rampe », dans la mesure où nous nous attacherons à montrer de quelle façon le huis-clos affecte les personnages d'un point de vue spatial. Ensuite, nous étudierons la dynamique et le rythme qui s'instaurent à partir de la parole et de l'action. Une dynamique que nous envisagerons comme conséquence de l'agencement de l'espace. Enfin, nous définirons les points d'intertextualité qui résident entre l'œuvre de Reza et *Huis-clos* de Sartre. Par ailleurs, étudier les relations humaines comme une illusion chimérique, permettra de savoir si la réussite de l'individualisme est un leurre, si l'individualisme n'est pas à l'origine de l'échec de la relation avec l'autre.
La deuxième partie sera consacrée à l'individualisme comme mise en abyme des valeurs existentielles. Nous nous attellerons à développer la corrélation qui existe entre l'espace et la psyché des protagonistes, dans le sens où nous essaierons de décrypter le fonctionnement des mécanismes de défense chez les personnes, qui empêchent la fluidité de la communication au sein d'une relation. Nous observerons pour ce faire, les répercussions du sentiment d'impuissance face au néant moderne, qui mène droit à la dérive de la notion d'individualisme dans l'œuvre.

L'alliance de ces deux thématiques, le cadre spatial et les problèmes sociétaux, converge vers un univers scriptural singulier, qui arrive à transcrire avec une vraisemblance quasi troublante toutes les phases de la crise, sur scène. C'est pourquoi, la dernière partie sera dédiée à la mise en scène, qui prend l'allure d'une mise en crise. Nous analyserons, dans ce dernier volet, la mise en scène des pièces trois filmées du corpus, afin de pouvoir identifier par la suite, les éléments qui font en quelque sorte que la situation dérape, à chaque fois. Néanmoins, lors de

l’analyse de la transmission du texte à la scène, nous tenterons de saisir comment le récepteur pourrait percevoir le résultat final de l’œuvre et nous tenterons également d’évaluer son implication possible à travers le processus immersif théâtral.

Première partie

L’espace sous les feux de la rampe

Introduction

Dans notre étude, le projecteur sera essentiellement axé sur l'espace. Présent sous toutes ses formes et dans tous ses états, l'espace, problématisé, se transforme en une métaphore filée dans l'œuvre de Yasmina Reza, œuvre qui se démarque d'autres types de théâtre où « la notion de spatialité est restée indécise. »[1] En effet, l'auteur place en l'espace un véritable enjeu, celui de pouvoir représenter la situation sociale actuelle, en miroitant l'état d'âme des personnages et en reflétant la condition humaine par le biais des petits travers de la vie : « la représentation de l'espace est tributaire d'une époque et de sa philosophie, et cela vaut pour la scène de théâtre comme pour les scènes du monde. » [2]

L'approche de l'auteur ne peut qu'influencer notre appréciation de l'espace, en tant que spectateur qui absorberait les émotions dégagées par les personnages. Cet effet produit, constitue un élément clé de sa dramaturgie. Il nous semble que Reza opte pour une mise en scène du cadre spatial, la plus simple possible : il y a la juste dose d'indices, sans pour autant submerger les pièces par un excès de détails inutiles, comme pour stimuler l'imagination du lecteur. Elle embrasse volontairement, comme ses contemporains, le décor minimaliste, modéré, sobre, voire quasi vide :

> L'univers contemporain par la saturation, le trop-plein, avec une pointe d'angoisse ou de nostalgie qui laisserait entendre (supposer) qu'il faudrait dès lors aspirer à l'espace vide […] qu'il s'agisse d'un espace vacant. [3]

Le choix du huis clos a donc un effet paradoxal. Reza grefferait l'espace clos à la vacuité initiale du décor scénographique. Cependant le huis clos renforce simultanément cette impression de saturation à la fois pour le personnage et pour le récepteur, en la poussant à son paroxysme. Ce fragment met en évidence le fait que le théâtre de Reza épouse parfaitement ce principe que la dramaturge applique d'ailleurs à toute son œuvre :

> Sur scène cet espace vide, provoque son contraire, les dramaturges faisant de la scène l'espace-type d'un hyper-lieu, ce qui renforce cette impression d'encombrement de

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *Un théâtre en quête d'espaces ?* Dijon, Édition Universitaires de Dijon, Collection Écritures, 2014, p. 7.
[2] *Ibid.*, p. 8.
[3] *Ibid.*, p. 23-24.

> l'espace. La scène théâtrale semble ainsi représenter assez exactement l'étroitesse de notre monde contemporain, donnant à ressentir cette réduction par la minoration. [1]

L'on peut se demander sans doute comment le huis clos en soi peut bien être le reflet de l'espace moderne, en cette époque où tout mystère s'est estompé par le biais la mondialisation et des nouvelles technologies qui rapprochent les gens de tous les coins de la terre. Or, Yasmina Reza use de la restriction de l'espace afin mettre en exergue le fait que l'usage excessif de ces moyens de communication, rétrécit en réalité le monde dans lequel nous vivons contrairement à leur fonction initiale, en accentuant une solitude insurmontable pour certains :

> La scène est par principe un espace délimité, elle devient la représentation métaphorique de notre tropisme contemporain du manque d'espace ; L'espace mondial parait saturé, parce qu'il est connu, parce qu'on peut le parcourir rapidement, parce qu'on peut en connecter tous les points, or ce manque d'espace est vécu comme autant de peurs qui se renversent en angoisse des espaces libres. [2]

À la lueur de cette citation, nous pensons que le huis-clos crée une focalisation sur scène et constitue un point de tensions auquel les personnages ne peuvent se soustraire. D'où justement cette impression de manque d'espace qui émane des pièces de notre corpus.

En dépit du progrès des technologies, l'homme est condamné face à sa condition humaine malgré ses tentatives de la transcender. Il nous incombe alors d'aborder l'espace dans l'écriture de Reza sous différents angles en prenant en considération les enjeux de l'auteur et leur influence sur sa dramaturgie.

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 24.
[2] *Ibid.,* p. 23.

Chapitre I

Le huis clos comme métaphore de l'espace moderne

1- L'espace moteur de discordes

La dramaturge se sert de l'espace en premier lieu comme d'un révélateur de conflit chez ses personnages. Nous verrons par conséquent, qu'à l'instar d'un milieu pathogène qui aide les microbes à se multiplier, l'espace nous semble tout autant propice à instaurer une atmosphère toxique. Par le biais de son action sur la psychologie des personnages, il contribue à l'alimentation des crises et des conflits. Nous verrons également dans ce chapitre, qu'il existe une panoplie très variée des paradigmes du conflit représenté dans l'œuvre. Ces variations s'étendent du conflit personnel au conflit relationnel. De plus, l'exiguïté de l'espace, le « décor stable »[1] où évoluent les personnages, est mis en exergue par l'auteur. La contigüité est destinée à montrer la continuelle interaction qui existe entre l'espace et l'homme. Yasmina Reza ne lésine pas sur les moyens dramaturgiques et les petits détails dont la puissante symbolique lui permet de montrer qu'un espace clos peut être source de discordes. Et si l'on remonte à l'origine étymologique du terme conflit, qui appartient au latin conflictus, ce terme signifie heurter ou combattre. Il se compose du préfixe « con-», c'est-à-dire ensemble. La tructure du mot voudrait dire alors lutter ensemble.

Nous verrons que l'auteur exploite avec brio la fêlure qu'il y a entre le sens actuel et sa référence étymologique car même si le terme conflit connote et suggère l'idée de combattre ensemble, chacun des personnages mène son propre combat. Le conflit n'est que la partie émergée de l'iceberg de ces êtres en dérive que nous présente l'auteur. Le défi est d'autant plus important, sachant que l'espace sur scène implique une « limitation technique […] appelée à demeurer tacite. »[2] L'espace dès lors accentue la césure pour la rendre permanente entre les personnages.

A- Les conflits affectifs

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, o*p.cit,* p.7.
[2] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 11.

Reza met en exergue dans ses pièces divers types de conflits afin de traiter les différentes relations humaines dans leur globalité. Parmi eux les conflits familiaux, conjugaux, amicaux, ou personnels, que l'on pourrait qualifier de conflits d'ordre affectif. Généralement, cela se produit dans n'importe quelle pièce de la maison. Or la maison devrait être un havre de paix ? La maison devrait être plutôt le synonyme de sûreté et de repos et cet endroit est supposé connoter la chaleur humaine, la sécurité et porter le sens de la convivialité. L'auteur fait donc éclater à partir de ce paradoxe les plus profondes crises émotionnelles. Effectivement Reza tente de nous montrer des lieux du quotidien sous un autre jour. Ainsi pouvons-nous observer plusieurs facettes d'un même espace, notamment, par le biais de l'espace clos qui enferme les protagonistes, ne leur laissant guère le choix que de se côtoyer, c'est-à-dire se parler ou se toucher.

L'espace crée ainsi une fausse atmosphère de communicabilité : par l'intimité qu'il apporte aux situations, le huis clos amène certes les personnages à interagir. Cependant les échanges se bloquent à un stade purement superficiel et factice. Tous les protagonistes font semblant de s'apprécier au départ mais au fur et à mesure, l'hypocrisie prend le dessus. Cela augmente considérablement l'intensité des conflits et leur théâtralité au moment de la prestation. Autrement dit, le huis clos, contrairement à ce que l'on croit, ne favorise pas la communication. Au contraire, il amplifie les désaccords, exacerbant les tensions et condensant les émotions sur scène. À l'instar d'un feu, la nervosité des personnages en ébullition se voit complètement ravivée dans un espace réduit.

Notons en outre, que la plupart des personnages, toutes pièces confondues, ont en amont un conflit non résolu avec eux-mêmes. Qu'il soit refoulé ou conscient, il est bien ancré dans le psychisme de chaque protagoniste. Nous constatons qu'il s'exprime à des degrés différents à travers leurs complexes, leur manque de confiance en soi, leurs frustrations refoulées, le vide émotionnel qu'ils ressentent et la solitude qui les ronge.
Prenons l'exemple de M. Parsky dans *L'homme du hasard* : si on brosse le portrait de ce personnage, on s'aperçoit que l'auteur nous dessine l'image d'un homme dépressif aux prises avec ses pensées, complètement submergé par une vision noire de la vie. Son attitude trahit un dégoût purement nihiliste vis-à-vis de la vacuité pesante, de sa médiocre existence. En effet, le premier mot du long monologue de ce personnage est : « Amer. »[1] Ce mot seul suffit à résumer

[1] REZA Yasmina, *L'homme du hasard*, Paris, Albin Michel, 2009, p.11.

l'intensité du malheur de cet homme, puisqu'il ne cessera de le réitérer dans son discours, comme pour ponctuer chacune de ses réflexions. Ce terme devient le prisme à travers lequel M. Parsky perçoit tous les aspects de sa vie.

Lorsqu'il dit « Tout est amer »[1] ou « Les choses ne sont rien »[2], nous sentons que le pessimisme est absolu chez lui. Plus rien de ce qu'il a accompli durant son passé ni de ce qu'il projette de faire au futur ne le satisfait ou ne le rend heureux. Rien n'a de la valeur à ses yeux. Les propos du personnage laissent paraître un homme complètement aigri par la vie. Cela traduit un malaise persistant qu'il a traîné durant son existence, et qui se répercute constamment dans son attitude. Il est évident que ce spleen, qui a certainement trop duré, entraîne une certaine passiveté dans la vie de cet homme. Cette insatisfaction chronique qu'il éprouve n'est autre que le résultat du néant émotionnel qu'il traverse.

Son monologue est une véritable discussion où il s'adresse à lui-même étant donné qu'il emploie la 3ème personne pour parler de lui. Nous observons de même, un jeu de question/réponse. En somme, ce monologue se transforme en une sorte d'interview, où il ressasse en toute conaissance de cause et sans cesse des détails qui le dérangent. Citons : « Je ressasse. Oui. Évidemment, je ressasse. D'ailleurs je ne fais que ça. Que doit-on faire d'autre, »[3]

De même, la récurrence de l'histoire qu'il raconte sur son ami Youri qui a pour compagne une japonaise « totalement plate »[4] et bien plus jeune que lui, reflète l'une de ses fixations. M. Parsky traite et énumère les choses de ce monde ici-bas qu'il trouve amères (tristes/absurdes ou décevantes) dans cette liste : les femmes, la nuit, l'amour, son insomnie, le sexe, la solitude, l'écriture autobiographique, la célébrité, les gens qu'il a connu et la vieillesse. Il nous semble en définitive que ce n'est pas le monde qui est amer mais le personnage dont émane l'amertume qu'il projette sur le monde, personnage qui ne voit que le côté sombre de la vie et dont la vision est aveuglée par le pessimisme. Sachant que la dépression se caractérise par un certain conditionnement de la manière dont la personne ressent les évènements, la joie est par conséquent, un sentiment qui se dissipe peu à peu, jusqu'à ne plus faire partie du pannel normal d'émotions. D'où, peut-être la sensation de l'amertume chez M. Parsky ?

[1] *L'homme du hasard,* p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 11.
[3] *Ibid.*, p. 31.
[4] *Ibid.*, p. 11.

Nous décelons par conséquent, qu'une dualité gouverne son discours. Car bien que ses propos ressemblent à un poème en prose, tant par leurs sonorités que par leur structure anaphorique, les réflexions du personnage et l'enchaînement de ses pensées, demeurent décousus, voire complètement fragmentés. Sujet à de nombreuses digressions, le monologue se voit dispersé voire, désordonné dans l'intériorité mnémonique du personnage. Il passe d'une histoire à une autre, va de souvenir en souvenir, sans transition aucune. Au cœur de cette rétrospection, l'homme n'est donc pas du tout en accord avec lui-même.

Nous avons affaire à un écrivain reconnu qui s'amuse d'autre part à employer paradoxalement un langage des plus vulgaires, pour juger gratuitement les gens : « Je me suis levé à cinq heure du matin pour chier. »[1], « 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. »[2] Soulignons ici, que le personnage se servira d'un humour noir et acerbe, tout au long de la pièce.

De prime abord, cette dualité témoigne de la dissonance que viverait le personnage avec lui-même et explique par la suite son impuissance à s'adapter aux autres. Ainsi, son conflit avec lui-même l'absorbe tellement qu'il fait abstraction complète du monde extérieur qui l'entoure, y compris de la jeune femme assise en face de lui dans le train.

De la même façon, dans *La traversée de l'hiver*, nous sommes mis en présence du personnage d'Ariane, une femme de trente ans. Reza aide le spectateur à deviner le caractère de ce personnage à travers des détails implicites, comme le fait que ce soit elle qui choisisse les livres et lectures de sa mère. Or, ses choix se portent sur des livres assez tristes, mélancoliques qui reflètent sa personnalité.

Lorsque le personnage féminin fait son entrée sur scène, toutes ses répliques ainsi que les gestes des autres personnages sont destinés à nous montrer qu'elle ne va pas bien. Relevons la remarque d'Emma : « Quelle mine vous avez ! »[3], ou celle de sa mère : « Tu es morose. »[4] Quant au comportement d'Ariane, il trahit un énorme besoin d'attention et d'affection qui s'additionne aux divers traits de son caractère. Ce besoin se traduit non seulement par « une tendresse démonstrative »[5] envers sa mère, signifiée par une proximité physique constante,

[1] *L'homme du hasard*, p.12.
[2] *Ibid.*
[3] REZA Yasmina, *La traversée de l'hiver*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 24.
[4] *La traversée de l'hiver, p.* 25.
[5] *La traversée de l'hiver*, p. 24.

mais aussi par des reproches parfois déplacés, sous prétexte que sa mère ne lui accorde pas assez d'intérêt :

> Tu me laisses dormir comme une idiote. Tu ne t'intéresses pas du tout à moi [...] Elle s'agenouille et pose sa tête sur les genoux de Suzanne.[1]

De même la phrase : « Mauvaise mère. Tu es une mauvaise mère. (Elle l'embrasse) »[2], met l'accent sur la relation ambivalente qu'entretient la jeune fille avec sa mère : ses gestes contrastent fortement avec ses mots. Les didascalies ne coïncident pas avec les mots d'Ariane. Tout se passe comme si le personnage essayait de nourrir son estime de soi par le biais de ce genre d'agissements. En effet, vouloir attirer l'attention de l'autre sur soi connoterait une certaine fragilité émotionnelle ainsi qu'un besoin de tendresse imminent. Ce à quoi s'ajoute la jalousie d'Ariane face à l'amitié qui est née entre Emma et sa mère Suzanne.

Force est de constater, le mal-être flagrant et indiscutable du personnage. En effet, ces petites vacances retirées de la vie en ville, dans un cadre naturel isolé, contrairement à ses attentes ne lui fait guère de bien. Le personnage finit même par avouer : « Honnêtement, je ne sais pas si la montagne me réussit vraiment. Je me sens oppressée… Oppressée... Nulle part… Oppressée. »[3]. L'incidence de l'espace sur elle est aux antipodes de ce que ce lieu symbolise habituellement : Bien-être et sérénité. L'espace naturel enserre le personnage tel un étau, faisant ressurgir en elle, des appréhensions, des tensions et des troubles.

Dans d'autres pièces, la dramaturge émet une réflexion sous-jacente à la nature des relations de couple. Elle a su transcrire au fil de son œuvre les infimes nuances de la réalité des épreuves que peuvent vivre les couples si bien que ses personnages ont une teinte quasi archétypale, renforcée par la vraisemblance des échanges. Cela se reflète par l'ambivalence des sentiments entre amour, adoration et haine, entre jalousie et confiance, entre glorification et humiliation. Nous sommes face à plusieurs types de couples et l'on assiste progressivement à la mise en place d'un bras de fer entre des partenaires qui cherchent à instaurer leur autorité sur l'autre.

Prenons à titre d'exemple *Le Dieu du carnage*. La pièce se déroule chez Véronique et Michel, parents d'un enfant victime de violence physique de la part d'un autre enfant à l'école. Ils

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 27.

reçoivent les parents de l'enfant coupable, à savoir Alain et Annette. Il y a un huis clos principal qui se déroule au salon, le second est plus furtif et se passe dans la salle de bain. Ce dédoublement de l'espace clos agit d'ailleurs sur la notion du passage du temps dans la mesure où on a l'impression que le temps s'arrête et se fige, à un tel point que le récepteur pourrait croire que les scènes ont lieu en dehors du temps, lors un moment suspendu.

Les personnages ont beau se retenir, ils ne résistent pas longtemps avant de faire tomber les masques hypocrites de la politesse et de laisser libre court à leur vraie nature, voire leur méchanceté et leur bestialité. Dès les premières tentatives de départager le coupable Ferdinand de la victime Bruno, la fausse amabilité s'évapore et l'animosité devient palpable. Chaque couple de parents défend farouchement son enfant, en toute subjectivité. Nous assistons alors aux premières disputes entre les deux couples respectifs au sujet de la bagarre de leurs enfants (Véronique et Michel contre Alain et Annette). Chaque couple défend sa vision de l'éducation et une certaine concurrence s'installe entre eux. Le conflit monte en crescendo à cause de l'expression « armé d'un bâton »[1] qui fait polémique. Les parents de la victime l'emploient mais l'autre couple conteste cela en prétextant le caractère excessif du terme. Véronique ne cesse de sermonner Alain et Annette pour que leur fils s'excuse « Mais est-ce qu'il est désolé ? »[2], tandis que ces derniers minimisent les actes graves de leurs fils : « Alain : - Il n'en connaissait pas la portée. Il a onze ans. »[3]

Puis, la dispute dégénère pour se transformer en dispute au sein de chaque couple : Véronique contre Michel qui tente de s'interposer entre sa femme et l'autre couple, qui défend l'agresseur de son fils : « On n'est pas face un adulte non plus. »[4] De même Annette semble furieuse contre son mari Alain, père absent qui passe tout son temps au téléphone, faisant passer son travail avant sa famille : « Nous n'avons pas besoin de toi, puisque tu ne sers à rien. »[5] L'absence de soutien entre les conjoints approfondit la faille entre eux, ainsi que l'incompréhension qui jaillit de l'incommunicabilité.

Les scènes de ménage évoluent désormais entre couples interposés, en chiasme. En d'autres termes, les deux femmes sont de connivence et se disputent avec les deux maris. Mais plus tard les alliances varient et évoluent d'une façon intéressante : les partenaires s'allient aux conjoints de l'autre couple contre le leur. La structure est la suivante : Véronique et Alain contre Michel et Annette. Il est impossible de communiquer ou de s'entendre sur quoi que ce soit, car aucun

[1] REZA Yasmina, *Le Dieu du carnage*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 10.
[2] *Le Dieu du carnage*, p. *19.*
[3] *Ibid.*, p. 19.
[4] *Ibid.*, p. 19.
[5] *Ibid.*, p. 32.

des personnages ne s'entend avec un autre, vu qu'ils sont tous sur la défensive et préfèrent lancer les hostilités ou attaquer plutôt que d'écouter. La situation se détériore et la crise inévitable a lieu. La retenue et la bienséance dont les personnages ont fait preuve au départ, a disparu. Ne subsiste que la violence. Le titre de l'œuvre manifestement personnifie la tournure que prend ce conflit, au départ futile et gratuit qui se transforme au fur et à mesure que la pièce avance en un combat où chacun des personnges tente d'imposer ses idéaux. Un carnage psychologique est en train de se produire. L'intensité de la crise s'est manifestée graduellement dans la pièce : les personnages commencent par se déplacer machinalement dans l'espace, avant de briser des objets et finir par se déchaîner les uns sur les autres ou sur eux-mêmes.

Ce huis clos sans échappatoire n'est pas sans nous rappeler celui que vivent deux autres couples dans *Trois Versions de la vie,* où Reza orchestre trois versions d'une même histoire. Des détails minimes changent pour modifier le sens de l'histoire d'une version à une autre. Cependant le point commun et immuable de cette pièce est bel et bien l'espace, devenu un théâtre de conflit ainsi qu'un témoin du désastre. La pièce met en scène une soirée entre couples qui tourne au vinaigre. Un « apéro » qui s'éternise, d'interminables débats mènent inéluctablement le couple d'hôtes ainsi que le couple d'invités à un désaccord total sur tous les sujets abordés, aussi élémentaires soient-ils, tels que l'éducation de leurs enfants respectifs ou l'avenir professionnel d'Henri. L'incompréhension qui règne cristallise la crise au sein de la discussion. La mauvaise foi et l'hypocrisie enlèvent toute issue à la communication. Même si les trois versions ne sont pas si différentes les unes des autres, elles offrent néanmoins d'autres possibilités plus nuancées à la même trame au niveau de quelques détails qui changent la donne.

L'auteur à travers sa dramaturgie tend à nous montrer la construction du couple et ses divers mécanismes, d'une part, à travers les petites habitudes qui se créent au quotidien et qui devraient souder les couples, d'autre part en exposant l'autre versant, où l'amour n'est pas réciproque, où l'image du couple n'est pas si idéale qu'elle paraît en façade avec des partenaires qui ne cessent de se rabaisser mutuellement et de s'entredéchirer. La pièce s'ouvre par un désaccord entre le premier couple, Sonia et Henri, au sujet d'un problème d'autorité sur leur fils un peu trop capricieux. Nous avons affaire à un père laxiste qui cède à chaque fois aux caprices de son enfant. Sonia a donc le rôle de la mauvaise mère, obligée de se montrer sévère vis-à-vis de lui. Notons qu'Henri traite sa femme de rigide lorsque celle-ci refuse d'aller calmer son fils : « Je ne comprends pas cette rigidité »[1], « Tu es hystérique ! »[2] Très vite l'incompréhension des deux

[1] REZA Yasmina, *Trois Versions de la vie*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 15.
[2] *Trois versions de la vie*, p. 20.

approches éducatives respectives des parents, conduit à une montée de la violence verbale. Citons ces termes pour le moins vulgaires : « lâche-moi ! »[1], « ta gueule »[2]. La soirée du couple s'envenime puisque le couple continue à se chamailler sur le fait que Sonia doit se changer avant de recevoir les invités, comme en témoigne ce passage :

> - Henri (il la pousse vers le fond de l'appartement en essayant de ne pas faire de bruit). Va t'habiller, Sonia !
> - Sonia (elle résiste à sa pression). Non.
> - Henri (ils luttent en silence). Comment peux-tu être si égoïste ? [3]

Par ailleurs, avec les invités Inès et Hubert, on demeure dans la même optique. La thématique du conflit entre couples continue. Cette fois, la cause de la dispute est futile puisqu'il s'agit du collant filé d'Inès. Plus tard dans la soirée, Hubert s'avère être le genre d'homme misogyne, employant des phrases telles que : « Elles nous tuent avec leurs théories. Il faudrait des femmes qu'on peut éteindre de temps en temps. »[4] Le personnage n'arrête pas de faire des allusions sexistes et pour calmer l'atmosphère, il se permet de faire rire les autres aux dépends de sa femme, avec un humour douteux et rabaissant : « Henri si vous voulez rire, demandez à Inès de vous décrire un halo. »[5]

Il n'hésite pas à malmener sa femme en public, à l'humilier en la traitant de tous les noms : « Elle est terrible ! [...] tu es terrible ! »[6] Quant à Inès, elle est plutôt le modèle de la femme soumise qui se laisse faire et subit. Mais une fois qu'elle se sent à bout, cette dernière se révolte et se lâche complètement, en dépit des circonstances : « -Inès : Je me mêle de ce que je veux, arrête de me brider »[7], « - Inès : Ce petit ton d'ironie permanent appliqué à tout ce que je dis, comme si j'étais une débile est insupportable. »[8]

Ces couples n'ont plus vraiment la patience de s'écouter. N'importe quel prétexte déclenche une crise, d'autant plus que le fait d'être cantonné dans un espace clos, attise les tensions. Qu'ils soient seuls dans une voiture comme Inès et Hubert où dans un salon, les personnages n'échappent pas à cet effet néfaste du huis clos. D'ailleurs, même en isolant l'enfant dans sa chambre et en fermant les portes pour ne pas l'entendre, il continue à accaparer la discussion et

[1] *Trois versions de la vie,* p. 19.
[2] *Ibid.,* p. 18.
[3] *Ibid.,* p. 25.
[4] *Ibid.,* p. 27.
[5] *Ibid.,* p. 32.
[6] *Ibid.,* p. 34.
[7] *Ibid.,* p. 30.
[8] *Le Dieu du carnage,* p. 41.

à exacerber les tensions. Ses pleurs constituent un catalyseur qui fait pression et déclenche ainsi la crise entre les deux couples.

Par conséquent, l'agencement de l'espace dans la dramaturgie est devenu un ingrédient indispensable pour une crise inévitable et réussie. La dramaturge a su exploiter les ressources de l'espace permettant d'aboutir à une très forte incidence sur la psychologie de ses personnages. L'enfermement mène inéluctablement à la perte de contrôle, vu qu'il fait ressurgir tous les tourments de personnages, déjà susceptibles d'exploser.
Certes, les rapports familiaux sont très sensibles. Les conflits familiaux sont peut-être ceux qui ont le plus d'impact et nous affectent le plus. Une simple dispute entre parents et enfants ou entre frères et sœurs a le don de les anéantir moralement. Ce sont ces rapports familiaux truffés d'incompréhension et de blessures enfouies que Reza décrit dans ces pièces presque sous forme de clichés caricaturaux.

Dans *Conversations après un enterrement,* Reza confère à l'espace une connotation particulièrement morbide. Une atmosphère lourde pèse sur la maison familiale endeuillée par la mort du père que l'on décide, selon son souhait, d'enterrer dans le jardin. La pièce s'ouvre d'ailleurs sur cette indication scénique : « Midi. Dans le silence du sous-bois, un homme recouvre de terre le cercueil du père. »[1] Étant donné la situation latente de la présence /absence du mort parmi les siens constamment, une gêne s'installe progressivement entre les personnages, les empoisonne pour virer en disputes finalement. L'oppression est contagieuse pour l'ensemble des personnages. Alex, le fils du défunt, transpose ce sentiment d'étouffement sur son père mort :

> Je ne peux plus regarder ce bois, sans imaginer papa en train d'étouffer dessous… C'est une folie de l'avoir enterré ici...Vous ne ressentez pas cette oppression vous ? [2]

De fait, ses paroles contiennent une réflexion sous-jacente sur la mort ainsi que sur la phobie d'être enterré vivant, qui existe depuis la nuit des temps chez les humains. D'où ce sentiment d'oppression lorsqu'il y a un côtoiement avec la mort. Or, c'est la mort du père qui permet de

[1] REZA Yasmina, *Conversations après un enterrement*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 9.
[2] *Conversations après un enterrement*, p. 20.

réunir à nouveau quelques membres de la famille, évènement qui fait rejaillir les démons du passé et des blessures qui demeuraient jusque-là secrètes.

En effet, la rivalité des deux frères, Alex et Nathan resurgit. Nous retrouvons une description chiasmatique des deux figures, comme dans la description des couples dans *Le Dieu du carnage* : Nathan incarne la réussite dans tout ce qu'il entreprend de faire. Il est un archétype de l'homme parfait et un modèle pour son frère. À l'opposé, Alex symbolise l'échec. D'où la jalousie inconditionnelle que voue Alex envers son frère Nathan, malgré l'amour que ce dernier lui porte. Lors du monologue d'Alex à proximité de la tombe de son père, il l'accuse d'avoir préféré Nathan, d'avoir toujours montré sa fierté à son égard, d'avoir été injuste envers lui. Mort, le père ne pourra interrompre ses reproches :

> Écoute-moi papa. Tu es obligé de m'écouter, t'as les narines pleines de terre tu ne peux pas gueuler [...] à douze ans tu m'as giflé parce que je mangeais une cuisse de poulet d'une seule main [...] tu m'as giflé sans prévenir. Personne n'a bronché.[1]

L'expression « les narines pleines de terre » qui figure dans la citation, renvoie est une métaphore qui renvoie à l'image de l'enterrement à la sensation d'étouffement, dont la dramaturge fait continuellement allusion dans cette pièce. Nous constatons que tous le langage et la stylystique de l'auteur se mobilise pour rappeler en permanence la proximité du mort.

Par ailleurs, Alex semble avoir été marqué depuis son enfance par cet incident, qui a continué à le hanter et à être un véritable obstacle sur son chemin, même à l'âge adulte. À vrai dire, on ne se remet jamais de ce genre de ces blessures émotionnelles composées d'humiliation de la part d'un parent devant les autres, du sentiment d'être mal aimé par un parent. Ils ne manquent pas de se répercuter bien souvent sur la manière d'appréhender la vie, ainsi que sur la construction de la personnalité. En ce qui concerne Alex, cette blessure devient la cause d'une vie ratée.

À la préférence paternelle pour Nathan, s'ajoute la trahison de la femme aimée, Élisa qui lui préfère elle aussi, Nathan : « -Élisa (à Nathan) : j'ai vécu hantée par toi, incapable d'aimer qui que ce soit… »[2] En imbriquant ces deux problématiques, la dramaturge met en place des ingrédients qui ne peuvent qu'engendrer une crise car le défunt père réunit deux frères presque « ennemis », en concurrence permanente, dans des circonstances qui ne font qu'aggraver les choses. La présence d'Élisa amplifie la situation et les propos d'Alex se font provocateurs, voire

[1] *Conversations après un enterrement,* p. 27.
[2] *Ibid.,* p.16.

insultants : « Dis-lui de foutre le camp »[1], « Elle se tape mon frère »[2]. Le personnage féminin au sein de cette famille devient au fond un objet de convoitise que les frères se disputent. Nous remarquons que sa présence est passive, aussi bien au niveau des actions qu'elle entreprend, qui ont le goût de l'inachevé puisqu'elles n'aboutissent pas. Qu'au niveau discursif, car le personnage ne se défend pas. En effet, nous constatons que la plupart du temps ce sont les autres personnages qui parlent pour Élisa, alors que cette dernière garde le silence ou ne se prononce pas sur un sujet donné.

Quant au reste des membres de la famille qui sont des personnages secondaires, ils semblent destinés à absorber le trop-plein d'émotions ou à occuper la fonction de bouc-émissaire parfois, pour les personnages principaux. En somme, cette pièce constitue un véritable échantillon, un microcosme qui représente la complexité des rapports familiaux.

Les protagonistes dans cette pièce vivent plusieurs huis-clos, ainsi qu'une multitude d'apartés imbriqués les uns dans les autres. Au départ, nous avons affaire au huis clos général, qui se déroule dans la maison familiale dans la campagne loin de toute mondanité. Ensuite, il s'avère que les protagonistes sont répartis dans de mini huis-clos qui ont lieu simultanément, dans différents coins de la maison tout au long du séjour dans la grande maison familiale. Ce qui donne lieu à des hors-scènes naturellement, lors de la représentation de la pièce.

Nous trouvons intéressant de souligner que Reza donne accès à ses personnages au jardin. Le jardin acquiert-il le statut d'espace neutre pour autant ? Non, puisque le père y est enterré, qu'une scène d'amour subversive, voire transgressive entre Nathan et Élisa s'y déroule sur la tombe du défunt. S'il n'est pas un espace de conflit, le jardin apparaît donc comme un exutoire à la pression subie, un seuil, un entre-deux, propice aux confidences, aux aveux, et aux paroles. Il agit sur les personnages.

Par ailleurs, notons que les personnages dans cette pièce, évitent au maximum de parler de sujets importants ou de livrer leurs véritables sentiments et émotions. L'essentiel demeure non-dit jusqu'à la crise. La présence de l'oncle et sa femme a pour fonction d'ailleurs d'apaiser l'atmosphère et d'entretenir une conversation qui demeure assez superficielle et futile en comparaison avec la gravité de l'évènement, comme pour faire diversion et détourner la crise. Néanmoins, les querelles ne tardent pas à faire surface et les tensions relationnelles sont palpables, inhérentes au décès du père. Car les personnages sont confrontés à eux-mêmes dans

[1] *Conversations après un enterrement,* p.12.
[2] *Ibid.,* p.78.

un moment que nous pourrions qualifier de transitoire, situé entre la mort du père et la vie qui reprend son cours.

En réalité, le processus de deuil est compliqué puisque les personnages vivent un avant et un après la mort du père. De ce fait, une nouvelle situation s'impose : celle de l'absence du père à laquelle ils doivent s'habituer, même si physiquement son corps est encore présent dans le même espace. Aussi assiste-t-on à une sorte de flux et de reflux des sentiments : tantôt inhibés par la tristesse liée au décès paternel, tantôt exhibés lors de disputes qui mettent les nerfs des personnages à vif.

C'est ce qui explique entre autres, le foisonnement des désaccords, pratiquement sur tous les sujets, même pour une tasse de café. Le conflit pourrait s'apparenter, par conséquent, à une forme de catharsis : la colère refoulée des personnages, associée en partie à la douleur de cette perte inacceptable, resurgit. En effet, les disputes semblent être la soupape nécessaire afin d'esquiver la tension et une tentative d'apaiser les peines. Mais la crise, qui s'en trouve accentuée, est inévitable. Si nous focalisons notre attention sur le comportement des personnages nous nous apercevons que ce huis clos leur aura été peut-être bénéfique dans un certain sens. À l'instar d'une thérapie nécessaire au deuil, cette réunion familiale malgré toutes ses contradictions, leur a permis de se parler de se retrouver, leur apportant un certain soutien afin de mieux surmonter cette épreuve ensemble et non dans la solitude.

Les conflits touchent, dans les pièces de Reza, même des personnages étrangers les uns aux autres. C'est alors qu'on détecte dans leur façon de se tenir dans l'espace et de se mouvoir, des signes annonciateurs de leur anxiété ou de leur frustration. Il nous vient à l'esprit de prime abord, l'exemple du personnage nommé Kurt Blensk dans la pièce *La traversée de l'hiver*. Cet homme, contrairement aux autres personnages qui se connaissent de près ou de loin, leur est étranger. Tentant de se rapprocher d'eux afin de nouer de nouvelles amitiés en toute bonne intention, l'inconnu est confronté à leur rejet et se trouve condamné à la solitude.

De fait, Kurt est mis au rebut par la totalité des protagonistes sous-prétexte qu'il est ennuyeux. L'homme subit constamment leur insoutenable méchanceté gratuite, composée de moqueries et d'humiliations en tout genre. Ariane et sa mère se moquent d'Emma car Monsieur Blensk semble sensible à son charme. Elles n'hésitent pas à lui sortir des phrases du genre : « Monsieur Blensk est fou de vous, Emma »[1], ou « Voilà votre prétendant »[2].

[1] REZA Yasmina, *La traversée de l'hiver*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 21.

Quant à Avner, il considère M. Blensk comme un fardeau dont il faudrait se débarrasser : « On ne va pas s'affubler de Kurt Blensk ! D'abord qui peut prononcer ce nom ? C'est la négation ce type ! »[1]

Le personnage devient une véritable victime de harcèlement de la part des autres qui non seulement le fuient, mais le font douter aussi de lui. En témoignent ces propos : « Dites-moi monsieur Blensk, vous n'avez pas grossi ? Il me semble que vous avez grossi [...] Vous ne vous pesez pas ? »[2]

En d'autres termes, ignoré parles autres, Kurt finit par se sentir invisible, presque fautif et responsable de ce qui lui arrive. Pour cette raison, il se tient à l'écart du reste du groupe, se faisant tout petit, afin de passer inaperçu et d'éviter les moqueries. En effet, comble de la solitude, il joue à des parties de scrabble tout seul contre lui-même. Il est même « fou de joie »[3] lorsque les autres protagonistes daignent le laisser participer à leur partie :

> -Avner : Eh bien allez donc me remplacer.
> -Blensk : Mais vos partenaires…
> -Avner : Elles seront ravies… (Il crie en direction de l'intérieur.) Monsieur Clems va jouer à ma place ! ...[4]

De plus, l'un des passe-temps favoris du groupe semble être de médire de Kurt Blensk, aussi bien en son absence qu'en sa présence, comme le dit Ariane : « Je vous déteste, qu'est-ce que vous voulez que je fasse en équipe avec ce type ? [...] Mais quelle idée de m'avoir collé ce type, ma soirée est un calvaire... »[5]

Ce personnage s'est rapidement transformé en un bouc-émissaire des autres. Ils ne cessent de se rire de lui en toute circonstance, d'une manière tout à fait gratuite, bien qu'il se montre serviable et attachant.

Le désespoir et la solitude ressentis par le personnage sont observables à ses longues répliques par rapport à celles des autres. Dès qu'il a la possibilité de prendre la parole, Kurt saute sur l'occasion pour participer aux discussions et rattraper ses temps de silence forcés. Il accapare tellement la parole par ses répliques identiques à un monologue ou à une tirade, qu'il contribue à alimenter l'antipathie des autres envers lui, sans en être conscient.

---

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 33.
[2] *Ibid.*, p. 38-39.
[3] *Ibid.*, p. 54.
[4] *Ibid.*, p. 54.
[5] *Ibid.*, p. 59.

Ainsi, au cours d'une scène où Kurt Blensk ne contrôle plus sa logorrhée verbale, le reste du groupe attend que l'homme ait le dos tourné pour le dénigrer. L'avilissement de cet homme se traduit à travers leurs médisances :

> -Emma : Sur chaque sujet, il a un point de vue, il est docte, docte, docte, jusqu'à l'implosion…
> -Balint : Je ne le plains pas. Mais je trouve quelque chose de pathétique dans ses tentatives de dialogue.
> -Suzanne : Tentatives ? Il nous soule !
> -Balint : Il a peur d'être exclu dès qu'il s'arrêtera de parler.[1]

Or, cette fois l'homme revient sur scène par surprise, entendant ce que les autres protagonistes pensent vraiment de lui. Cette didascalie illustre la situation :

> Kurt Blensk vient de réapparaître au fond. Personne ne le remarque. Il S'avance un peu. Puis à la réplique qui suit s'arrête [...] Lui est comme frappé de stupeur, immobile. Silence.[2]

Nous déduisons au fil de l'analyse, que ce personnage fragile est en repli total face aux autres, étant donné qu'il n'arrive pas à exiger d'eux le respect, ni à les affronter. Sa faiblesse mise à nu, son amour propre atteint, Kurt se laisse faire passivement et sans lutte. Il dit pour seule réponse : « J'aurais fait encore un beau contre temps. (Il veut poursuivre, mais en est incapable. Après un silence, il part en tremblant.) »[3] Humilié parce qu'il vient d'entendre, le personnage s'isole. La solitude est présentée comme salvatrice dans ce cas de figure, car le personnage ne peut gérer ce conflit émotionnel autrement : l'humiliation dont il a été victime étant insoutenable, il n'envisage plus de partager le même espace que les autres.

Il n'en demeure pas moins que la marche fait irruption dans cette pièce et s'annonce comme un véritable soulagement face à ces conflits. En faisant sortir les protagonistes hors de la scène, en leur faisant quitter l'espace de l'hôtel pour se promener dans la nature, espace extérieur, la marche physique devient un parcours initiatique les menant vers le chemin de la paix intérieure, comme l'écrit Lionel Bourg :

> La marche participe à la construction de l'individu et de son rapport au monde d'un point de vue organique. Car c'est l'acte de marcher, le rythme lent des pas qui s'enchaînent,

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 84.
[2] *Ibid.*, p. 84-86.
[3] *Ibid.*, p. 87-88.

> sont une possible reconstruction de soi et du monde dans une participation à la pulsation du monde.[1]

La marche ferait ainsi office dans cette pièce de thérapie guérissant les maux, mais qu'en est-il alors pour le reste des personnages cloitrés dans l'hôtel refusant de participer à ces randonnées tel que Suzanne et Emma ?

Nous retrouvons également parmi les conflits affectifs où parfois l'ego des personnages est touché, ceux dus à des désaccords au travail, c'est-à-dire entre collègues. Car la hiérarchie et l'autorité imposée selon le statut professionnel, entraînent bien souvent un déséquilibre dans les relations voire une certaine injustice. Nous pouvons déceler cela grâce à des personnages dominants et à d'autres qui se mettent en position de subalterne, complètement effacés, éventuellement serviles devant le supérieur.

Le cas d'Henri et de son patron Hubert dans *Trois Versions de la vie* en est un parfait exemple. Nous lecteurs, sommes témoins d'une relation qui nous semble empoisonnée et pathogène. Étant donné qu'Henri se fait tout petit devant son supérieur, il se fait écraser par lui sans riposter afin d'obtenir une promotion. Le personnage ne lésine pas sur les efforts et « les traitements de faveur »[2] pour séduire Hubert. La flatterie est de mise et il joue le rôle type du personnage obséquieux qui se vautre devant l'autre : « Vous vous traînez ! »[3] observe son entourage. En témoigne également le reproche de sa femme qui refuse de se plier à ce jeu malsain : « Avec Hubert FINIDORI, mon mari adopte un ton Finidorien, se voûte et veut qu'on s'habille. »[4] Hubert de son côté abuse de son pouvoir sur Henri et profite de sa position de force, afin de le rabaisser d'une manière insidieuse, juste pour le plaisir :

> On se fout de ces gens, il n'a rien publié depuis trois ans, il a besoin de mon appui pour passer directeur de recherches, que tu arrives avec un bas filé ou non, ils seront courbés en deux.[5]

En effet, Hubert s'amuse à annoncer à Henri qu'on l'a devancé dans la publication d'un article afin de voir son dernier espoir s'anéantir. Encore une fois, c'est Sonia, la femme d'Henri qui met les mots sur la situation défaillante et sa toxicité :

[1] TOUDOIRE -SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 42.
[2] *Trois versions de la vie,* p. 49.
[3] *Ibid.,* p. 56.
[4] *Ibid.,* p. 49.
[5] *Ibid.,* p. 22.

> Vous prenez plaisir à le voir s'affaiblir, vous l'avez averti de cet article concurrent à seule fin de le voir perdre pied et de vous dégager de toute responsabilité au cas où il s'autoriserait, en rampant, à vous demander un service. Votre perversité me dégoute et je méprise votre minable pouvoir de couloirs.[1]

L'auteur semble avoir voulu mettre l'accent sur la perversité du personnage, qui n'a d'égal que son sadisme. L'espace clos, de la manière dont le présente la dramaturge, est toujours au cœur des conflits si ce n'est, à leur origine. Le huis clos joue donc le rôle d'un excellent révélateur de vérité. Face à la claustration, les personnages ne tiennent pas longtemps avant que la situation ne dégénère. Nous constatons qu'entre coups-bas, tromperies et jeux malsains, tous les éléments nécessaires à l'échec de la communication et propices à l'affrontement sont réunis. Le huis clos fait office d'un faire-valoir à tout cela. On pourrait même le qualifier d'incubateur de crise. L'espace est doté d'une fonction primordiale dans la mesure où il influence le comportement des personnages pour exacerber le pire d'eux-mêmes et faire éclater au grand jour leur véritable nature.

Plusieurs comportements douteux semblent le confirmer :

- Sonia séduit Hubert le supérieur de son mari dans la seconde et la troisième version de la pièce.
- Henri consent à s'humilier pour obtenir l'approbation de son supérieur et pour sa carrière.

Soulignons tout de même que le portrait de Hubert, est assez représentatif de ce genre de personnes qui empoisonnent la société actuelle. Il est à la fois l'homme misogyne qui rabaisse sa femme en public, lui manque de respect et la violente psychologiquement, et l'homme manipulateur qui abuse de son pouvoir pour humilier Henri, son collègue au travail, profitant de son autorité pour se faire traiter comme un roi. Globalement, nous assistons au déploiement de sa mégalomanie lors du discours qu'il tient pendant le dîner. L'auteur nous sert ce cocktail de discordes et disputes sans fin, dans le but de dévoiler ne serait-ce qu'un peu le mystère qui entoure les relations humaines, à travers la dramaticité complexe, concentrée, de son œuvre.

[1] *Trois versions de la vie*, p. 50.

B- Les conflits absurdes ou failles humaines ?

Bien que Reza ne se réclame pas du courant littéraire du théâtre absurde, dont Beckett et Ionisco furent les figures de proue[1], ou ne s'identifie pas du mouvement philosophique existentialiste dont les oeuvres de Sartre et Camus furent les fondateurs. Il nous semble que Reza s'inspire de l'absurdité de certaines situations comme d'un outil dramaturgique, apte non seulement à rendre compte d'une routine devenue insupportable dans le quotidien des protagonistes. Mais aussi, capable de faire sentir aux spectateurs les interrogations que suscite la vie, restées sans réponses. Comme l'écrit Pruner, « l'écriture scénique cherche non pas seulement à dire, mais faire sentir, par tous les moyens dont dispose la scène. » [2]

En ce sens, nous pensons que les conflits exposés dans ces pièces sont liés avant tout aux failles humaines, avant d'être assimilés à l'absurde. De ce fait, ces failles inhérentes aux humains susitent une incomprhension mutuelle entre ces protagonistes, car ces derniers, n'arrivent pas forcément à les expliquer. C'est ce qui confère entre autres cette impression parfois d'absurdité qui suggèrerait une perte de sens, alors que cela n'est guère le cas.

Aussi notre dramaturge, expose-t-elle sa vision d'une société moderne devenue aliénante, à travers les archétypes humains que représentent des personnages toujours perdus et en quête de sens. En définitive, le résultat obtenu par la dramaturge est le même que ces prédécesseurs, puisque le théâtre favorise la réflexion sur certains sujets en « bouleversant notre conception de la représentation théâtrale et laissant [...] au spectateur la responsabilité de fabriquer un sens là où il n'y en a pas. »[3] Ainsi chacun est libre de son interprétation, comme par exemple pour les pièce l'homme du hasard ou Trois versions de la vie, dont la construction est inhabituelle et déconcertante, laissant ainsi la place à la réflexion sur le message sous-jacent de l'œuvre au public.

Dans une perspective, absurde, pourrait rimer avec une conduite extravagante, ridicule, voire bizarre. La structure des pièces et l'écriture originale de l'auteur sont faites pour favoriser l'irruption graduelle de l'absurde au sein des pièces. Effectivement, « Il s'agit d'analyser les dramaturgies qui ont sapé les bases de la communication théâtrale. »[4]. Or, nous relevons

[1] Avec des chefs-d'œuvres tel *que En attendant Godot* et *Rinhocéros.*
[2] PRUNER Michel*, Les théâtres de l'absurde,* Paris, Armand Colin, 2005, p. 1, (préface), coll. Nathan université.
[3] PRUNER Michel, *op.cit,* p. 1.
[4] *Ibidem.*

plusieurs incohérences dans les discours, des réactions démesurés allant jusqu'à frôler le chaos absolu dans les pièces de Reza. D'ailleurs, l'absurde n'est pas présent dans le théâtre de Reza, à l'instar da la forme qu'il a prise dans le théâtre de l'absure du XXe siècle. Qui rappelons le, est caractérisé par :

-le rejt des règles traditionnelles du théâtre

-la dé-construction des personnages

- la fonction de communication ôtée au discours

-la dislocation de l'intrigue.

Sauf de rare écarts, Reza préserve généralement les règles du théâtre. C'est justement à partir de ce cadre traditionnel, qu'elle se permet certaines innovationsce qui rend les situations qu'elle instaure inattendues. Cela nous aide à comprendre le mécanisme si bien ficelé de ces situations à la fois désopilantes et tragiques. Il est clair que la dramaturge a une prédilection pour les situations cocasses et loufoques et a le don de les mettre en relief d'une façon très simple et authentique. Force est de constater que ce décalage, se trouve être nécessaire à l'éclatement de la crise dans son théâtre. Par le biais des conflits orchestrés au geste et au mot près, le théâtre concrétise les angoisses, en les incarnant et en leur conférant une certaine littérarité ou intensité dramaturgique.

Mentionnons que la majorité des scènes dans l'ensemble de l'œuvre sont composées de dérapages autant injustifiables qu'inévitables. En effet, les disputes éclatent soudainement pour un rien. L'origine du conflit demeure toujours futile par rapport aux proportions que prend cet évènement et à l'envergure de la crise. D'où la manifestation de cette imprefection humaine au sein des pièces à plusieurs niveaux. D'ailleurs l'auteur mise sur le pouvoir de la situation entière pour obtenir un effet, plus réel de ce naturel dans le comportement des personnages qui jailli simultannément à la crise. Ainsi, certaines situations composées de détails révélateurs, qui précèdent généralement la dispute, sont destinées à faire davantage tomber les masuqes dans un conflit. Et, à part le discours, la gestuelle des acteurs compte tout autant que leurs paroles. C'est l'alliance de tous ces éléments qui contribue à obtenir en guise d'effet final, une situation pleinement déroutante. Surtout que l'élément déclencheur du conflit est généralement futile, cela contraste à notre avios fortement avec l'ampleur que pernnent ces conflits, et le comprtement des personnages si démeusuré par rapport à la situation.

De fait, l'espace scénique fait office d'un véritable faire-valoir de ces failles humaines, car non seulement il les fait éclore mais il les exacerbe également. Le lieu est mis en valeur, sous le signe de la sobriété dans cette œuvre. La dramaturge a pris soin d'opter pour un décor

minimaliste, analogue au texte, puriste au maximum. C'est le réalisme qui prime sans fantaisie aucune, rendant par conséquent le lieu neutre. En témoignent les nombreuses descriptions de l'auteur dans les diverses scènes d'expositions où elle insiste sur la simplicité du décor. Citons l'indication scénique de la scène d'exposition de *L'Homme du hasard* : « Un compartiment de train. Un homme et une femme »[1]. Ou celle du *Dieu du carnage* : « Un salon. […] pas d'éléments inutiles. »[2] Ou celle de *Trois versions de La vie* : « *S*oir. Un Salon. Le plus abstrait possible. Ni murs ni portes ; comme à ciel ouvert. Ce qui compte c'est l'idée du salon. »[3] Ou encore, celle de *Conversations après un enterrement,* « Une propriété de famille dans le Loiret. Pas de réalisme. Un espace ouvert et unique. Sont seulement suggérés, par des éléments successifs, le bois, la clairière et la maison.[4] ». Ou enfin ce passage explicite dans *La traversée de l'hiver* :

> L'histoire se déroule à la montagne, en Suisse, dans un lieu unique qui est le jardin d'un hôtel pension à Stratten. Le décor doit être le plus pur, le plus dépouillé possible. L'espace qui entoure le lieu (ciel, hauteurs, environnantes…) est ce qui importe dans l'idée.[5]

Nous remarquons, dans tous ces extraits, l'insistance de l'auteur sur l'unicité du lieu, sur la sensation de vide que l'espace est censé dégager. Tout cela dans le but créer la confusion entre ses personnages et de monter la gratuité des conflits. L'auteur fait donc du huis clos, c'est-à-dire de cet agencement précis de l'espace restreint, le générateur de discordes par excellence, dans le sens où l'espace pousse les personnages à bout jusqu'à les rendre incontrôlables. De plus, de cette neutralité spatiale, naît une certaine disproportion et une dissonance par rapport aux actions saturées par les émotions et les tensions que l'on voit sur scène. L'originalité de cette écriture réside alors dans la nature humaine que cerne l'auteur avec une telle vraisemblance. L'effet de surprise sur le spectateur qui appréhende le cours de l'histoire, joue également un rôle important par rapport à la tournures de ces situations. À partir de là, la moindre contrariété des personnages peut céder la place à un coup de théâtre magistral et enrichir la dramaticité de la pièce.

[1] *L'homme du hasard*, p. 10.
[2] *Le Dieu du carnage*, p. 10.
[3] *Trois versions de la vie*, p. 11.
[4] *Conversations après un enterrement*, p. 10.
[5] *La traversée de l'hiver*, p. 12.

Dans de simples moments et fragments de la vie quotidienne, nous assistons à des quiproquos ou à des malentendus, en l'occurrence des conflits qui pourraient s'apparenter à une certaine absurdité dans le discours des personnages. Nous assistons dès lors à des scènes où tous les personnages s'enflamment avec une rapidité intense, comme le fameux moment dans *Conversations après un enterrement* où alors qu'Alex fait du café, le dialogue tourne à la dispute :

> -Édith : C'est la première fois que je te vois faire du café.
> -Alex : Comment tu crois que je vis ?
> -Édith : Je ne t'ai pas dit que tu ne savais pas. Tu prends tout mal.
> -Alex : Tu 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)
> -Nathan : C'est de la pisse ton café.[1]

En raison du décès du père, tous les protagonistes,effondrés, sont à cran et sous tension et la moindre contrariété fait éclater une crise. Ils font donc l'effort de retenir leur émotion mais le chagrin finit par se traduire en nervosité et méchanceté, malgré un comportement constamment sur la défensive. Référons-nous à cette discussion où les protagonistes sont sur le qui-vive :

> -Élisa : Alex.
> -Alex : Quoi ?!...Qu'est-ce qu'il y a Élisa ?
> -Élisa : Rien…
> -Alex : Si ! Alex !... Qu'est-ce qu'il y a ?
> Silence.
> - Élisa : Calme-toi …
> -Alex : Je suis très calme. J'ai l'air énervé ?
> -Édith : Bon ça suffit maintenant…
> -Alex : Quoi "ça suffit !" ? Qu'est-ce qu'il y a vous me faites chier ! [2]

De même, dans *Trois versions de la vie*, une dispute éclate entre les deux couples de parents, et s'éternise. L'élément déclencheur oscille entre deux causes pour se transformer en un conflit interminable et généralisé. La violence verbale est d'abord déclenchée par les caprices de l'enfant qui refuse de dormir :

[1] *Conversations après un enterrement*, p. 18-19.
[2] *Ibid.*, p. 109.

-Henri : Arnaud, dodo !
-Sonia : La ferme, Arnaud !
-Henri : Comment tu lui parles ?
-Sonia : Ta gueule Arnaud !
-Henri : Tu es complètement cinglée !
-Sonia : Il se tait tu vois.[1]

Puis, à ce premier conflit se superpose la dispute au sujet de la carrière d'Henri et de son article sur les Halos. La tension monte en crescendo. Henri cède à des ses élans pathétiques alors les autres personnages se rejettent la faute les uns sur les autres pour ne pas culpabiliser :

-Hubert : Vous êtes au bout du rouleau mon vieux, pour dramatiser comme ça.
-Inès:(à Hubert) Mais toi quel besoin avais-tu de lui parler de cet article !
-Henri : Heureusement ! Heureusement qu'il m'en a parlé ! Merci Hubert !
-Sonia : Merci de quoi ? D'avoir ruiné ton weekend ?
-Hubert : Honnêtement, j'ai pensé qu'il fallait vous le dire mais je ne prévoyais pas ce saut irrationnel.[2]

Si nous observons le langage utilisé par les personnages, nous remarquons d'emblée l'agressivité employée constemment. Les personnages se manquent de respect pour un rien, ce qui attise l'incompréhension de l'interlocuteur et enflamme par conséquent sa colère.
Finalement, pour revenir aux circonstances de la dispute dans *Trois Versions de La vie,* l'absurde se manifeste à travers les multiples caprices de l'enfant qui martèle la soirée par ses pleurs et ne cesse d'interrompre les adultes dans leur pseudo discussion. Cet élément perturbateur est la source des désaccords et a pour fonction d'exaspérer les personnages.
De plus, le contenu du dîner, quelque peu dérisoire puisque composé d'amuse-bouche ("apéricubes" et les "fingers") disposés sur la table, devient objet de convoitise de la part de l'enfant et d'Hubert aussi visiblement. La nourriture apparaît au fond comme le lien entre les deux personnages, soulignant d'une certaine façon l'infantilisme de l'adulte.
Dans *Le Dieu du carnage*, les invités, plus précisément Annette, font une fixation sur l'histoire du hamster abandonné par Michel. Ils veulent faire culpabiliser leur hôte, en condamnant cet acte horrible, tout autant que Michel les fait culpabiliser, du fait que leur fils ait frappé le sien. On s'aperçoit alors à quel point l'absurde naît de ce décalage dans ces situations mais surtout, de l'incompréhension mutuelle.

[1] *Trois versions de la vie*, p. 18.
[2] *Ibid.*, p. 34-35.

Cependant, l'espace n'est pas le seul élément responsable de des conflits absurdes car l'alcool y participe grandement. Étant un désinhibiteur, l'alcool ôte tout contrôle ou pertinence aux personnages. Ces derniers se lâchent littéralement et font tomber les masques du mensonge pour dire réellement ce qu'ils pensent les uns des autres, une fois « saouls ». Que ce soit l'apéritif dans *Trois versions de la vie* ou le vin dans *Le Dieu du carnage,* la prise d'alcool intensifie la nervosité ambiante. Citons ce passage où on perçoit la situation se détériorer au fur et à mesure que les personnages abusent de l'alcool :

> -Véronique : Sers moi Michel !
> -Michel : non.
> -Véronique : Michel !
> -Michel : non.
> -Véronique tente de lui arracher la bouteille des mains.
> -Michel résiste : Allez, tiens, vas-y ! Bois, Bois, quelle importance. Elle s'effondre.[1]

Plus loin, les personnages complètement saouls basculent dans une sombre violence, absurde. En témoignent les exclamations des femmes : « -Annette : C'est infernal ! »[2], « -Véronique : Je vais le tuer ! »[3]. Les propos du mari quant à eux, essayent de la tempérer : « -Alain : Annette, c'est absurde de boire dans ton état. »[4] En bref les protagonistes ne se limitent plus à un conflit verbal. En effet, ils passent à l'action et illustrent leurs propos par des gestes déplacés, comme lorsque Annette « se dirige vers Alain, lui arrache le portable et... après avoir brièvement cherché où le mettre … Le plonge dans le vase de tulipes. »[5] En outre, le salon, théâtre du conflit, subit la violence des personnages. L'exemple le plus démonstratif demeure celui de la crise de vomissements d'Annette sur la table basse où sont posées des œuvres d'arts, désormais abîmées. Le bouquet de fleurs et les affaires d'Annette sont jetés par terre. Puis, le téléphone d'Alain finit dans le vase. Il nous semble que les personnages transfèrent un trop-plein d'émotions négatives sur les objets, sans doute à cause de ce sentiment d'impuissance incontrôlable.

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 86.
[2] *Ibid.*, p. 93.
[3] *Ibid.*, p. 103.
[4] *Ibid.*, p. 104.
[5] *Ibid.*, p. 105.

Dans *Trois versions de la vie*, hôtes et invités boivent afin de dépasser la gêne et le malaise qui plombe l'atmosphère. De nombreuses répliques attestent du lâcher-prise qui prend le dessus sur le savoir-vivre. Inès et Henri succombent aux effets de l'alcool : « Elle boit … servez moi encore Henri »[1], « J'ai franchi le seuil de l'ivresse. »[2], « J'ai perdu le sens de la mesure. »[3]. De même, les répliques et didascalies s'accordent pour nous indiquer l'état d'ébriété avancé des personnages : « Inès ne peut pas boire plus d'un verre, après quoi elle ne s'oriente plus dans l'espace connu. »[4], « Tu ne bois pas un peu trop, Henri ? »[5], « Tu as trop bu Henri, tu es ivre mort. »[6] L'alcool par conséquent, fait remonter à la surface de la discussion les susceptibilités enfouies dans l'inconscient des personnages ainsi que leurs complexes et frustrations. Chaque mot devient rapidement une source d'altercation pour ces personnages éméchés qui n'hésitent pas à se dire leurs vérités et à se critiquer acerbement les uns les autres. La soirée prend donc une tournure particulière mais les protagonistes finissent par en prendre conscience et prendre du recul : « Il y a un vrai vent de folie ce soir dans cette maison. »[7], « Cette soirée est un peu décousue non ? »[8]. Il existe manifestement une corrélation entre la restriction de l'espace, l'excès d'alcool, la nervosité des personnages, poussés à bout par une atmosphère absurde caractérisée par des quiproquos décalés et des coups de théâtre.

Le huis clos apparaît au fond comme un "*Zoom*" qui agrandit des détails auxquels nous ne prêtons plus attention, en mettant en scène un microcosme de la société. À l'instar de l'objectif d'une caméra, le huis clos est le moyen théâtral qui permet de focaliser le regard des spectateurs sur le monde. En somme, la naissance d'un florilège de différends consubsentiels aux humains est relatif et tributaire en partie de l'espace, qui donne un autre regard sur le désaccord.

C- Les conflits d'idées

Toutes les discussions et disputes ne concernent pas uniquement les sujets futiles ou incongrus dans l'œuvre de Reza. En effet, plusieurs thèmes suscitent l'intérêt des protagonistes. Leurs débats tournent parfois autour de réflexions politico-sociales, scientifiques et

[1] *Trois versions de la vie*, p. 102.
[2] *Ibid.*, p. 85.
[3] *Ibid.*, p. 101.
[4] *Ibid.*, p. 84.
[5] *Ibid.*, p. 103.
[6] *Ibid.*, p. 78.
[7] *Ibid.*, p. 47.
[8] *Ibid.*, p. 48.

existentielles…Étant donné que tout oppose les personnages, que ces derniers ont les préjugés faciles et pas assez d'autocritique pour avoir du recul par rapport aux choses, les conflits d'idées ne tardent pas à pointer le bout de leur nez. Les deux pièces *Le Dieu du carnage* et *Trois versions de la vie* se rejoignent au niveau de la thématique de l'éducation des enfants et des valeurs qui doivent être véhiculées. Mais la subjectivité prend le dessus au niveau de la conversation et s'allie à l'entêtement des protagonistes. Chaque personnage s'acharne de ce fait, à vouloir imposer sa vision des choses même s'il a tort. Personne n'admet que l'autre peut avoir raison et veut avoir le contrôle.

Nous remarquons dans la première pièce, que l'initiative qu'ont prise Véronique et Michel afin de résoudre le conflit entre leur fils Bruno et Ferdinand son agresseur à l'amiable, part d'une bonne intention. Abstraction faite des dégâts physiques causés sur la victime. La preuve réside dans la gratitude éprouvée par les Reilles, lorsqu'ils remercient les Houillés pour « tenter d'aplanir la situation au lieu de l'envenimer »[1], au lieu d'avoir une « réaction plus épidermique. »[2] qui ressemblerait plus à l'attitude de la plupart des gens. Les personnages agissent en surface en adultes civilisés, selon les valeurs qu'ils défendent, à savoir le respect de l'autre, la temporisation d'une personnalité caractérielle, le refus de la violence.

Le fait que le couple agisse en hôte parfait n'oubliant aucun détail dans l'art de recevoir, notamment en préparant le clafouti, les cafés et l'alcool, en prenant soin également de bien paraître devant les Reille, en décorant parfaitement le salon (le fait d'acheter des tulipes, de disposer avec soin des livres d'art sur la table basse à dessein portant sur l'œuvre de Bacon, de Kokoschka, de Foujita et un livre sur les Dolagnes). En réalité, ce décor mettant l'accent sur leur art de recevoir et leur culture artistique et générale a une finalité : impressionner les invités, prendre le dessus sur eux indirectement.

En effet, Reza mise sur les détails dans son théâtre. Comme le langage corporel des personnages, les objets choisis dans le décor, les vêtements portés, les prénoms et noms des protagonistes, toutes ces composantes jouent un rôle dans la structure globale et le message qu'on pourrait qualifier de subconscient pour le public. Ainsi, en décryptant le sens que porte ce genre d'indice, avance-t-on dans l'interprétation du non-dit et de l'implicite. Le lieu entre en jeu dans ce conflit, en délimitant l'espace entre les adversaires, par le biais de la table au milieu du salon. Les couples sont alors assis, face à face, d'une part et d'autre de la table. C'est une

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 27.

position frontale qui dénote de leur aptitude à s'attaquer, s'affronter pour défendre férocement leurs opinions.

Certes, Véronique semble maîtriser l'art du paraître ainsi que le savoir vivre. Mais cela suffit-il pour autant à consolider la bonne foi qu'elle souhaite véhiculer à l'autre couple, et aux yeux du spectateur ? La réponse est aux antipodes de notre interrogation, parce que dans ce débat, la tentative de démêler la victime du coupable pose d'emblée un problème. Ainsi, quand Véronique insiste pour que Ferdinand s'excuse auprès de Bruno, le conflit prend forme et s'ancre davantage lorsqu'il s'agit de relater les faits d'une manière neutre et impartiale. Lorsque Véronique emploie le terme « armé d'un bâton. »[1], elle envenime la polémique étant donné que cela implique indirectement un parti-pris, que les parents de Ferdinand s'obstinent à réfuter. En effet, Les Reilles considèrent qu'il s'agit d'un jeu entre enfants ayant mal tourné. Leur fils n'a pas fait mal à son camarade exprès. En fait, les couples ne sont d'accord sur aucune des notions piliers de l'éducation qu'ils ont évoquées. Alain essaye de dédramatiser et de minimiser l'acte de son fils en prenant son parti, alors que la mère de Bruno, Véronique, tend à exagérer les faits « Il réalise qu'il a défiguré son camarade ? »[2] Malgré cela la réponse d'Alain demeure assez évasive, soulignant la naïveté et la spontanéité de l'acte. Nous avons affaire par conséquent, à un débat stérile complètement figé. Les Reilles sont des parents assez laxistes qui ne prennent pas au sérieux la violence dont leur fils a fait preuve. Ils la justifient presque, dans la mesure où non seulement Ferdinand n'a pas été intégré à la bande dont Bruno est le chef, mais parce qu'il s'est fait également traiter de « balance »[3] par les autres enfants. Cela légitimerait pour les parents quelque peu son acte.

D'un autre côté, les Houllié sont des parents qui non seulement dramatisent la situation, mais n'hésitent pas à s'immiscer dans l'éducation d'un autre enfant, sous prétexte que cela les concerne de près. En effet, Véronique veut absolument faire la morale à Ferdinand à la place de ses parents :

> -Véronique : Est-ce que vous m'autorisez à parler à Ferdinand ?
> -Alain : Vous êtes mue par une ambition pédagogique, qui est sympathique [...] Mais parlez-lui, sermonnez-le.[4]

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 10.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 37.
[4] *Ibid.*, p. 40-41.

Son désir de le réprimander se fait sentir de plus belle par la suite : « Est-ce que vous comptez sanctionner Ferdinand d'une manière ou d'un autre ? »[1]

Dans toutes les versions de *Trois versions de la vie,* les personnages adoptent une posture analogue au sein d'un conflit : les Finidori se mêlent de l'attitude qu'ont Sonia et Henri face aux caprices de leurs fils. Faut-il lui donner à manger lorsqu'il est au lit ? Là est la question. Le couple d'invités expose sa manière de faire et n'hésite pas à juger l'attitude de l'autre couple. À vrai dire, les parents sont désemparés : Sonia, trop stricte, trop sévère, refuse que son fils mange quoi que soit après s'être brossé les dents : « Si nous cédons sur la pomme, il saura qu'on peut céder sur tout. »[2] Ce personnage est intransigeant concernant les règles éducatives nécessaires au bon développement de son enfant. Même lorsqu'il s'agit de faire des écarts, en termes de tendresse, comme faire des câlins ou raconter une histoire, elle ne cède guère à cet enfant qui ne cesse de vouloir attirer l'attention. Contrairement à elle, son mari Henri, se dérobe à sa responsabilité de père. Il ne peut s'empêcher de courir au chevet de son fils dès qu'il entend ses pleurs. Quel qu'en soit le motif, il essaye de le consoler à tout prix au risque de rendre « tout le système caduc. »[3] L'approche des parents est par conséquent complètement contradictoire et ne peut mener qu'à une cristallisation de la crise. Ainsi l'enfant profite-t-il de cette fêlure pour saper l'autorité parentale et creuser un peu plus la césure qui se crée entre le père et la mère. Inès entre dans le conflit pour soutenir Sonia, trouvant qu'en gâtant trop l'enfant, ce dernier perd en autonomie : « Moi aussi je suis très à cheval sur les rituels du coucher. »[4] Elle est aussi sévère que Sonia :

> Ah oui. Oui, très sévère sur les dents. Ce ne sont pas tellement les dents au fond, c'est la discipline. Encore que je sois à cheval sur l'hygiène naturellement mais les dents, c'est la discipline.[5]

Le personnage fait même des reproches au père : « Vous le sur-couvez, Henri. »[6], « Vous avez tort de céder à tous ses caprices. »[7] En revanche, Hubert soutient tantôt Henri dans son laxisme : « Bravo Henri. Elles nous tuent avec leurs théories. »[8], critique tantôt l'enfant : « C'est un pacha

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 48.
[2] *Trois versions de la vie,* p. 15.
[3] *Ibid.,* p. 27.
[4] *Ibid.,* p. 25.
[5] *Ibid.,* p. 7.
[6] *Ibid.,* p. 34.
[7] *Ibid.,* p. 39.
[8] *Ibid.,* p. 27.

ce petit ! »[1]. Le couple d'invités finit par avouer ce qu'il pense réellement de l'enfant en aparté : « -Hubert : L'enfant est effrayant [...] », « -Inès : Il n'a aucun repère. »[2] Pour ainsi dire, l'auteur a mis sur les devants de la scène, à travers ce débat moralisateur, les choix éducatifs qui varient d'un parent à un autre, inhérents à la subjectivité de la vision de chacun. La dramaturge souligne également le phénomène de l'enfant roi dans la société moderne, qui s'avère être une torture pour les parents qui ne savent pas s'y prendre. L'enfant accapare l'attention par ses caprices innombrables et rejette toute autorité.

Mis à part le sujet de l'éducation évoqué en amorce dans ces deux pièces, d'autres débats en parallèle se transforment en querelles. D'abord, le médicament qui s'est avéré dangereux, dans *Le Dieu du Carnage,* dont Alain et son laboratoire prennent la défense, malgré les effets secondaires dus au traitement sur les. La mère de Michel est concernée par cette affaire puisqu'elle prend ce médicament en question. Michel dénonce alors le lobby pharmaceutique et la manipulation dont fait preuve Alain dans son travail d'avocat, en voulant commercialiser ce poison à tout prix. Ce dernier, prend de haut Michel et méprise son travail. Implicitement, cela sous-entend que la différence de statut social qu'on acquiert grâce à son travail, existerait belle et bien encore de nos jours. En d'autres termes, le sujet des emplois respectifs des personnages, les entraîne petit à petit vers des thèmes beaucoup plus généraux : l'humanisme, la citoyenneté, l'injustice de l'existence. En effet, Véronique, en tant qu'écrivaine sur la politique et l'histoire des pays africains comme le Darfour où se déroulent d'affreux massacres, se pose comme une connaisseuse de la cause.

Or, ceci a le don d'agacer tout le monde y compris son mari. Alain la classe dans la catégorie des « Femmes investies, solutionnantes. »[3] Le conflit s'installe : Alain comme Michel dénigrent l'élan humaniste de Véronique et doutent de sa bonne volonté à s'intéresser au sujet et à changer concrètement les choses par le biais de son écriture. Pour eux, un motif purement individualiste se cacherait sous ce masque d'altruisme exagéré ou surfait. D'ailleurs, « Est ce qu'on s'intéresse à autre chose qu'à soi-même ? »[4] L'interroge Alain. Véronique ne milite que pour soulager sa conscience et pour se sentir mieux d'après la réflexion d'Alain :

> Vous écrivez sur le Darfour, bon je comprends qu'on puisse
> se dire tiens, je vais prendre un massacre, il n'y a que ça dans

[1] *Trois versions de la vie,* p. 39.
[2] *Ibid.,* p. 45.
[3] *Le Dieu du carnage,* p. 121.
[4] *Ibid.,* p. 87.

> l'histoire, et je vais écrire dessus. On se sauve comme on peut.[1]

L'argument qu'il défend, réside dans sa croyance dans la loi du plus fort, dans les lois de la jungle qui régissait autrefois ce monde, depuis la création du monde : « Je crois au Dieu du carnage. C'est le seul qui gouverne, sans partage, depuis la nuit des temps. »[2] Cet état des choses ne risque pas de changer selon lui. La référence au titre de la pièce est ici flagrante, dans la mesure où il est possible d'observer une extrapolation au carnage qui va avoir lieu entre des protagonistes qui essayent de se dominer, et dont le théâtre est le salon. Véronique, tente de prouver que la morale aide à mieux vivre dans ce monde, qu'il y a certaines règles à respecter pour garantir la paix avec les autres et échapper aux massacres : « Je ne vois pas à quoi servirait l'existence sans une conception morale du monde. »[3] dans une autre réplique, elle étaye davantage son point de vue : « Nous vivons en France. Nous ne vivons pas à Kinshasa, Nous vivons en France avec les codes de la société occidentale. »[4] Le point de vue de la femme indépendamment de son attachement salutaire se fonde sur le respect des codes civils de la société qui permettent le « vivre ensemble ». Ainsi, par le biais de certaines limites, le chaos pourrait être évité, au profit d'une vie civilisé et paisible. Véronique contrairement aux autres personnages, semble certaine que le fait d'être humaniste et de s'intéresser aux autres, amoindrit leur misère. Penser qu'elle peut sauver les autres soulage sa conscience. Aussi la nonchalance, l'indifférence des autres personnages vis-à-vis tant de souffrance dans certaines régions et pays du monde, ne fait-elle qu'anéantir le sens de son existence : « Un jour vous comprendrez l'extrême gravité de ce qui se passe dans cette partie du monde et vous aurez honte de votre inertie et de ce nihilisme infecte. »[5]

En effet, elle insiste tellement par ses leçons moralisatrices, voulant absolument convaincre le reste des personnages qu'elle a raison, que sa manière de faire en devient ironiquement très violente. D'ailleurs, ces derniers se sentent agressés, voire menacés. De ce fait, leur réponse ne tarde pas à se faire aussi virulente que l'attaque : « On se fait insulter, et brutaliser, et imposer des cours en citoyenneté planétaire [...] et vos droits de l'homme je me torche avec. »[6]

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 88.
[2] *Ibid.,* p. 98.
[3] *Ibid.,* p. 89.
[4] *Ibid.,* p. 101.
[5] *Ibid.,* p. 117.
[6] *Ibid.,* p. 118

Un débat sur l'univers, cette fois-ci beaucoup plus scientifique et pragmatique règne dans *Trois versions de la vie*. Il concerne la publication d'un article nécessaire à la promotion professionnelle d'Henri, dans le domaine de l'astrophysique. En effet, Hubert fait exprès d'annoncer la mauvaise nouvelle à Henri afin de le démoraliser : un article concurrent a été publié avant le sien sur le même sujet. En outre, les deux articles ont presque les mêmes titres. Alors que celui d'Henri se nomme « Are the dark matter halos of galaxies flat ? »[1], l'autre s'intitule : « On the flatness of galaxy halos. »[2]

Hubert fait preuve de sadisme. Il se délecte même de la souffrance de son employé. En témoigne cette expression dont il use : « Pour pimenter la soirée. »[3] explique-t-il à sa femme.

Face à la gravité de la nouvelle, Henri a une réaction extrême. Ses phrases hyperboliques prennent une tonalité tragique : « C'est ma mort scientifique cet article »[4] ; « Trois ans sans publier pour se voir refuser un sujet parce que déjà traité [...] je vais devoir le citer. »[5] L'enjeu pour Hubert semble de déstabiliser Henri, tout en passant pour quelqu'un de bienveillant à son égard. Sa manipulation inclut le fait de passer pour quelqu'un qui souhaite aplanir la tension qu'il a créée et aider Henri à relativiser cette nouvelle, en lui remontant le moral : « Quelle nervosité, Henri ! »[6]

De même, il essaye de raisonner Henri alors que c'est lui qui a provoqué cette crise par son annonce : « Même si vos approches sont similaires, ce qui n'est pas avéré, vos conclusions sont certainement différentes. »[7] Les deux femmes se joignent à la conversation : Inès tente de comprendre le sujet de l'article en posant de nombreuses questions à Henri tout en se démarquant de son mari, qui veut la brider :

> C'est important que les halos soient plats ? [...] J'ai de sérieuses raisons de penser que la distribution de la matière invisible qui l'entoure est quasiment aussi plate que la matière visible.[8]

Sonia, de son côté, reproche à Hubert d'avoir gâché la soirée, voire le week-end entier en annonçant de la sorte la nouvelle. Elle le soupçonne d'user de la faiblesse d'Henri pour ainsi dire, et ne manque pas de défendre son mari. Cet article sur l'espace intergalactique et les trous

[1] *Trois versions de la vie,* p. 28.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibid.,* p. 69.
[4] *Ibid.,* p. 32.
[5] *Ibid.,* p. 33-34.
[6] *Ibid.,* p. 31.
[7] *Ibid.,* p. 32.
[8] *Ibid.,* p. 37.

noirs ne cesse de faire écho au vide existentiel que traverse Henri et au malheur dans lequel il s'engouffre. En effet, on observe à travers son désarroi, à quel point il accorde de l'importance à sa carrière professionnelle. Il semble prêt à tout pour une promotion, quitte à se prosterner devant son supérieur hiérarchique. L'espace scénique du huis clos ne fait que renforcer la tendance des protagonistes à basculer dans des crises spectaculaires, inéluctables et infinies qui durent généralement jusqu'à la fin des pièces.

Le conflit intellectuel ne se produit pas de manière directe dans *La traversée de l'hiver*. On le devine grâce aux personnages entourés par la nature ; ils adoptent des attitudes radicalement différentes, face à ce cadre spatial peu commun mi-extérieur mi-intérieur, à la fois clos et ouvert. Encore une fois, l'espace ne laisse pas les personnages indifférents. Il est même le moteur des passions et suscite leur émoi. Les hommes, principalement Avner et Balint, ne cessent de quitter l'hôtel pour partir en randonnée à la découverte de la montagne. En effet, ils ne peuvent s'empêcher de bouger et d'aller chaque jour plus loin afin de parcourir toujours plus d'espaces. Ainsi se sentent-ils exister, vivant la plénitude du bonheur qui émane de ce lieu. En revanche, les femmes, Emma et Suzanne, adoptent un comportement opposé. Trouvant cet élan voire cette quête de l'espace chez les hommes, absurde, elles trouvent leur joie plutôt dans l'observation de cet espace tout en restant sur place, en terrasse sur leur chaise longue. Ne faisant rien de leurs journées. Elles préfèrent savourer l'immobilité et le temps qui s'arrête. Assurément, l'isolement va de pair avec la splendeur du paysage. Citons ce passage qui résume la situation :

> -Où sont-ils allés déjà ?
> -À Lieuseur.
> -Mais c'est loin, ça.
> -À qui le dites-vous !
> -Pourquoi aller si loin, il n'y a pas assez de montagne tout autour ?
> -Ce qu'il y a de plus beau est loin. Paraît-il. Un de ces jours, Avner finira par marcher en Autriche.
> -Alors qu'on est si bien sur une chaise longue.
> Est ce qu'on ne profite pas autant de la nature ?
> -Plus, je dirais même.[1]

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 17-18.

Les personnages féminins ont en commun un autre sujet sur lequel elles ne s'accordent pas avec les hommes. Elles jugent l'ouvrage de Balint *L'âge de fer* «antipathique », contrairement au caractère du personnage qu'elles apprécient :

> -Vous lirez-vous, un livre sur le premier âge de fer ? Dieu m'en garde.
> -Qui peut lire une chose pareille ? [...]
> (Elle hoche la tête navrée).[1]

Est-ce que Reza a voulu se moquer des femmes, à travers ces personnages féminins qui n'ont pas le niveau intellectuel de L'historien Balint ou la sagesse d'Avner ? A-t-elle voulu mettre l'accent sur leurs centres d'intérêt futiles, sur leur snobisme ? Ou bien la satire vise-t-elle un type féminin précis, sorte de caricatures des « précieuses ridicules » de la société contemporaine qui portent préjudice aux femmes et que l'écrivaine dénonce justement par féminisme ? Nous optons pour cette dernière hypothèse, d'autant plus que ces personnages féminins détestent Kurt Blensk également, personnage très cultivé : « Sur chaque sujet il a un point de vue, il est docte, docte, docte jusqu'à l'implosion… »[2] Elles ne supportent guère qu'il monopolise toutes les discussions. Ce dernier est de plus imbattable dans les parties de mots croisés, de bridge ou de scrabble, ce qui a le don d'exacerber le conflit sous-jacent dans cette œuvre.

Le second conflit oppose Balint à Avner : il l'accuse d'avoir brisé ses objectifs et rêves d'écriture, en l'initiant à l'amour de la vie et de la nature. Ayant prévu au départ une retraite propice à la réflexion, il se consacre essentiellement à l'action. De fait, il culpabilise d'aimer ce nouveau mode de vie, s'en veut d'avoir changé et évolué par rapport à ses priorités qu'il délaisse désormais. Balint, effectivement, n'apprécie plus ce qu'il compte écrire. Il est plus dans l'optique de vivre l'expérience du moment présent, d'apprécier les choses simples de la vie. La preuve de ce changement qui s'opère en lui, est signifiée dans ce passage :

> 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 [...] Rien ne me paraît plus haïssable aujourd'hui qu'un livre sur *Le premier âge de fer*.[3]

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 84.
[3] *Ibid.*, p. 7.

Avner qui mène une vie ordinaire, fade et banale toute l'année, profite de ce moment où il se sent plus lui-même, pour être en communion avec son environnement. L'enthousiasme de ce personnage exerce une telle influence sur les autres, qu'ils se retrouvent à suivre Avner dans tout ce qu'il entreprend de faire. Son pouvoir de persuasion et son influence sur les autres augmente, autant que l'estime des autres pour lui s'agrandit.

Dans *L'homme du hasard,* vu le choix particulier de réunir des personnages qui ne se parlent point, dans wagon de train en marche, il n'y a que deux monologues simultanés. On ne peut donc parler concrètement de disputes, comme dans les pièces précédentes, même si le conflit finit toujours par pointer, à travers les reproches mutuels dont les monologues sont truffés. Représenter un wagon sur l'espace scénique est une concrétisation du huis clos. De fait, Reza réussit à mettre en scène un double huis clos : celui imposé par le cadre spatial du train et celui que nous déduisons des monologues. Par conséquent, on peut considérer l'étroitesse ou l'exiguïté de l'espace comme une véritable cause du conflit. Cependant dans cette pièce, il s'agit d'un désaccord ancré et indirecte sur certaines idées soit entre Monsieur Parsky l'écrivain et Martha, sa fidèle lectrice admiratrice, soit entre l'homme et ses potentiels confrères. De prime abord, bien que Martha adhère complètement à l'idéologie de l'écrivain, elle n'approuve pas en entier à sa réflexion sur le monde. Elle décèle dans l'écriture et au sein de la réflexion de l'auteur, une contradiction qui la déçoit, dans la mesure où pour Parsky, intégrer sa théorie et ses pensées sur l'existence dans sa littérature, n'a aucune valeur pour lui. La femme constate alors que les œuvres de l'auteur, contrairement à ce qu'il prétend, en sont pleines, comme lorsqu'il répète : « Les choses ne sont rien. »[1] En effet, les pensées de Parsky concernent essentiellement les enjeux de la littérature. Les questions qui se posent alors sont : la littérature de Parsky permet-elle de penser le monde ? Offre-t-elle un soulagement à l'écrivain et au lecteur par extension, aux tourments existentiels intérieurs ? Relève-t-elle du domaine personnel ou public ? Écrit-on pour soi ou pour les autres ?

Dans le passage où l'homme évoque sa littérature, on observe des similitudes entre l'enjeu de son écriture et l'écriture thérapeutique qui permet de dépasser les démons du passé et de purger par le biais d'un processus cathartique, toutes les blessures émotionnelles. Ce type d'écriture dont se réclame Parsky, répond à un certain besoin compulsif d'attention, qui permet de se

[1] *L'homme du hasard,* p. 11.

mettre au-devant des projecteurs : « J'ai écrit ce que j'ai pu écrire, non pas ce que j'ai voulu. »[1] affirme le personnage.

En outre, on a précédemment mentionné que Parsky a un conflit intellectuel non résolu initialement avec sa propre personne. Son attitude désinvolte et nonchalante, le pessimisme extrême dont il fait preuve, ne sont rien d'autre que le résultat de l'absurdité qu'il ressent face aux sujets sur l'existence, la condition humaine ou encore à la finalité de son écriture. Ce qu'il par admettre : « Qui peut dire quoi que ce soit de cohérent sur une vie ? »[2]

Pendant l'unique dialogue qui advient entre lui et la passagère, il ment pour commencer sur son identité d'écrivain et se fait passer pour quelqu'un qui côtoie l'auteur. Il n'hésite pas à dissuader Martha de lire *L'homme du hasard.* L'auteur fait une autocritique acerbe de lui-même, à travers un regard extérieur. Une véritable dissociation s'opère entre l'écrivain et l'homme : il qualifie son style d'irritant, d'égocentrique ; il se qualifie d'écrivain mineur. Il se punirait de ne pas avoir su devenir éternel, ou vaincre le temps comme les grands poètes, en parlant de ses propres malheurs, tout en s'opposant vivement à ceux qui accèdent à la célébrité par des écrits autobiographiques ou en se mettant en avant dans les médias.

Le monde et la société ne cessent d'évoluer rapidement, à l'image de cet auteur. Il a changé depuis l'époque où il a écrit certaines de ses œuvres, ce qui fait qu'il ne se reconnaît plus dans son écriture désormais. Cette phrase de Parsky le confirme : « Les gens me parlent de livres écrits il y a trente ans. Je ne sais même plus ce qu'il y a dedans. Sans blague, je ne sais plus. »[3]

En d'autres termes, refusant d'accepter ce changement, le personnage se scinde et se sépare de sa production dès l'instant qu'elle est produite. Citons ses propos lorsqu'il s'exprime là-dessus : « La production de l'homme est ce qu'il y a de plus éloigné de lui avec le temps. »[4] En effet il suggère que l'évolution et les changements naturels qui se produisent avec le temps qui passe, ont un impact sur le lien et le regard que peut avoir un auteur sur son œuvre.

C'est un homme en conflit avec son époque, parce qu'il n'est plus en phase avec son temps. Aussi le temps est-il diabolisé par ce dernier qui le blâme pour tous ces échecs. Citons cette phrase aux occurrences nombreuses durant la pièce : « Amer est le temps. »[5] D'ailleurs, il répète

[1] *L'homme du hasard,* p. 14.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.,* p. 67.
[4] *Ibid.,* p. 67.
[5] *Ibid.,* p. 11.

cela à plusieurs reprises qu'il ne cessera de lutter contre cet ennemi comme le nomme Baudelaire : « Je refuse de me rendre [...] Je ne capitulerai pas. »[1]

Il n'y a pas que le temps avec lequel l'auteur est en conflit perpétuel. Il y a aussi l'impossibilité de maîtriser la condition humaine. En effet, souhaitant absolument avoir le contrôle sur tous les détails son existence, afin de ne pas se sentir dépassé, Parsky utilise même un médicament laxatif (« Je gérais convenablement mes intestins. »[2]) pour décider quand il devait faire ses besoins. Ce besoin de tout contrôler s'avère maladif chez ce personnage. Cette attitude se reflète également dans son rapport au sommeil et à l'insomnie : « J'ai horreur des gens qui dorment. Comment peut-on bien dormir ! »[3] L'homme a horreur du sommeil car il n'arrive pas à lâcher prise. Néanmoins ce conflit intérieur demeure implicite pour le personnage, car il n'en prend pas réellement conscience au sein de ce labyrinthe de digressions auxquelles il s'adonne lors de sa réflexion. De plus, il a du mal à accepter ce ''*spleen*'', qu'il n'arrive pas à cerner. Citons-le : « Est-ce possible que je sois devenu un homme amer ? »[4]

Il n'en demeure pas moins, que le lâcher prise requis pour faire face à la condition humaine n'est guère envisageable pour lui. Aussi se sent-il seul et incompris de tous : « Dans le monde entier [...] une seule personne saurait lire ce livre ? »[5]

Ce personnage est définitivement en colère. Il critique le petit jeu mondain caché qui caractérise l'univers des écrivains. Il accuse leur contenu littéraire de prétendre au savoir, alors qu'il n'en est rien : « Tous ces imbéciles qui ont produit du sens à la pelle. »[6] Aussi émet-il des préjugés et des critiques sur tout sans accorder le bénéfice du doute aux écrivains. Aucun de ses contemporains, d'après le personnage, n'ose dire « je ne sais pas » ou bien se laisser porter par le vide et l'inconnu. Tous les penseurs affirment avoir trouvé un sens à la vie.

Dans la phrase qui suit, le personnage dénigre également les d'écrivains qui se livrent dans les médias avec fierté malgré la banalité de leur littérature : « Les grands fournisseurs de sens qui vont parler dans les émissions littéraires. »[7] Parsky serait-il, ici, d'une certaine façon, le porte-parole de Reza ? Serait-ce pour cette raison que la dramaturge a mis presque vingt ans avant d'accepter de paraitre de nouveau dans une émission littéraire à la télévision ?

[1] *L'homme du hasard,* p. 41.
[2] *Ibid.,* p. 39.
[3] *Ibid.,* p. 50.
[4] *Ibid.,* p. 32.
[5] *Ibid.,* p. 47.
[6] *Ibid.,* p. 15.
[7] *Ibid.,* p. 15

Par la suite, Parsky admet être perdu. D'ailleurs, il traîne inconsciemment ce besoin d'être guidé. Ces propos illustrent la manière avec laquelle l'homme ne se reconnait pas en ce type d'écrivains : « aucun pour nous dire tout m'a échappé. »[1] Le personnage prend alors une position catégorique contre les écrivains qui se vantent d'être un plus pour la société et d'avoir un rôle, tandis qu'ils ne cherchent que l'approbation du public et la notoriété. Aussi, observons-nous une analogie entre la théorie de Parsky, qui n'est pas sans nous rappeler celle mise en place par Sartre et son courant existentialiste, lorsque Martha dit : « On se fabrique soi-même, on forge la matière qu'on donne au hasard. »[2]

Il y a dans les œuvres de Yasmina Reza de nombreuses références intertextuelles, notamment en rapport avec le courant existentialiste. Car cette idéologie recoupe la sienne sur plusieurs plans. Il y a des thèmes tels que la vieillesse, le temps qui passe, l'absurdité du quotidien et surtout la mort qui sont de véritables leitmotive dans son théâtre.
Ainsi, le thème de la mort, mis en relation avec l'espace, domine dans *Conversations après un enterrement*. Reza fait de l'espace l'ultime piège qui se referme, celui de la fatalité et de l'impuissance de l'homme face à la mort. Lorsque le défunt est enterré dans le jardin de la maison familiale, le jardin se transforme dès lors en un lieu qui recèle et qui diffuse des énergies négatives, dont l'impact sur les personnages est des plus néfastes. Les plus profondes angoisses de l'être humain face à la mort ressortent à la vue permanente de la terre encore fraîche sur la tombe du père. La situation provoque même chez le fils Alex une sensation d'étouffement ainsi que d'autres symptômes liés à l'idée de l'enterrement à la maison. En effet, ses fils n'étaient pas d'accord avec cet acte. Le conflit initial oppose donc les fils au père, qui avant de mourir a insisté pour être enterré dans sa propriété. La question qui se pose est la suivante : Est-on libre de choisir où reposer après sa mort ou est-ce que ce choix doit incomber essentiellement aux vivants ? C'est un véritable dilemme qu'ont vécu les personnages. D'une part, ils se doivent d'honorer la dernière volonté du père. D'autre part, ils savent que le bon sens veut qu'on enterre ses morts dans un cimetière, ou dans un lieu éloigné de l'endroit où l'on vit. D'où cette réplique d'Alex :

> Je ne peux regarder ce bois sans imaginer papa entrain d'étouffer dessous. C'est une folie de l'avoir enterré ici [...]

[1] *L'homme du hasard,* p. 15.
[2] *Ibid.*, p. 29.

> Vous ne ressentez pas cette oppression vous ? Je vois sa tête,
> les narines pleines de terre.[1]

À l'inverse, Nathan qui était plus proche de son père que ne l'était son frère, semble en définitive, accepter le choix paternel : « Contrairement à Alex, je suis très heureux qu'il soit enterré là. »[2]

Il existe en outre plusieurs détails qui rappellent la présence de la mort dans l'espace. Comme la chaleur du temps qui pousse les personnages au bord de l'étouffement et de l'asphyxie, la terre fraîchement couverte dans le jardin qui rappelle la présence du cadavre en dessous, ainsi que la proximité pesante de ce dernier dans l'espace de vie des personnages.

Les avis divergent sur cet enterrement : l'oncle Pierre regrette que le mort ne repose pas avec sa femme. Alex pense que c'est égoïste de la part de ce père qui les empoisonne même en étant mort par sa présence continuelle : « C'est d'une indécence ! »[3], « -Il a voulu être là. -Je sais. L'idée la plus égoïste qui soit ! »[4]

Plus loin, une autre discussion entre Pierre et Alex est source de désaccord. Si l'oncle partage les pensées nihilistes de son neveu, il désapprouve les tourments existentiels d'Alex à cet instant précis, juste après le décès de son père, concernant la vie après la mort. Il n'arrive pas à admettre ce que son oncle s'acharne à lui faire comprendre : que c'est fini, qu'il n'y a plus rien après la mort et que c'est le néant total : « Je ne peux me faire à cette idée [...] cette idée m'est impossible aujourd'hui. »[5] déclare-t-il. D'ailleurs, le personnage exige une réponse de Pierre à sa question : « Tu crois que je le reverrai ? »[6], et insiste pour l'obtenir. L'oncle finit par céder sur un ton ironique :

> -Tu crois vraiment que je suis, moi, en mesure de te répondre
> ?
> -Tout le monde a une idée [...].
> -Quand tu le retrouveras, tu lui demanderas.[7]

En outre, un coup de théâtre divise davantage les personnages. Il s'agit de l'acte purement subversif commis par Nathan et Élisa (dont la présence est mal perçue par les autres membres

[1] *Conversations après un enterrement*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 72.
[3] *Ibid.*, p. 12.
[4] *Ibid.*, p. 29.
[5] *Ibid.*, p. 38.
[6] *Ibid.*, p. 34.
[7] *Ibid.*, p. 35-37.

de la famille étant donné qu'elle est l'ex-compagne d'Alex) qui ont une relation charnelle sur la tombe du défunt dans le domicile familial quelques heures seulement après son enterrement :

> 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.[1]

Nathan prétend chasser une douleur morale par l'échappatoire d'un plaisir physique éphémère, en connaissance de cause de la douleur qu'il causera aux autres, notamment à Alex. Ayant été démasqué, le couple subit toutes sortes de jugements moraux émanant des autres personnages, horrifiés, à l'entente de cette nouvelle. L'ironie d'Alex devant sa sœur prouve qu'il feint l'indifférence alors qu'il est bouleversé :

> -Où est Élisa ?
> -Elle se tape mon frère [...]
> -Mais où ?!
> - Ah ! Ah ! Ah ! J'adore cette question ! Ah ! Ah ! … Vous êtes très rapide quand même !
> (Elle part, très émue.)[2]

Il passe le reste de la soirée à provoquer Élisa : « Élisa aime les hommes cyniques et sans moralité [...] Pas toi mon cher Pierrot, toi tu es un enfant de chœur. »[3] Édith, la sœur, est sidérée : « Tu es monstrueux… »[4] . Elle demande des comptes à Nathan en aparté et pousse ce dernier à dévoiler le fond de sa pensée, faisant éclater une crise. Car Nathan assume son acte :

> Qu'il aille dire à cette pauvre Julienne que je me tape Élisa, ça fait partie de sa nature, mais que toi tu me le répètes en aparté comme à l'école, comme une gamine, que ce soit un souci pour toi, aujourd'hui, je ne comprends pas.[5]

Par ailleurs, plus Élisa reste dans la maison, plus le conflit s'intensifie, donnant lieu à une scène digne d'une tragédie. Lorsque les personnages apprennent qu'elle reste passer la nuit dans la maison familiale, la tension atteint son acmé :

[1] *Conversations après un enterrement,* p. 77.
[2] *Ibid.,* p. 78.
[3] *Ibid.,* p. 104.
[4] *Ibid.,* p. 95.
[5] *Ibid.,* p. 96.

> Édith -J'ai l'impression de rêver … (À Élisa.) Qu'est-ce que tu fais ?! Dis quelque chose ! [...] J'ai l'impression de vivre dans un monde de fous ! Le jour de l'enterrement de papa ! (Elle pleure). [...] Il faut que tu couches avec cette putain ?!... Mais dis quelque chose Élisa ! Je t'en supplie dis quelque chose !... Papa… Papa, viens ! ... J'ai envie de mourir…[1]

Tous les personnages se sentent impliqués dans cette histoire d'amour. Cependant Édith, en particulier, se sent investie d'une mission, celle d'empêcher tout dérapage le jour de l'enterrement de son père. Aussi intervient-elle dans la relation entre Nathan et d'Élisa en jugeant leur acte et en s'opposant à la présence d'Élisa.

Une autre discorde vient s'ajouter à la désunion ambiante. Tout commence par une discussion entre les filles qui se font des aveux sur leurs peines de cœur. Édith se retrouve seule après la mort de son père et le départ de son amant. Elle s'identifie à une vieille fille en se lamentant de ne pas avoir de prétendants. « Je suis une vieille pomme desséchée. Mais Julienne lui répond qu'elle qui est maîtresse de son destin et que si elle est seule c'est en partie de sa faute. Julienne lui reproche sa passivité, son manque de confiance en elle, sa négligence envers elle-même et plus que tout, une tendance à se poser en victime :

> - Alors ça, rien ne vous empêche de vous maquiller et de vous habiller
> - Pour qui ?
> - Pour personne, pour tout le monde, pour vous ! [2]

Nous avons deux raisonnements aux antipodes l'un de l'autre. Julienne prône l'indépendance de la femme ; Édith se soucie plus du regard des autres, baisse rapidement les bras et se résigne à la facilité de la solitude. Nous pouvons attester ainsi, du pouvoir et de l'emprise qu'a le huis clos sur des personnages différents, le brassage de ces émotions de certaines situations et des idées donne lieu ineluctablement à des conflits où l'instinct de survie et la volonté de s'imposer à l'autre prend le dessus. Nous voilà face à un espace qui donne le choix aux personnages d'être passifs ou de passer en premier à l'attaque.

2- L'espace stratégique : entre quête et conquête

[1] *Conversations après un enterrement,* p. 126-127.
[2] *Ibid.,* p. 50.

L'espace est la toile de fond de toute l'approche dramaturgique de Reza. Elle semble le créer en amont, comme un objet de réflexion autonome, indépendamment des thèmes traités. Il est une composante essentielle de son écriture, afin de rehausser et de faire sortir l'essence même de la nature humaine. Reza use stratégiquement de l'espace pour en tirer profit. L'auteur opte clairement une mise en scène de l'espace capable de refléter toutes les nuances, les plus infimes, des rapports humains. Elle arrive ainsi à conférer une singularité à son théâtre, en donnant naissance à des situations d'une forte intensité dramaturgique. Qu'il rende heureux ou malheureux, l'espace est alors son allié sur le plan théâtral, mais également l'ennemi des protagonistes.

Par ailleurs, il nous semble que l'espace intervient avec force dans la vie des personnages et par extension dans la vie de l'Homme. La quête de nouveaux espaces n'a-t-elle pas toujours animé l'humanité ? N'est-elle pas un moteur ancestral qui a poussé l'Homme à vouloir inconsciemment découvrir et explorer de nouveaux horizons ?

> L'homme occidental a besoin de maîtriser l'espace et d'en prendre le contrôle en le soumettant à la réduction, à la restriction, autant de contraintes qui permettent de le cerner dans un lieu.[1]

Mais, il faut préciser que la quête du lieu va de pair avec la conquête, notons que la notion de territoire entre en considération ici. Vouloir s'approprier un espace qui appartient à l'autre et le convoiter, fait partie de la nature humaine. Cela confirme l'existence des pulsions possessives qu'un espace peut déclencher chez un être humain et peut expliquer le comportement de certains personnages qui deviennent envieux, agressifs ou violents. De fait, il existe une différence entre la quête qui véhicule des valeurs assez bienveillantes, à l'instar du surpassement de soi ainsi que les bonnes intentions qui motivent cette quête, et la conquête.

Entreprendre une quête devrait être synonyme de partage et de rassemblement autour d'une même cause. En revanche, la conquête implique une certaine animosité, repose sur l'idée de s'emparer de quelque chose à l'insu de l'autre, et a un caractère belliqueux. Le chacun pour soi est le principal moteur de cette action. Cette opposition quête/conquête apparaît dans les pièces de Reza. C'est pourquoi nous nous consacrerons à la fois à l'espace comme refuge et comme lieu hostile.

[1] TOUDOIRE SUR-LAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 22.

A- L'espace refuge : objet de la quête

Nous avons saisi l'incidence que peut avoir le huis clos sur la vie des personnages. Dans la majorité des pièces, cette influence de l'espace est plutôt négative. Les personnages ne résistent pas longtemps à la forte pression de l'isolement : certains en demeurent prisonniers, d'autres tentent d'y échapper en quittant la scène pour « voyager » : « Malgré l'unité de lieu, le voyage apparait comme le thème central »[1]. Le voyage est envisagé dans deux pièces : *L'homme du hasard* et *La traversée de l'hiver*.

> Malgré cette unité de lieu et cette limitation de l'espace scénique, le voyage est inscrit dans l'espace, l'espace est un espace concret mais c'est aussi un espace qui est symbolique du voyage.[2]

C'est un élément qu'insère subtilement Reza dans son théâtre, dans la mesure où le voyage est une recherche d'un ailleurs pour les protagonistes, une source de nouveauté, dramaturgique sur le plan actionnel. Il confère à la pièce un nouveau rythme et une tournure sans doute plus réaliste :

> Le voyage ne se traduit pas par des changements de lieux, mais plutôt par l'évocation par les personnages de différentes localités. Tandis que l'espace scénique est réduit, un espace dramatique beaucoup plus vaste est créé à travers l'évocation de ces différents lieux. [3]

Cependant, *La traversée de l'hiver* fait exception par rapport au reste des pièces de notre corpus. La nature s'avère salvatrice pour les personnages. L'espace y est figuré comme matriciel, favorisant la sociabilité entre les personnages, tant bien que mal. Cette action bénéfique se répercute sur le comportement et l'aspect relationnel des personnages. En effet, rien qu'en admirant les montagnes, les personnages sont de bonne humeur.

Les montagnes aux alentours de l'hôtel, le paysage constitue une échappée au huis clos qui se déroule à l'hôtel, et à la réalité. Cela incite les protagonistes à faire des randonnées afin de

[1] TOUDOIRE SUR-LAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 188.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.,* p. 189.

s'aérer ou de se changer les idées par une belle rêverie. En témoigne l'enthousiasme d'Avner : « De toutes les balades, peut-être la plus belle ! Dites leur Balint. Dites-leur. »[1]
Le bien être qui les envahit finit par opérer un déclic chez eux. Les promenades se transforment petit à petit en un besoin irrépressible de prolonger ce moment de quiétude. C'est alors que leur quête prend forme et commence. Si l'on essaye de définir le terme « quête », nous remarquons qu'il y a une fore dans cette action qui connoterait l'acharnement et l'obstination de chercher, la volonté de trouver ou de découvrir. Lorsque les personnages entreprennent progressivement leur quête au sein de la nature, ils cherchent donc inconsciemment si ce n'est le bonheur, du moins un moyen de pallier leurs blessures. La montagne devient leur refuge.

La nature est un espace qui contrairement à l'hôtel et à la ville, insuffle aux personnages, un sentiment de sécurité. La sensation qui émane de cet espace est aussi identique que familière à celle du chez-soi, en connotant la stabilité. Cependant, soulignons que le tête-à-tête avec la montagne donne lieu à une panoplie de réactions toutes aussi différentes les unes des autres. L'action de marcher pendant des heures, dans un environnement en ascension tel que la montagne, concrétise cette quête :

> Le changement de rythme de la marche. Le ralentissement de la cadence irait à l'encontre de l'illusion de maîtrise du temps et de l'espace que la vitesse impliquerait ; Les distances entre le passé, le présent et le futur ne seraient abrogées au profit d'un présent perpétuel. L'espace perd alors son horizon ; Les repères s'annulent ; La marche (re)devient un processus d'indétermination et de désorientation. Pour Seyral ‘’quand on se retrouve au cœur d'un espace, il n'y a pas de point d'origine, le centre c'est nous. [2]

Nous percevons cela lorsqu'Avner par exemple, ne se contente pas de simples balades Ses propos illustrent sa passion pour les défis : « Demain grand jeu, Lenzsee. Quatre heures de montée, caillasse, pas un arbre mais en haut la plus belle vue qui soit. »[3] Avner s'impose un rythme de marche quotidien plus intense : « Nous avons marché six heures au moins. »[4] En poussant sa quête toujours plus loin, il a l'espoir de faire l'expérience de plus de découvertes et de s'ouvrir à la vie, ou même d'oublier la vie qu'il mène à Buenos Aires. La nature, nous

[1] *La traversée de l'hiver,* p. 30.
[2] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit.*, p. 44.
[3] *La traversée de l'hiver*, p. 48.
[4] *Ibid.*, p. 97.

semble-t-il, est devenue un moyen pour Avner, d'accéder au graal de sa quête : exister. Prenons en compte ce passage où le personnage expose son ressenti vis-à-vis cet endroit :

> Voilà pourquoi j'aime la montagne, parce que l'œil y rêve, et que tout peut se comparer à un chemin de crête, à une étendue de forêts-plaines, déserts, lacs, Hoggar, Hindû-Kûsh, toutes les lumières froides du nord, les gouffres, les plateaux des vieilles routes de Chine, les horizons glaciaires, et le soleil… Comment peut-on habiter quelque part ? je suis content que tu m'aies suivi là-haut [...] 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 [...] on se retrouve au contraire au pied du monde, et on rêve …[1]

Le personnage avoue ne plus supporter sa vie morne durant l'année et que lors de ces retrouvailles avec la nature, à ce moment de l'année, il renaît de ses cendres pour ne faire qu'un avec elle. Sa phrase corrobore notre idée : « Je n'ai jamais envie de quitter cet endroit. »[2] Avner, par rapport aux autres, est présenté presque comme l'alter égo de la montagne, comme le dit Balint : « Ce paysage vous appartient, il fait corps avec vous ...Vous êtes son égal…. »[3]

De même, Avner est considéré par les autres, comme un leader qui les initie à l'amour de la vie et à profiter pleinement de chaque instant. Ainsi, il souhaite apprendre à Suzanne à écouter la nature : « Tu n'entends pas ? Quoi ? Tout… »[4] Il s'agit d'apprendre à mettre tous les sens au service de la nature à l'instar de l'odorat comme en témoigne cette manie que le personnage et sa sœur ont l'habitude de faire : « Respirer l'air après l'orage »[5]

En outre, quoique doté d'une personnalité assez curieuse, Balint adhère très facilement à ce nouveau mode de vie. En effet, comme on l'a vu ci-dessus, il laisse même de côté ses préoccupations et priorités pour cette nouvelle passion. C'est le cas pendant qu'il parle d'Avner : « Cet homme a le don de me distraire, et je ne sais pas lui résister. [6]» Balint parle de cette passion comme d'une obsession ou d'une maladie qu'on attrape : « Vous m'avez contaminé. »[7]

Quant à Ariane, qui au début a du mal à s'adapter à ce nouvel environnement, elle finit par apprécier ce lieu et par s'ouvrir un peu plus aux autres et à elle-même. Elle l'avoue à Balint :

---

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 109.
[2] *Ibid.*, p. 35.
[3] *Ibid.*, p. 57.
[4] *Ibid.*, p. 43.
[5] *Ibid.*, p. 15.
[6] *Ibid.*, p. 15.
[7] *Ibid.*, p. 57.

« Il y a quatre jours, je détestais la montagne - Et maintenant j'éprouve le contraire - L'impression d'une nostalgie déjà. »[1] Notons cependant, que la raison principale qui a motivé sa participation aux randonnées, c'est son amour pour Avner et la possibilité de passer plus de temps avec lui.

Nous ne pouvons nous empêcher ce stade de référer à La *poétique de l'espace* de G. BACHELARD qui est une œuvre instructive sur la philosohie de l'imagination et son potentiel créateur (puisqu'à la différence de la métaphore, l'image est génératrice de pensées). L'imagination renvoie par ailleurs, au rôle la rêverie dans le déclanchement de celle-ci. Ainsi, à travers les rêveries que nos personnages ont vécus, la sybolique de certains espaces s'éclaire, en dévoilant des valeurs humaines qui déterminent par la suite leur bonheur ou non par exemple de ces derniers.

Nous pensons particulièrement dans ce cas à la « maison »[2] qui au dela du symbole de l'espace intérieur et intime qu'elle suppose peut véhiculer également la possession, ou l'espace interdit à d'autres. Dans *La traversée de l'hiver*, nous retrouvons à la fois « la dialectique du dedans et du dehors »[3] et « l'immensité intime »[4] , dont traite BACHELARD, au sein de cette quête qu'entreprennent Avner Ariane et Balint. Dans le même ordre, Trois *versions de la vie*, l'espace y renvoie le symbole du « rond »[5], du circulaire à notre imaginaire.

Néanmoins, la notion de quête demeure complexe : elle paraît effectivement absurde pour certains personnages comme Emma et Suzanne : « Qu'est-ce que vous voulez prouver à tous courir comme des possédés ? »[6] Mais elle représente aussi une véritable révélation dans la vie d'autres personnages. La confession de Balint, pour qui la solitude et la tristesse paraissent plus supportables dans cet endroit qui absorbe tous ces maux, va dans ce sens :

> Je me sens en compagnie ici [...] Je marche dans les sentiers, […] 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.[7]

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 46.
[2] BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les presses universitaires de France 3ème éd, 1961, p. 23, Collection Bibkliothèque de philosophie contemporaine.
[3] *Ibid*., p. 191.
[4] *Ibid.*, p. 168.
[5] *Ibid*., p. 208.
[6] *La traversée de l'hiver*, p. 145.
[7] *Ibid.*, p. 132.

La mise en scène de la pièce dans ce genre d'espace, en comparaison avec l'autre modèle du huis clos que nous avons rencontré (qui se déroule généralement au sein de la maison) concrétise la quête, la représentation de l'espace y est très poétique. La montagne permet aux personnages de faire le vide dans leurs idées, d'être en communion, voire en symbiose avec la nature et avec eux-mêmes. Offrant ainsi, un prodigieux retour aux origines, la montagne aide à entreprendre à la fois un retrait de l'autre par une sorte d'isolement et de recul bénéfique et volontaire, et un élan vers l'autre par le biais de la tolérance, de l'acceptation des différences.

Certes, l'on pourrait considérer qu'à la montagne les personnages sont en huis clos, isolés du reste des personnages de l'hôtel. Mais, à la seule différence, ce dernier n'est pas aussi infernal que les autres huis clos. D'ailleurs, seuls et isolés dans la nature, chacun des personnages se laisse aller à ses propres rêveries. La montagne apparaît donc plus comme l'espace du défi relevé, de l'accomplissement personnel et du dépassement de la zone de confort. Les personnages ont pulvérisé leurs limites pour en sortir plus fort et métamorphosés. Reza présente rarement le huis clos comme source de rassemblement ou de chaleur humaine, mais dans cette pièce, il semble que ce soit le cas. Ainsi, la fin de cette pièce se clôt sur un concert de musique en ville, auquel les personnages décident de se rendre ensemble afin de partager ce moment en toute amitié et de savourer l'art. Cette pièce constitue l'exception à la règle.

Dans l*a traversée de l'hiver*, l'espace a une signification particulière, et d'une certaine manière, une portée philosophique puisqu'il est le point de départ et de retour des personnages, D'ailleurs le titre de la pièce qui renvoie à une saison qui symbolise le froid, la solitude, et la mort, souligne l'importance de la nature qui devient l'espace d'une quête intérieure, d'une recherche du bonheur. Traverser l'hiver fait référence certes, à cette errance que vivent les personnages dans leur quête, quête nécessaire pour se trouver. Quête de soi qui fait écho au dynamisme de la vie. [1]

[1]Néanmoins, nous avons le cas de monsieur Blensk dans *La traversée de l'hiver*, qui se fait chasser de l'espace (la terrasse de l'hôtel) par la méchanceté du groupe envers lui quand ils agissent telle une meute qui rejette l'un de ses membres. Ils lui font sentir qu'il est indésirable parmi eux et cela constitue un des aspects de la conquête. Le groupe de personnages s'approprie le territoire qu'est la terrasse, lieu public puisqu'elle fait partie de l'hôtel. Ce comportement vis-à-vis de Blensk, dénote la perversion de certains personnages. Par ailleurs, la sœur d'Avner, qui ne bouge pas de l'hôtel, se contente de relater aux autres ses voyages et périples dans tous les coins du monde, à travers des flashbacks, comme l'écrivent TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, « On voit donc bien que les souvenirs et les souhaits des personnages […] évoquent différents lieux qui sont des lieux réels. Mais si les lieux sont bien réels, le voyage, lui, reste malgré tout imaginaire. Ces nombreux espaces géographiques évoqués par ces personnages ne constituent qu'une compensation, et ne peuvent véritablement mettre fin à leur réclusion, à leur isolement. Ces multiples localités évoquées ne font en fait, que souligner l'impuissance de ces personnages. Cette impuissance est l'impuissance des personnages à réaliser leurs rêves. » L'espace dans *La traversée de l'hiver*,

B- L’espace vu sous le prisme du territoire

Cependant, dans les autres pièces de notre corpus, il ne s’agit pas de quête mais de conquête, de possession, de convoitise, associées à l’espace. Pour marquer leur territoire ou le protéger, certains personnages deviennent envieux, agressifs ou violents. L’attitude d’autres personnages peut se révéler perverse, lorsque la conquête est faite pour le plaisir et non par nécessité.
L’espace postmoderne implique de « *réfléchir* sur l’espace comme territoire. »[1] La scène théâtrale où se déroule la pièce est concernée par l’approche des spectateurs, au même titre que l’espace dramatique qu’essayent de conquérir les protagonistes :

> Des lieux théâtraux investis par les spectateurs comme autant de ‘’possibilités suspendues’’, d’espaces à prendre, ‘’prendre des champs’’, c’est ‘’créer du possible’’ : parce qu’on voit plus loin et plus nettement, on imagine plus aisément. [2]

Chaque dramaturge accapare la scène différemment, pour que le public puisse assimiler sa vision : l’auteur soumet l’espace à sa manière de voir les choses. Il s’agit d’« aborder la scène théâtrale comme un espace qu’il faut habiter au sens littéral et métaphorique du terme. »[3]
Dans notre corpus, Reza « structure »[4] l’espace : elle « le délimite et le fixe. »[5] La conquête y apparaît comme une tentative d’avoir le contrôle sur l’espace et par extension sur l’autre. Le fait de l’apprivoiser peut se lire comme une métaphore de la maîtrise de soi, ainsi que de son existence afin de vaincre le destin ou la fatalité.

Prenons l’exemple de la rivalité qui existe entre Nathan et Alex dans *Conversations après un enterrement*, la mort du père comme on l’a évoqué crée une césure entre deux frères qui se jalousent. La maison n’est pas assez grande pour ces deux forces opposées et chacun essaye de conquérir l’espace et d’arracher sa place au sein de la famille. L’espace traduit alors la rivalité

---

demeure représentatif des deux extrêmes : celui de la quête et celui de la conquête. À savoir la nature (la montagne) qui se montre comme l’allié suprême du bonheur des personnages et le huis clos qui cristallise en parallèle toute la symptomatique de la crise chez les personnages : « […] Tout oppose le premier espace naturel, infini, mouvant, ouvert et le deuxième, lieu artificiel, fini, stable, solide et fermé. » (TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit).*

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 29.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 29.
[4] *Ibid.*, p. 30.
[5] *Ibid.*, p. 29.

entre les deux frères. Lorsque la tension est à son comble, Alex prend le sécateur et coupe avec colère des plantes dans le jardin : « Tu veux tondre le potager avec un sécateur ?! »[1] Cette action lui permet dans un premier temps de détourner la violence initialement dirigée vers Nathan. Mais en laissant le sécateur sciemment sur place, il semble vouloir insinuer que le jardin est son territoire. Car en laissant une trace de son passage, dans le jardin, Alex est certain que tous les personnages, y compris Élisa, vont finir par le remarquer.

De même, Nathan propose à Élisa de dormir avec lui dans sa chambre en dépit du désaccord que cela pourrait entraîner : « Si Élisa reste, elle n'ira pas cette chambre, [...] elle ira dans la mienne [...] En d'autres termes, nous passerons la nuit ensemble. »[2] Il ne demande pas l'avis de sa fratrie. D'une certaine façon, il viole à nouveau l'espace familial en souillant un lieu devenu sacré depuis l'enterrement du père dans le jardin, après la relation sexuelle avec Élisa sur la tombe de son propre père. Force est de constater qu'en plein deuil, Nathan conquiert l'espace par la transgression tandis qu'Alex le fait avec la rage de la colère.

C- L'espace sous le signe de la fuite

L'espace peut constituer également une allégorie parfaite de la fuite par le biais du non-ancrage des personnages dans un lieu unique. La pièce *L'homme du hasard* représente ainsi l'échappée de Monsieur Parsky et Martha vers une autre réalité, un nouvel idéal à atteindre. Dans cette pièce, le voyage est la métaphore de l'éternelle fuite de l'homme hors de sa condition humaine. Au fur et à mesure que le train avance et traverse l'espace, l'homme se soustrait au poids insupportable de l'existence pour essayer de se libérer de son insatisfaction chronique. À travers la rétrospective qu'il accomplit dans son voyage intérieur, le personnage s'évade de ses repères habituels y compris spatiaux. Puisqu'il n'y a plus d'enracinement ou d'attache à un endroit en particulier, ceci a le don d'émanciper la pensée du protagoniste. Denis Guénoun écrit à ce sujet :

> Reza semble déjouer toute tentative d'attache à un lieu d'origine, un enracinement. Cette écriture paraît s'engager à partir d'un déplacement et non d'un site. Comme une parole migratoire, où les positions spatiales seraient toujours passagères, fugitives-poses fragiles de fugitifs. Reza ne

[1] *Conversations après un enterrement*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 125.

> donne aucun écho à un territoire initial [...] où ses fictions ou son phrasé trouverait leur ancrage. Son écriture n'explore comme lieux que ses haltes.[1]

En effet, la pièce se déroule dans un cadre spatio-temporel inhabituel pour une scène théâtrale. C'est dans un train « en marche » que nous retrouvons deux personnages, un homme et une femme. Un parallélisme s'instaure entre eux dès le départ. Chaque personnage est recroquevillé dans ses pensées, enfermé dans son monde. Il n'y a pas de communication entre eux. L'espace dans cette pièce est conçu de manière à mettre en scène différent niveaux ou différents profondeurs/paliers de l'enfermement. Une mise en abyme de l'écriture ainsi que de l'espace sous-tend toute la pièce par ce voyage en train. D'abord notons que les deux personnages côte à côte qui voyagent dans un même wagon de train, sont ensemble dans un même espace mais ne sont pas moins seuls pour autant. Non seulement ils sont isolés par rapport au reste du monde, mais chacun d'eux est retranché, voire complètement absorbé par ses pensées et la rêverie : l'homme vit un huis clos intérieur, tout comme la femme. Ils se croisent sans se rencontrer réellement, dans un plus grand huis clos, celui du wagon. Notons à ce stade que Parsky par exemple, n'est même pas conscient qu'une autre personne partage avec lui le wagon. La représentation de l'enfermement dans cette œuvre est d'autant plus intéressante qu'au lieu de d'être associée à l'immobilité à laquelle on s'attend, elle est en mouvement et réfère à la fuite constante que les personnages vivent dans l'espace-temps. La quête implicite et sous-jacente est celle d'un retour vers l'essence de l'être humain afin de transcender l'aliénation causée par la modernité.

Toute la conception de la pièce est singulière par rapport à l'art dramatique : elle est notamment sensible à l'hybridité de genre, que nous décelons ici. Hormis la nouvelle approche de l'auteur de la figuration de l'espace, il nous incombe de mettre en exergue les nombreuses digressions au sein même de la pensée du personnage. Car l'homme transforme son monologue en une véritable discussion avec lui-même à travers un soliloque où il se pose des questions auxquelles il répond. Il se perd en chemin, dans un labyrinthe de parenthèses et divagations. Parsky dresse ainsi pour commencer un autoportrait, qui est loin d'être dithyrambique. La femme quant à elle, dans son monologue, parle à cet homme en face d'elle qui ne lui est pas si inconnu finalement, puisque c'est son auteur favori qu'elle est en train de lire au moment même où elle l'aperçoit. Le fait de ne pas oser l'aborder et de se contenter de lui parler secrètement dans son monologue,

[1] GUÉNOUN Denis, *Avez-vous lu Reza ?* Paris, Albin Michel, 2005, p. 44.

par substitution du véritable échange qui devrait avoir lieu dans le train, confère une nouvelle dimension à la représentation théâtrale. La focalisation sur le monologue devient l'action principale de la pièce. L'intrusion du monologue, énonciation romanesque, dénote de la puissante hybridité de genre qui régit cette pièce. Il n'en demeure pas moins que pour le monologue de la femme, nous remarquons qu'il oscille entre son fantasme devenu à la portée et le présent. Le personnage reste donc ancré tout de même dans la réalité, contrairement au personnage masculin qui perd de vue le cadre spatio-temporel et s'enfonce profondément dans ces pensées. Sa réflexion est obsessionnelle, désordonnée, décousue, voire absurde. Ses pensées s'égarent aux confins de son intériorité. Ce qui fait que le spectateur assiste au dévoilement du mécanisme de l'inconscient du personnage. L'homme ainsi met beaucoup plus de temps à sortir de sa rêverie étrange pour prendre conscience de l'existence de la jeune femme assise en face de lui dans le train.

Par ailleurs, si ce trajet en train prend des allures d'une fuite, il s'agit d'une fuite de soi qui se dessine au premier plan. Les propos du personnage laissent transparaître un homme aigri par la vie, Est-ce dû au malaise persistant qu'il a traîné durant son existence ? Quoi qu'il en soit, ce spleen, ce pessimisme profond entraîne un dégoût de la vie chez l'homme.

Cette insatisfaction semble chronique car elle dure dans le temps. Ce qu'il éprouve n'est autre que le résultat du néant qu'il traverse seul. Le premier mot qu'il prononce dans la pièce est « Amer » ; la totalité de son monologue traite et énumère les choses de ce monde ici-bas qu'il trouve amères (tristes/absurdes ou décevantes) : les femmes, l'écriture, les gens qu'il connaît etc. Il nous semble au fond que ce n'est pas le monde qui est amer mais bien de lui qu'émane l'amertume. Ce voyage en train permet à chacun des personnages de faire un bilan sur son vécu, bilan préalable peut-être à d'un nouveau départ pour les personnages. Mais c'est surtout une mimésis de la fuite, traduite par la volonté de se déplacer ailleurs et de changer d'endroit, d'où le moyen de transport. L'homme tente en effet de fuir son ressenti, ses pensées et sa réalité. Il livre un véritable combat contre lui-même. Cela se manifeste sur un plan discursif, par une oscillation entre le bon sens, c'est à dire la logique et l'inconscient du personnage. Le monologue est construit à l'instar d'un poème, régi par une anaphore qui rythme les questionnements d'ordre existentiels, la critique des autres, la critique de la condition humaine, le refus de la mort certaine, le déni du temps et de la vieillesse.

De même, au sein de ce lot de pensée, le personnage mêle son expérience à sa réflexion sur l'instinct, sur les pulsions, la sexualité et l'affectif jusqu'à frôler l'absurde. Le sous-entendu essentiel serait une fuite de soi pour une reconquête de la nature humaine, plus générale. La

valeur qui ressort de son discours semble la volonté de résister à l'aliénation des hommes, en se positionnant autrement dans la société. En préservant toutes les imperfections qui semblent être des défauts, mais qui font de l'humain un être perfectible, le personnage espère soulager quelque peu le poids de la condition humaine qu'il porte sur ses épaules.

Nous relevons d'autre part une autre dualité propre au théâtre de Reza. Les drames ont lieu dans des lieux à double facette : cela se joue entre un espace matriciel et un espace anxiogène. Par le terme matriciel, nous désignons un espace bénéfique qui engendre des éléments positifs au sein des rapports entre les personnages, à savoir dans le domaine comportemental ou relationnel. L'espace matriciel favorise la sociabilité et agit comme un élément salvateur dans la vie des protagonistes. Mais dans le même temps, l'espace peut être également anxiogène c'est-à-dire qu'il est source d'anxiété pour les personnages. Parfois même, on pourrait le qualifier de psychogène dans la mesure où il génère des troubles du comportement qui agissent négativement sur le relationnel de ces personnages archétypaux, emblèmes de la solitude et du désespoir relatifs à notre époque.

3- La coréférentialité des éléments artistiques, révélatrice de l'excès dans l'expérience humaine

A- La peinture : la symptomatologie de l'agressivité

Reza met en scène dans *Le Dieu du carnage*, des personnages dont le monde s'écroule au fur et à mesure que la soirée avance. La pièce porte bien son titre puisque c'est un carnage qui s'opère vers la fin pour tout dévaster et créer une hystérie sans pareil chez les personnages. Cette rencontre suffit à les détruire moralement. D'emblée, nous avons remarqué qu'il existe diverses références artistiques à des peintres différents dans cette pièce. Nommons Bacon, Kokoschka et Foujita, connus pour leur peinture assez représentative de l'agressivité humaine et attestant de la hargne avec laquelle les hommes se comportent entre eux. En effet, la disposition et l'étalage ostentatoire de ces œuvres sur la table du salon sont annonciateurs du cataclysme qui guette les personnages. Si nous nous intéressons de plus près à la vie de ces peintres, nous découvrons que Francis Bacon « est un peintre portraitiste anglais réputé pour ses triptyques. Peintre de la violence, de la cruauté et de la tragédie d'où, à ses dires, « l'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux ». L'œuvre de Francis Bacon se déploie en grands

triptyques mettant en scène sa vie, ses amis, son admiration pour Diego Vélasquez, Vincent van Gogh ou Pablo Picasso, ou par des portraits torturés, comme pliés dans la texture de la toile. »[1] De même, sa peinture est imprégnée des horreurs de ce siècle telles que la guerre, horreurs qu'il montre à son public, l'obligeant à ne pas oublier le passé :

> En 1945, *Trois études de figures au pied d'une crucifixion* provoque le scandale lors de l'exposition. Le tableau, d'une rare violence expressive, choque au lendemain de la seconde guerre mondiale où l'on préfère oublier les images d'horreur que celle-ci a engendrées. Ces corps ramassés à l'extrême, tordus et écrabouillés, musculeux, disloqués, ravagés, ces distorsions crispées, ces contractures paroxystiques, ces poses quasi acrobatiques, sont d'abord signes de fulgurances nerveuses et d'un emportement furieux, presque athlétique, plus somatiques que psychologiques de la mystérieuse animalité d'anthropoïde solitaire et désolée qui est en chaque homme.[2]

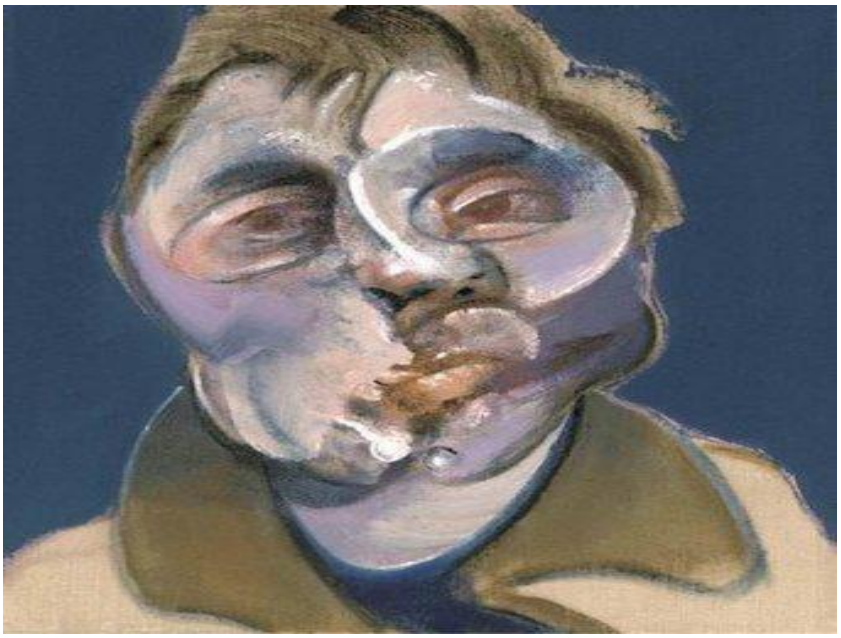
Voici ci-dessous, *Trois études de figures au pied d'une crucifixion,* œuvre qui date de1944[3] :



[4]

Voici en outre *l'autoportrait* de Francis Bacon peint en 1969, qui illustre la dualité de l'être humain à travers une dysmorphophobie flagrante :

[1] URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_(peintre). Consulté le 01/05/2017.
[2] URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_(peintre). Consulté le 01/05/2017.
[3] Bacon Francis, *Trois études de figures au pied d'une crucifixion*, 1944, Huile sur panneau, Tate Gallery, Londres, Angleterre.
[4] Idem, *Autoportrait*, Huile sur toile, 1969, collection privée.



En ce qui concerne Oskar Kokochka, il s'agit d'un « écrivain et peintre expressionniste autrichien. Sa peinture, à cette époque, évolue vite : il commence à travailler avec des brosses plus larges et applique de plus en plus de couleurs. Le régime national socialiste considère son art comme dégénéré. »[1]

Voici l'autoportrait de Kokochka, fait en 1937[2] :



[1] URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Oskar_Kokoschka. Consulté le 02/05/2017.
[2] Kokoschka Oskar, Autoportrait, Huile sur toile, 1937, National Galleries Scotland, Edimbourge, Ecosse.

De même, Foujita tient sa réussite par le chaos qu'il arrive à mettre en scène :

> Son style tellement original et nouveau qui le situe à la frontière de l'Orient et de l'Occident, dans un registre où il excelle. Ses sujets, de préférence occidentaux, sont dessinés avec sobriété et minutie. Avec La Mort lumineuse aux îles d'Attu (1943), Foujita a mis en scène 2 500 réservistes japonais affrontant les troupes américaines. Combattants, blessés et soldats morts se mêlent dans un corps à corps qui occupe les deux tiers du tableau. L'œuvre fait écho à La Tranchée, d'Otto Dix et au Radeau de la Méduse de T. Géricault. Cette œuvre se caractérise par l'absence de personnage central, d'ordre, de hiérarchie entre les personnages et de premier plan. Le spectateur est happé par la violence macabre de l'œuvre, soldats américains et japonais semblant être unis dans une destinée tragique.[1]

Voici la reproduction du tableau *La mort Lumineuse aux îles d'Attu,* de 1943[2] :



[1] URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Tsugouharu_Foujita. Consulté le 03/05/2017.

[2] Foujita Léonard Tsugouharu, *La mort lumineuse aux îles Attu*, 1943, Musée national d'art moderne de la ville de Tokyo, Japon.

Parmi les livres d'art posés sur la table du salon dans cette pièce, il y a aussi un ouvrage sur les Dolganes, peuple ancien très isolé et singulier vivant en partie en Russie.
La présence de cette référence, comme les autres, nous incite à penser que Reza tend à montrer que le carnage serait une sorte de fatalité universelle qui régirait ce monde depuis la nuit des temps, fatalité inscrite dans les gènes de l'humanité. De plus, la dramaturge s'inspire de ses racines russes en effectuant le choix de prendre ce peuple pour exemple. Le vécu émerge de manière oblique pourrait-on dire dans cette œuvre. Quant à l'omniprésence des références artistiques, caractérisées par la brutalité et l'agressivité humaine, elle permet de faire le lien entre l'art, le réel et le quotidien, en renvoyant à la violence inouïe qui sévit en ce monde et à laquelle fait écho celle qui se produit entre les personnages.

Ainsi, cette symbolique d'hostilité, d'animosité, de provocation, d'aigreur et de colère, s'en trouve davantage renforcée. Cela révèle également une symptomatologie névrotique des personnages, qui vivent une sorte de chaos où le kitsch bourgeois se mélange à l'amateurisme de l'art et à la destruction, propre à l'expérience humaine depuis toujours.
En outre, l'existence de ses œuvres est justifiée par le fait que Véronique et son mari, se vantent d'avoir de la culture, d'être de fins connaisseurs en la matière. La peinture et l'art par conséquent se transforment en un rehausseur du statut social. Par ces choix esthétiques, Reza donne donc à réfléchir la place de l'art dans la société contemporaine. Ce sera d'ailleurs le sujet de sa pièce *Art* : Quelle est la réelle valeur de l'art dans une société dominée par la marché de l'art ? Quelle signification a la peinture, art qui puise son inspiration dans l'Homme tout en s'opposant parfois à ses dépassements ? L'homme comprend-il encore l'art ou bien le réduit-il, comme dans *Le Dieu du carnage*, à un faire-valoir, reflet de son snobisme ?
Notons que lorsqu'Annette, à l'acmé de la crise, est prise de nausée, elle vomit sur les œuvres exposées. Au tragique se superpose en quelque sorte le comique de situation. Tout en révélant l'ironie de la dramaturge, cette scène répond à nos interrogations dans la mesure où la peinture fait office de victime collatérale en subissant une partie de la violence du carnage, à la place des personnages.

B- La musique envisagée comme unificatrice

Si l'art subit la violence dans *Le Dieu du carnage*, ce n'est pas le cas dans *L'homme du hasard*, de la musique qui sauve les personnages en leur permettant de survivre aux aléas de la

vie, ainsi qu'aux effets dévastateurs du néant. En effet, de nombreuses références musicales classiques sont évoquées : Martha est allée à un concert afin d'écouter *Les sonates* de Brahms. Ce compositeur pianiste allemand était considéré par ses contemporains comme un second Mozart, ce qui nous amène à établir un rapprochement entre Brahms et Parsky, vu que ce dernier est jaloux de son ami pianiste Youri dont la célébrité le relègue au second plan.

Par ailleurs, *Les sonates* de Brahms se distinguent par une intensité dramatique et une construction romantique exaltée. Ceci n'est pas sans nous rappeler le style scriptural de Monsieur Parsky, dont Martha est la fervente admiratrice. Opter pour ce genre scriptural constitue une continuité artistique pour elle. Martha évoque à nouveau la musique en faisant allusion au choix musical funéraire de l'un de ses amis, Serge : « Pour la musique, j'aimerai bien Schumann mais je ne voudrai pas paraître trop romantique. »[1] Cet autre musicien allemand fait partie du courant romantique et ses créations sont passionnées, tout comme l'écriture de Parsky.

Mais si le personnage féminin est une amatrice de musique, Parsky la pratique. Aussi le rapport à la musique et au piano diffère-t-il chez eux. De fait, Parsky vit la musique et se laisse transpercer par elle. Le choix de ses références est plus en concordance avec sa personnalité parfois tordue et imparfaite. À la fois complexé par son niveau d'apprentissage et imbu de lui-même, ses goûts musicaux sont à l'image de ce personnage. Cette phrase l'illustre : « Même Schubert. Même Schubert, je m'en sors très bien dans cet impromptu sans pour ainsi dire de pédale. Je le joue très proprement. »[2] Tout comme Schubert dont rythme musical exprime une sorte de quête d'idéal sans espoir, Parsky semble à travers son écriture, à la recherche de la vérité et du sens de la vie qui change à chaque fois qu'il croit le trouver :

> 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. Il s'est opéré un mûrissement … Un saut intérieur… [3]

L'évocation de Claude Debussy, compositeur français qui a créé une pièce pour piano intitulée *La Suite Bergamasque,* dont *Clair de lune* est le troisième mouvement vient s'ajouter à celle de Schubert. Le passage cité par Parsky s'inspire d'un poème de Verlaine. Très suggestif, le

[1] *L'homme du hasard*, p. 52.
[2] *Ibid.*, p. 54.
[3] *Ibid.*, p. 52.

morceau concrétise à lui seul un mouvement et mime une dynamique de balancement paradoxal entre une distanciation sentimentale et une forte expressivité émotionnelle. L'autre référence au même musicien, est un prélude : *la Cathédrale engloutie*. Debussy y est toujours fidèle à son style, dans le sens où il y a une non-linéarité qui guide sa musique tout en gardant une certaine harmonie qui unifie le rendu. Le fait que Parsky réussisse à jouer Debussy malgré tous ses tourments, son mal-être et le chaos émotionnel qu'il vit, montre que le personnage essaye de surmonter son spleen par la musique.

Par conséquent, la musique est un moyen d'échapper psychiquement du malheur. A l'instar du huis clos, elle isole le personnage et lui permet de canaliser ses émotions et de mieux les gérer. Parsky dans *L'homme du hasard,* fuit en voyageant. Mais il s'échappe aussi par la musique qui lui offre le salut mais qui dans le même temps, fait écho à son état d'âme ou sa personnalité quelque peu détruite comme les morceaux qu'il joue. Parsky est par ailleurs pudique : il joue pour lui et ne se produit pas devant les autres, ainsi qu'il le dit en se comparant à son ami : « Youri joue devant n'importe qui. Aucune pudeur. »[1] Que sous-entend cette phrase ? Une meilleure maîtrise musicale ? Ou bien une forme de jalousie, voire de narcissisme comme le suggère ce passage :

> Moi je ne m'attaque pas aux même œuvres de monsieur Youri Kogloff. Je ne m'attaque pas à Scriabine, je ne joue pas l'Isle joyeuse. J'aime trop la musique [...] Lui joue même Scarbo. Tout est faux, rien n'est en mesure, la moitié des notes sont bouffés.[2]

S'il refuse de jouer *L'Isle joyeuse* de Debussy, qui est une ode solaire à la joie à l'amour et à la vie, ce serait par respect pour l'œuvre du musicien : *l'Isle joyeuse* est trop frivole, trop insouciante à son goût et ce serait profaner Debussy que de la jouer. Mais n'est-ce pas parce que Parsky préfère des morceaux aussi sombres que son âme ?

Alexandre Scriabine est un autre repère musical qui vient s'ajouter aux autres. Mentionnons que ce pianiste est russe : nous retrouvons encore une fois une trace des origines russes de Reza et des influences artistiques au sein desquelles elle a baigné. Ce compositeur arbore une esthétique particulière : un langage musical original proche du symbolisme et un refus du

[1] *L'homme du hasard*, p. 54.
[2] *Ibid.*, p. 53.

folklore national qui lui ont d'ailleurs valu une incompréhension totale de la part des critiques. Un parallélisme s'instaure dès lors avec Parsky même si paradoxalement celui-ci se dissocie de Scriabine puisqu'il n'ose guère aborder son œuvre. Parsky cite également *Scarbo*, petit gnome diabolique qui fait des apparitions dans *Quartes poèmes* d'Aloysius Bertrand, tirés de *Gaspard La nuit*. La manière avec laquelle le personnage l'évoque renvoie à l'idée de déchéance de devoir le jouer.

De fait, Parsky estime que son apprentissage s'est fait à la faveur de l'illustre compositeur à l'instar de Bach et son lyrisme mélancolique. Bach est à ses yeux son alter ego :

> Grâce à Bach, je me suis habitué à une main gauche riche, rapide, qui force l'anticipation. Et deuxièmement, j'arrive à m'entendre. Facile d'entendre les autres. S'entendre soi-même, c'est ça la difficulté.[1]

La dernière référence qu'évoque le personnage dans le désir de la jouer est *L'oiseau prophète de Schumann*, œuvre tirée de *Waldszenen* (scènes des bois) : « Il faut que je dise au prof de me faire travailler quelques scènes de la forêt. L'oiseau prophète, voilà ce qu'il faut que je joue. Voilà mon prochain morceau. »[2] Ce morceau qui réside dans les projets futurs de Parsky constitue l'une des pièces les plus énigmatiques de l'œuvre musicale en imitant la pureté d'un chant d'oiseau. Cela préfigure un possible saut dans l'inconnu pour le personnage.

Ainsi, la plupart de ces références musicales nous éclairent sur le cheminement de certaines réflexions des personnages et nous aide à décrypter leur l'attitude. Dans cette pièce, la musique est perçue comme un élément vital par le personnage masculin ainsi que pour son admiratrice qui adhère à ses idées.

Il existe donc une coréférentialité entre les pièces de Reza et les arts, une forme de décloisonnement entre l'écriture comme art et d'autres esthétiques au profit d'une hybridité unificatrice, surtout dans *La traversée de l'hiver*. Elle est le principal élément qui permet aux personnages de pouvoir partager quelque chose ensemble, malgré tout ce qui les sépare. Par conséquent, l'action d'aller ensemble au concert annule ou empêche la crise d'avoir lieu. L'effet de suspense est d'autant plus grand que jusqu'au dénouement, le lecteur/spectateur ignore si l'action d'aller au concert aura lieu ou pas. Ainsi, certains personnages, comme Emma, expriment une réticence vis-à-vis de l'endroit où va se produire le concert :

[1] *L'homme du hasard*, p. 55.
[2] *Ibid.*

> 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 coussin on vous dévisage avec épouvante, non … non, non, et puis pour tout vous dire, j'ai horreur de cette atmosphère cul bénit.[1]

Le personnage critique la tendance aux jugements hâtifs et gratuits de la part de la communauté religieuse. Cette atmosphère hypocrite, où tout le monde fait semblant lui répugne. Nous apprenons également que Suzanne et sa fille Ariane vont y aller sans être des connaisseuses en musique : « Au fait tu m'as acheté un billet pour ce soir ? Oui. Ne me dit pas que tu as encore changé d'avis. »[2] Quant à Avner, il demeure dans l'hésitation à cause de la programmation du concert :

> Ils ne précisent pas les numéros, ces cons. Quintette à cordes. Point. [...] Si seulement ils jouaient le 516 !... Vous imaginez la journée Balint ? Lieuseur et le Koechel 516, la journée des rois ! [3]

Autre réplique d'Avner :

> L'année dernière pour un Bach, on s'est tapé trois Hindemith, cinq Elgar […] Au fond je m'en fou, le 515 est aussi beau … Et si ça se trouve, je serais déjà en route pour Buenos Aires, je me dégoute. »[4]

Ses préférences musicales sont précises, dignes d'un fin connaisseur et ne s'en cache guère. La tonalité de ce Quintette est connue pour avoir l'eùmpreinte de l'angoisse semblable aux tourments intérieurs, elle serait un parfait écho musical caractère tragique d'une situation.

Cette référence s'accorde avec l'intériorité d'Avner même s'il n'avoue pas ses angoisses explicitement. De même, la musique constitue une passion qui lie Ariane et Avner mais également Avner et Balint en consolidant leurs rapports. Un véritable rapprochement en découle : l'amour naît entre Ariane et Avner et une amitié complice se noue entre Balint et Avner. Ainsi, pour retenir Avner, Ariane évoque *Stabat Mater* de Vivaldi :

---

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 23.
[2] *Ibid.*, p. 27-28.
[3] *Ibid.*, p. 31.
[4] *Ibid.*, p. 32.

> -Et le Stabat Mater ? -Je l'écouterai dans ma tête. Vous vous faisiez une joie d'y aller… -Mais toi tu iras. Balint t'accompagnera. -Arrêtez de me parler de Balint. -Excuse-moi. Il aime beaucoup la musique ce garçon tu sais… -Ça m'est complètement égal.[1]

Cette référence est une séquence sur la *Marie* de Jacopone da Todi, qui fut exclue de *La liturgie du Missel Romain* et qui est rarement chantée. Avner va même jusqu'à dresser un "Panthéon" avec Balint de ses compositeurs favoris :

> Nous avons dressé lui et moi, notre panthéon, devine qui il met après Mozart ? [...] Il met Schubert ! … Pas Beethoven, pas Bach. Bien que je ne puisse pas être d'accord, je considère néanmoins ce choix comme la marque d'une vraie sensibilité musicale…[2]

De son côté, Emma est plus dans la nostalgie : « Nous écoutions les mélodies de Brahms... »[3] Balint, lui, se libère de ses contraintes par la musique notamment :

> La musique m'a harponné …léger comme l'air ! Je suis essoufflé [...] un type qui organise des concerts de musique de chambre dans sa maison.[4] »

La musique est une alternative à l'espace du huis clos et à la crise qui guette les personnages. À la fin de la pièce, les personnages partent ensemble au concert. Tout comme la peinture, certains morceaux de musique classique agissent comme un miroir qui réfléchit la réalité des personnages et qui révèle pour ainsi dire, la véritable nature humaine des personnages :

> Dans la conception poétologique de Reza, l'art et la vie ne sont donc pas contraires, mais plutôt complémentaires. D'une part, le chaos de la vie a besoin de la forme, d'autre part la forme de l'art doit être renouvelée par les forces chaotiques de la vie. À la différence d'une esthétique d'avant-garde, le renouvellement de la vie comme de l'art ne se produit pour Reza pourtant pas par la destruction totale des formes anciennes. Au lieu de briser complètement la 'vieille forme', elle choisit de prendre la 'vieille forme' et de la modifier, de la renverser pour créer ainsi quelque chose de nouveau. Au lieu d'être l'expression d'un esprit esthétique

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 111.
[2] *Ibid.*, p. 112.
[3] *Ibid.*, p. 141.
[4] *Ibid.*, p. 151-152.

> réactionnaire, cette pratique, ce renouvellement de la comédie, est, selon Guénoun, une manière créatrice pour sortir d'une impasse formelle à un moment où il n'est plus possible de poursuivre encore dans la voie de l'avant-garde, une technique que Reza partage d'ailleurs avec d'autres dramaturges 'postmodernes' tels que Koltès ou Lagarce. [1]

C- L'écriture : un besoin de reconnaissance

Parmi les arts qui incarnent les diverses nuances des comportements humains, l'écriture semble, pour Reza, la plus perspicace afin de cerner et de retranscrire au plus près la nature humaine. Mais L'écriture est ce qui pour Parsky, dans *L'homme du hasard*, d'accéder à l'immortalité. Elle réussit à perdurer au fil des époques en glorifiant le nom de son auteur, en l'aidant à vaincre le temps et à continuer d'exister dans la mémoire des gens. L'acte d'écrire serait même un antidote à la condition humaine, car c'est avant tout une thérapie qui permet de s'exprimer en couchant des mots sur le papier. Aussi, l'écriture serait la réalisation d'une contradiction entre l'aspiration de l'homme au changement, via sa tendance à la perfectibilité, et à l'immuabilité que suggère l'art. Par ailleurs, l'écriture a un véritable pouvoir, acquis à travers le vécu de l'écrivain, qui tel un spectre continue de hanter le lecteur. Elle devient alors un moyen efficace d'impacter le monde, d'influencer le lecteur en lui exposant sa vision des choses, en s'exprimant librement. L'écrivain est un témoin de l'évolution humaine tant par l'aspect historique et personnel que par l'aspect objectif et subjectif puisque certains écrivains revendiquent en premier la littérarité tandis que d'autres se réclament d'une esthétique irréprochable.

Parsky se positionne contre l'orgueil dont ses contemporains font preuve. En effet, il dénonce la motivation majeure d'écrivains qui réside dans la quête de la notoriété, de la richesse et de la célébrité. Les effets qui en résultent ne sont que négatifs : un égo surdimensionné, une vanité maladive et un besoin d'attention constant ne peuvent qu'affecter la qualité des écrits. Mais y-a-t-il du mal à obtenir de son public la reconnaissance ? De ressentir du bonheur dans le fait de trouver une écoute attentive, d'être aimé pour son écriture ? Lorsqu'elle est interrogée sur sa situation d'écrivain, ainsi sur sa vision du bonheur, Reza ne répond-elle pas : « L'écriture m'a

[1] URL: http://www.periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/article/viewFile/20/4. Consulté le 13/06/2018.

sauvée, pouvoir s'exprimer correctement dans mon domaine, le fait d'avoir des lecteurs et d'être reconnue pour mon travail, est un bonheur. »[1] ?

Quand Parsky critique les écrivains et les intellectuels, nous assistons à une véritable mise en abyme de la littérature de manière générale et du théâtre en particulier. De plus, comme Martha lit *L'homme du hasard* dans le train en face de son propre auteur, alors que la pièce s'intitule *L'homme du hasard*, nous avons droit à une série d'emboîtements.

Ainsi, Parsky s'oppose catégoriquement aux genres littéraires à la mode et plus particulièrement au genre autobiographique, genre dénué de sens selon lui qui ne fait que servir les intérêts mesquins d'auteurs en quête de vie mondaine : « Interdiction d'écrire une biographie. Interdiction totale- totale- d'écrire une biographie après ma mort. »[2] Plus loin, il ajoute : « La biographie d'un écrivain, une absurdité totale. »[3] Parsky serait-il le porte parole de Reza ? En effet, la dramaturge ne cache pas ses réticences vis-à-vis de l'autobiographie, préférant décrire son œuvre comme une alchimie de son vécu qu'elle transforme en réflexion, sans tomber dans l'autobiographie.[4]

En outre, pour Parsky, écrire une biographie de soi rime avec illusion et mensonges envers les gens, dans la mesure où personne ne détient la vérité. Par conséquent écrire une biographie serait un acte futile qui n'ajoute aucune plus-value à l'existence. Écrire sa biographie serait donc une forme d'un échec littéraire : « Il n'y a que l'œuvre anonyme qui ne soit pas une défaite. »[5] Par l'anonymat, le personnage signifie la volonté à rester dans l'ombre, loin de la lumière des projecteurs, du devant de la scène et de la surexposition aux médias, afin de donner plus de légitimité à son succès. Parsky défend au fond les auteurs qui ne cherchent pas forcément à être reconnu, qui ne perdent pas de vue leur principal objectif : celui d'écrire, non d'être célèbres.

De plus, il s'attaque aux auteurs qui participent aux émissions littéraires et qu'il désigne par l'expression ironique de « grands fournisseurs de sens qui vont parler dans les émissions littéraires »[6], ce qu'il s'interdit de faire : « Non. Je ne suis pas allé dans les émissions littéraires. Jamais mis les pieds dans une émission littéraire. »[7] L'insistance signifiée par les itérations du

[1] BUSNEL François, Émission *La grande librairie S13* : Yasmina Reza, Pascale Robert-Diard et Philippe Ridet. En direct sur France5, 7/04/2021.
[2] *L'homme du hasard*, p. 13.
[3] *Ibid.*, p. 14.
[4] BUSNEL François, Émission *La grande librairie*, *op.cit.*
[5] *L'homme du hasard,* p. 15.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

personnage reflète les frontières de ce qui est faisable et admissible pour un écrivain et ce qui ne l'est pas.

Néanmoins, si certaines idées du personnage rejoignent celles de la dramaturge, ce n'est pas le cas au sujet du théâtre contemporain que Parsky rejette. En effet, ce dernier n'épargne que le théâtre de Boulevard où l'on se vide l'esprit à rire des absurdités de la vie :

> D'ailleurs au théâtre, je ne supporte que le boulevard [...] Au fond, au boulevard on rit normalement. On ne rit pas de ce rire infernal qu'on entend maintenant dans les salles de spectacle, genre culturelles.[1]

De fait, le personnage diabolise la littérature contemporaine qu'il réduit à un acte purement égoïste qui rime avec corruption, un peu comme si l'écriture avait perdu son essence artistique. On écrit désormais pour avoir l'approbation des autres, pour s'attribuer le mérite et avoir des privilèges. Sa critique se transforme en vérité générale afin de justifier une attitude qui dissimule au fond, peut-être, sa peur de l'échec. Pourtant, l'écriture lui a permis moyen de se réaliser à travers ses œuvres, notamment *L'homme du hasard*, qui est à son image. Elle reflète le fait d'asseoir sa notoriété en tant qu'écrivain, d'être reconnu pour son talent et d'accomplir un chemin vers soi, en essayant de se comprendre, de mettre des mots sur son ressenti ainsi que son vécu. Sans oublier que Parsky écrit pour laisser une trace de lui dans ce monde. Sa vison de la littérature est donc écriture contradictoire : il dit fuir le côté pimpant de la célébrité mais cède à la vanité de la gloire éternelle et de postérité, comme la majorité des écrivains. À travers son discours, Reza nous fait donc aussi entendre des idées reçues, tout en prenant ses distances par rapport à des personnages de fiction dont les caractéristiques essentielles sont la réflexion, le silence et l'immobilité dans le cas de *L'homme du hasard.* Mais également le mouvement dans d'autres œuvres de notre corpus, mouvement qui supplée à la parole en quelque sorte ou l'accompagne.

[1] *L'homme du hasard,* p. 46.

Chapitre II

La dynamique du mouvement

Une véritable dynamique ressort des œuvres de Reza. Cette dynamique s'inscrit avant tout dans le mouvement, dans la mesure où un paradoxe flagrant anime les pièces. En effet, la mobilité censée être véhiculée par la trame des évènements est entravée à la fois par l'espace du huis clos et les pensées des personnages qui s'expriment soit par leurs discours soit par leurs silences. Mais tout se passe comme si la gestuelle de ces derniers donnait vie au mouvement sur l'espace scénique, aussi étroit soit-il :

> La scène théâtrale est presque toujours un hotspot, un point focal, chaud, brûlant, dont les volcanologues disent qu'il concentre en lui une forte activité sismique et qui pour les physiciens rassemble une haute densité énergétique. L'espace (temporel) d'une représentation, aussi petite qu'elle soit la scène devient l'épicentre du monde. [1]

C'est en cela que réside avant tout la force du huis clos : l'impression de figement sur scène qu'il crée exacerbe l'émotivité des protagonistes qui s'agitent malgré l'inaction. De cet antagonisme nait le drame.

.

1- L'oscillation constante entre la mobilité de la pensé et l'immobilité de l'action dans un espace fermé

Toutes les dimensions de l'action sont minimisées. L'action est réduite presque à l'immobilité à cause de l'espace, à croire que l'auteur a « fait l'impossible pour circonscrire l'action du héros dans un espace d'inaction. » [2] En effet le huis clos ralentit les évènements, devenant en quelque sorte l'emblème de « la figure géométrique de la clôture et de l'impuissance. » [3] Cela implique le fait que les gestes et actions sont très rares, se limitant à de furtifs déplacements et quelques allers-retours d'une pièce à une autre.

Ainsi, l'action se trouvant entravée, l'attention est détournée forcément sur la parole qui devient l'action phare faisant tourner la machine théâtrale. La focalisation du spectateur est concentrée

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 11.
[2] *Ibid.,* p. 8.
[3] *Ibid.,* p. 11

essentiellement sur le discours des personnages. Le théâtre de Reza, par conséquent, « se heurte à la nécessité de se limiter à un lieu clos dans une continuelle dialectique du mouvement et de son obstruction. »[1]

A- Un théâtre de parole

Le dialogue et le discours sont la marque de l'abondance de parole dans le théâtre de Reza. La véritable logorrhée verbale dirons-nous de certains personnages n'est autre que le reflet du paradoxe qui régit la société actuelle[2]. Car la dramaturge sous-entend par ce trop plein de parole que nous vivons dans un monde où tout est fait pour faciliter les rapports entre les gens. Or, la communication n'a pas lieu, et ce malgré les moyens technologiques et l'hypermédiatisation. L'exagération est donc employée à des fins purement satiriques.

Dans les échanges, seule une pseudo-communication subsiste, bien superficielle et fausse. Pour ainsi dire, la communication serait le grand leurre du siècle, ce que Reza dénonce. Aussi les dialogues dans les pièces de Reza sont-ils conçus de manière à nous rappeler combien le discours chargé et interminable des personnages est en réalité vide, voire stérile. Le résultat escompté n'est pas au rendez-vous ; à l'inverse une incommunicabilité tout à fait hermétique règne, justifiant en partie la solitude qui guette les personnages. Comble du paradoxe : les Hommes n'ont jamais été si isolés qu'à notre époque.

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 78.

[2] Le meilleur exemple serait de citer les répliques de M. Blensk dans *La traversée de l'hiver*, qui sont longues, si bien qu'elles ressemblent à des tirades interminables, par rapport aux répliques des autres protagonistes. Cela s'explique sans doute par l'isolement du personnage qui souffre d'une solitude incurable. Celui-ci profite de la moindre occasion pour parler. Par conséquent, la logorrhée verbale traduit le besoin d'attention du personnage, le besoin vital de communiquer et de trouver de la compagnie. C'est le cas dans ce passage :

> - Cet après-midi, j'ai lu un article tout à fait amusant sur les petits mammifères. Figurez-vous qu'à l'intérieur des terriers que les marmottes fabriquent pour l'hiver, elles prévoient des chambres à fientes. Autrement dit, des petits coins ! Quant au blaireau, il aménage une chambre d'enfants, et le castor a sa salle à manger au bord de l'eau (il rit volontiers.) Car il aime dîner au bord de l'eau ! Au fond, est-ce qu'il y a des castors par ici ? Il devrait y en avoir avec tous ces torrents, ces lacs. Dans vos promenades vous en voyez ? - Je n'en ai jamais vu. - Ah, ils ne se laissent pas voir comme ça ! Ils sont malins les castors. Je crois même que ce sont les plus développés intellectuellement.[2]

De prime abord, il existe une opposition tout à fait observable entre le discours et l'effet qu'il produit. En effet, le dialogue entre les personnages demeure à un niveau futile et superficiel. Par conséquent, les échanges ne sont guère authentiques, les protagonistes sont soit dans l'agressivité, soit dans l'hypocrisie et la mauvaise foi. Cela débouche sur des situations chaotiques et des crises en tout genre.

Dans *Le Dieu du Carnage*, nous avons l'exemple type de la conversion entre des personnages étrangers les uns aux autres, qui essayent de faire bonne figure au départ. La discussion est truffée de formules de politesse qui accentuent l'aspect factice de cette situation, sachant que ce qui les réunit initialement, c'est le conflit entre leurs fils :

> - En tout cas nous vous remercions d'être venus. On ne gagne rien à s'installer dans une logique passionnelle. - c'est nous qui vous remercions. C'est nous. -Je ne crois pas qu'on ait à se dire merci. Par chance il existe encore un art de vivre ensemble, non ?[1]

Cependant dès que le couple d'hôtes s'isole, leurs réelles impressions sur leurs invités se dévoilent : ils n'hésitent pas à médire d'eux en aparté :

> -Quel cauchemar atroce !
> - Lui, faudrait pas qu'il me pousse trop.
> - Elle est épouvantable elle aussi.
> - moins.
> - Elle est fausse [...]
> - Ils sont épouvantables tous les deux.[2]

Lorsque la parole échoue, la violence éclate à travers les gestes des personnages :

> Véronique se jette sur son mari et le tape plusieurs fois, avec un désespoir désordonné et irrationnel. [...]
> -Michel : Elle se déploie pour la paix et la stabilité dans le monde.
> -Véronique : Michel, ça va mal se terminer.
> -Alain : Elle s'est jetée sur vous avec une telle furia.[3]

Au comble de la dispute, Michel finit par admettre que la gentillesse ainsi que la politesse dont il a fait preuve avec sa femme étaient parfaitement calculées, pour arriver à leurs fins :

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 11.
[2] *Ibid.*, p. 59.
[3] *Ibid.*, p. 100-101.

> Je vais vous dire, toutes ces délibérations à la con j'en ai par-dessus la tête. On a voulu être sympathiques, on a acheté des tulipes, ma femme m'a déguisé en type de gauche, mais la vérité est que je n'ai aucun self-control, je suis un caractériel pur.[1]

De fait, la dramaturge parie sur la capacité du discours à conférer une intensité dramatique aussi puissante que celle de l'action voire, à pouvoir la remplacer en happant l'attention du spectateur par le biais du dialogue. Le discours dans l'œuvre de Reza arrive à transcender l'acte théâtral pour devenir l'enjeu dramatique principal. Certes, l'essence dramaturgique réside dans l'action et dans le potentiel expressif des gestes et des mouvements. Néanmoins, la particularité de Reza, c'est qu'elle attribue au discours le même statut et la même fonction, en concentrant dans la parole une telle énergie qu'elle en fait le point focal de son théâtre.

La dramaturge semble employer la parole comme unique élément dramatique en mettant l'action dramatique au second plan, mêlant en quelque sorte écriture romanesque et théâtrale : en effet, le décloisonnement entre le théâtre et le roman sont l'une des finalités de Reza. Par exemple, dans *L'homme du hasard*, l'introduction des personnages en est la parfaite illustration : « Un homme et une femme, chacun en soi-même »[2] Dans cette pièce, seul un bref échange de quelques répliques constitue l'action dramatique ; tout le reste est constitué par les pensées de chacun des personnages Cela se manifeste à travers ce premier échange verbal : « Madame, je vous prie de m'excuser, ne pourrait-on pas ouvrir légèrement la fenêtre ? - Oui, il fait chaud. Bien sûr. »[3]

À ces répliques courtoises se superposent les monologues des personnages, comme celui du personnage féminin :

> J'aurais dû ajouter encore quelque chose au lieu de sourire benoîtement. J'ai été prise de court. Maintenant le voilà reparti dans ses pensées. Quelle gourde. Après tout j'ai le droit de briser le silence moi aussi. Ne serait-ce qu'une fois. Mais que dire ?[4]

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 78.
[2] *L'homme du hasard*, p. 9.
[3] *Ibid.*, p. 62.
[4] *Ibid.*, p. 63.

De fait, la plus grande partie de la pièce repose sur les fantasmes de possibles dialogues qui n'ont jamais lieu. Les personnages se perdent dans des monologues et des pensés interminables qui sont totalement en contradiction avec les composants basiques du théâtre. Ils sont proprement romanesques. D'où l'hybridité des genres.

Une autre dualité toute aussi importante entre en jeu : celle entre la parole et le silence. En effet, Reza use beaucoup du silence pour prendre la relève sur le discours lorsque les mots peinent à exprimer quelque chose. Le silence est plus significatif. Ainsi, dans *La traversée de l'hiver*, le silence du personnage féminin est destiné à ignorer M. Blensk alors que le silence de M. Blensk face à son attitude, montre sa déception et sa tristesse d'avoir été éconduit : « Elle réajuste ses lunettes et se replonge dans son livre. Après un petit temps de silence embarrassé, [...] il se lève et disparaît, un peu désemparé. »[1]
Le silence est également, dans cette même pièce, un moyen d'augmenter la dramaticité de certaines scènes, comme dans celle-ci : « C'est le principe même de l'oppression [...] Ariane part. (Silence)[2] » Ce silence traduit l'embarras des personnages qui ne trouvent rien à ajouter, soit parce qu'ils sont timides soit parce qu'ils sont choqués. Le silence s'impose également pour exprimer la tristesse des aux-revoir qui envahit les protagonistes : « (Silence) - Je n'ai pas envie de partir... »[3]

Pour mieux comprendre le mécanisme qui permet de créer cette dynamique dans l'œuvre théâtrale, il est intéressant de relever que le langage des personnages s'articule appartient essentiellement au registre familier, voire vulgaire. Nous pouvons citer un florilège d'expressions qui jalonnent les pièces : « boucle-la »[4], « Foutez le camp ! Je vous ai assez vus »[5], « Oh tu fais chier Véronique ! »[6], « Je veux me saouler la gueule, cette conne balance mes affaires et personne ne bronche. »[7]. Ce vocabulaire s'avère être la démonstration des diverses émotions qu'éprouvent les protagonistes comme comme la colère, la peur, etc. Elles sont alors traduites sous forme d'insultes ou de violence physique. Dans *Trois Versions de la vie*, la discussion entre les personnages n'est plus qu'un tac-au-tac où personne n'écoute l'autre, où personne ne fait preuve de compréhension envers son interlocuteur. En d'autres termes, le

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 23-24.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 35.
[4] *Ibid.*, p. 110.
[5] *Le Dieu du carnage*, p. 115.
[6] *Ibid.*, p. 116.
[7] *Ibid.*, p. 118.

dialogue se transforme après quelques verres en un échange d'insultes concrétisant la crise de la parole et de la communication.

> Henri- ça suffit Arnaud ! (Ils luttent).)
> Sonia- Pourquoi tu lui dis ça suffit le pauvre, c'est nous qui lui proposons des Fingers !
> Henri- Chut !
> Sonia- Tu m'étouffes !
> Henri- Il entend tout !
> Sonia- Au secours ![1]

Quelquefois, comme dans *Conversations après un enterrement*, l'humour noir et le ton sarcastique prennent la relève au sein de la construction des dialogues, par le biais notamment de quiproquos et de décalages loufoques, qui font voler en éclat le tragique de la situation : « Parce que toi, dès que tu fréquentes quelqu'un tu vas nécessairement à son enterrement ! Tu dois passer ta vie dans les enterrements ma pauvre ! »[2].

En somme, le huis clos est une contrainte spatiale à laquelle Reza soumet sa dramaturgie, sans doute afin de créer une concentration scénique qui avantage le discours. Ce qui comble par conséquent, l'insuffisance de l'action tout en préservant la théâtralité au summum. La pensée et l'intention des personnages étant transmises soit par l'action soit par la parole, l'auteur garde de ce fait toujours la mobilité de la réflexion. Car même à des moments où les actions stagnent ou quand un silence de mort fige la situation, la pensée est toujours concrétisée et finit par se manifester, grâce notamment à la mobilité des moyens employés qui permettent cette incarnation ou transition. En d'autres termes, la mouvance de la pensée est assurément la source de la dynamique existante dans les drames de Reza, ainsi que l'élément clé qui permet le bon fonctionnement de ce « dispositif » sur scène par rapport au texte.

B- Une intrigue amoindrie

Lorsque nous évoquons l'intrigue amoindrie, nous faisons allusion à la trame des pièces où contrairement à d'autres drames, nous recensons moins de coups de théâtre, de renversements de situation. L'effet de suspense y est peu visible. En effet, tous les composants traditionnels qui participent à l'action d'une pièce semblent délaissés si bien que dans plusieurs

[1] *Trois versions de la vie*, p. 20.
[2] *Conversations après un enterrement*, p. 13.

pièces de notre corpus, le théâtre sert à « déconstruire la fable, la désintègre. Il n'est que succession de séquences dont on peine à reconstituer la trame générale, sans début, sans fin. L'incarnation des personnages par les acteurs est comme flottante, presque provisoire. » [1]

Un manque d'événements majeurs caractérise les intrigues. Chacune des pièces de notre corpus tourne autour d'une petite action avec ou sans gravité, mais il n'y pas d'évolution, pas d'enchaînement comme on pourrait s'attendre habituellement dans un drame. Dans *La traversée de l'hive*r, l'action principale réside dans l'accomplissement de marches à la montagne pour certains personnages, tandis que d'autres se réunissent sur la terrasse de l'hôtel. *Dans Conversations après un enterrement,* il s'agit d'une réunion de famille autour d'un sinistre évènement ; les personnages se contentent de passer le week-end ensemble, font un pot au feu et se disputent. Dans *Trois versions de la vie*, il s'agit d'un couple qui reçoit un autre couple à des fins professionnelles mais le problème essentiel consiste à calmer le petit en pleurs lors de la soirée. Dans chaque version « l'œuvre se clôt sur elle-même »[2]. Dans *Le Dieu du carnage,* deux couples essayent de trouver un terrain d'entente pour réconcilier leurs fils.

Reza s'inspire donc de la banalité du quotidien afin de montrer la fragilité humaine et de mettre en exergue l'aspect tragique de la vie. Ainsi, le poids de l'existence est mis en relief par des incidents journaliers insignifiants qui s'accumulent et qui finissent par dégénérer. Le quotidien peut s'avérer dangereux lorsque les personnages ne sont pas heureux et satisfaits de leur vie. Si on étudie des plus près les mouvements des personnages, on s'aperçoit qu'ils sont la plupart du temps soit assis, soit debout, occupés à discuter ou à manger. Hormis quelques vas-et-vient d'un endroit à un autre pour servir à boire ou à manger, voir quelqu'un, ramener un objet, ouvrir une fenêtre ou encore sortir de scène pour partir voiture, l'action est des plus restreinte. D'ailleurs, l'espace clos n'encourage pas vraiment les personnages à agir ou bouger mais les condamne plutôt à se parler, à se faire des aveux, des confidences et à s'écouter. *Dans La traversée de l'hiver,* les personnages sont sur la terrasse : dans cet endroit propice en général à de nombreuses activités, la position des personnages demeure statique. Les femmes lisent ou bronzent. Les hommes jouent au scrabble, aux échecs ou écrivent. Si les scènes sont vivaces, c'est grâce à la parole qui change le rythme des évènements : elle fait avancer la trame par les revirements de situations dus aux disputes par exemple.

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 79.
[2] *Ibid.,* p. 85.

La dynamique instaurée par la parole ou par l'action repose également sur la dualité entre mobilité et immobilité. Nous pouvons très bien avoir une scène où les personnes effectuent une action et bougent, mais ils dégagent une impression d'immobilité, parce que l'action s'inscrit dans un rythme plat dominé par la crispation des personnages, si bien que l'on ne constate aucun changement dans le déroulement de la pièce. C'est le cas du couple d'hôtes nettoyant le vomi des tableaux dans *Le Dieu du carnage* : les protagonistes agissent machinalement, par défaut en quelque sorte, à ce moment-là. Même leur pensée semble se figer, comme mise en pause dans une sorte de stand-by. Ils se contentent de répéter les mêmes gestes ou mots sans y prêter attention. Michel sèche un ainsi un livre déjà sec sans en être conscient.

Inversement, nous pouvons avoir affaire à pièce où les personnages n'agissent pas alors qu'une forte mobilité est palpable. C'est le cas de la pièce *L'homme du hasard*, qui en est le parfait exemple. Chaque personnage passe son temps à songer dans son coin, un silence impénétrable règne, le temps semble dédié à-soi. De fait, l'homme et la femme voyagent par la rêverie, en se perdant dans d'infinies possibilités liées à leurs fantasmes Les personnages vivent dans l'attente de se parler durant presque toute la pièce, l'espace du wagon devient le lieu de l'imaginaire et une atmosphère onirique féconde s'instaure tout au long de la représentation. Ainsi, la femme imagine un dialogue avec son auteur préféré, dialogue au cours duquel elle lui avoue son admiration tout en lui faisant des critiques, sans la timidité qui l'accable dans la réalité :

> Si d'ici notre arrivée, j'ose l'aborder, je ne peux pas dans le silence, et sans d'une manière ou d'une autre signifier cette coïncidence, me mettre à lire *L'Homme du hasard*.[1]

Quant à lui, il essaye d'inventer une vie qui collerait au portrait de cette jeune femme assise devant lui, même s'il ignore encore qu'elle est une de ses lectrices :

> Que va-t-elle faire à Francfort ? Rejoindre un parent ? Travailler ? Un amant dans l'industrie pétrochimique. Cette femme n'a pas de mari mais un amant. Dans l'industrie pétrochimique. Excellent. À moins que tout bonnement, elle ne soit allemande. Et qu'elle retourne chez elle. Elle n'est pas allemande. Non. [...] C'est une femme qui va quelque part. Pas une femme qui revient.[2]

Puis, il se laisse absorber de nouveau par le roman virtuel qu'il écrit en imagiant une suite :

[1] *L'homme du hasard*, p. 21.
[2] *Ibid.*, p. 61.

> 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.[1]

En définitive, une effervescence cérébrale intense se dégage de cette représentation théâtrale. La dramaturge dévoile deux intériorités au fond si semblables que la communication entre les personnages semble évidente malgré les monologues et la difficulté d'établir un premier contact ou de briser la glace. Les deux se rejoignent dans un isolement que l'espace renforce : le compartiment du train en mouvement les isole du monde extérieur autant que la solitude liée à leurs vies respectives[2]. De plus, la mise en scène des personnages impose une construction de la trame qui soit essentiellement fragmentée puisque la représentation de l'espace en mouvement sur scène doit mimer le voyage en train : elle se « construit plutôt sur la succession de microenvironnements dont l'espacement est à même de produire du mouvement et des zones paysagées. »[3]

Aussi l'intrigue est-elle associée au changement de lieux, ce qui donne une nouvelle temporalité à la pièce en dehors des parties narratives ou des silences qui entrecoupent certaines scènes. Le tempo varie au fur et à mesure que le train se dirige vers sa destination. Parfois on a l'impression que le temps passe vite, d'autres fois, qu'il ralentit. Or, ce tempo semble imiter le processus de la rêverie :

> Le parcours des deux voyageurs fait de décrochages successifs, tout en mimant le défilement du paysage et du temps à la façon d'un road movie, repose sur un dispositif énonciatif et narratif en dents de scie : la fiction principale est à lire dans la succession de plans et d'histoires secondaires. Ces deux plans fictionnels proposent deux vitesses narratives différentes- La fiction principale serait le temps du déplacement, alors que les histoires secondaires seraient le temps de la pause.[4]

---

[1] *L'homme du hasard,* p. 22.

[2] Il est intéressant d'observer qu'il existe toujours de l'intertextualité dans chaque élément dramaturgique, puisque Reza semble s'être inspirée d'une technique théâtrale utilisée par Maragnani : « le dispositif inventé par Maragnani, simple efficace et paradoxal à la fois puisqu'il s'agit de faire entrer dans l'architecture fermée du théâtre du paysage, et plus du paysage qui défile, se résume à deux sièges placés face au public. De cette manière « Le paysage, l'extérieur, sont inclus dans l'espace fermé du théâtre. », dont certaines scènes ou didascalies font office de gros plan sur un détail précis. (TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit.).*

[3] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 50.

[4] *Ibid.*

De plus, l'intrigue se trouve nettement amoindrie face à la mise en scène d'un espace non-conventionnel sur scène tel que le train, car « La reproduction de cette syntaxe du réel qui nous décrit un paysage que nous ne voyons pas, qui défile trop ou pas assez vite, permet d'organiser des vitesses dans le texte. »[1]

Nous retrouvons cet effet dans la pièce *La traversée de l'hiver* lors des randonnés à la montagne et de la description de l'environnement pendant que les personnages avancent. Il s'agit avant tout d'une spécificité scénaristique dictée l'espace comme on l'a précisé. Cela modifie par conséquent l'esthétique scripturale de la pièce qui tend vers la concision, afin d'épouser le cadre spatial :

> La scénarisation de la pièce (ou assurément de ces deux pièces) appelle aussi le plateau en lui suggérant une écriture scénique tout à fait cinématographique, tous les aspects d'un road movie théâtral (y sont présent) et peut se lire comme un long travelling sur le paysage entrecoupé de noirs […] Le problème scénaristique y est le même : le sujet n'est plus le personnage, mais la route, le temps et les espaces traversés. [2]

C- Une dramaturgie décalée

Manifestement, Reza semble miser sur une dynamique s'articulant autour du vide que traversent les personnages. Ses pièces prennent une autre tournure par exemple, dès qu'elle fait jaillir un contraste entre les sentiments contradictoires que génère l'immobilité qu'impose l'espace et l'agitation bouillonnante des personnages. Ainsi, l'initiative de la dramaturge d'ajouter un grain de folie à son théâtre, nous semble une alternative tout à fait assumée. Car elle permet de doter son théâtre de ce décalage qui fait toute la différence.

Il est vrai que cela crée une certaine distorsion dramaturgique par rapport aux divers types de pièces qui se jouent sur la scène contemporaine. Ce qui a par conséquent, le don de rendre l'œuvre de Reza particulièrement résistante à un classement parmi les genres théâtraux contemporains. Reza privilégie l'audace et la volonté de se démarquer des autres dramaturges. Elle choisit sa manière de faire en dépit de ce que les critiques peuvent penser, plaidant ainsi pour un certain anticonformisme et une prédilection pour la transgression du politiquement correct.

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 51.
[2] *Ibid*., p. 56.

Lorsqu'on étudie la notion de décalage, on remarque que ce terme renvoie à l'inhabituel. La dramaturge s'emploie effectivement à surprendre son lecteur/spectateur en dérogeant à certaines règles ou par le biais d'élément dramaturgiques auxquels il ne s'attend pas. La construction de la pièce, *Trois Versions de la vie*, en est un excellent exemple. La pièce repose principalement sur l'itération d'une même scène d'un apéritif entre deux couples. L'effet de surprise est là, lorsque la première version touche à sa fin et qu'on s'aperçoit que la seconde est un recommencement de la première, tout comme la troisième, dans la même lignée obsessionnelle d'un cercle vicieux.

De même, *La traversée de l'hiver*, étonne par l'immersion dans l'espace extérieur à l'hôtel, entouré de montagnes. Le paysage magnifié implique un effort de la part du spectateur afin de visualiser cet espace virtuel hors de sa portée et de l'intégrer à l'espace scénique limité à la terrasse d'un hôtel. Dans *Conversations après un enterrement*, ce sont les situations loufoques, les quiproquos, les nombreux coups de théâtre etle comique qui en découle, qui créent le décalage. En effet, alors que les personnages sont réunis pour le décès du père, évènement séreux et tragique, la présence du personnage féminin Élisa engendre plusieurs querelles grotesques : les deux frères se disputent pour savoir si Nathan a couché avec elle le jour de l'enterrement, si Élisa dormira dans sa chambre ou pas. La pièce prend l'allure d'un vaudeville déguisé en tragédie, d'où le décalage.

De fait, le choc entre le calme plat et morne du quotidien et la pression exacerbée durant un court laps de temps pour un rien, est bien palpable dans l'œuvre. Ce décalage devient un aspect intrinsèque au style de Reza, car il transcrit le chaos par lequel passe l'expérience humaine au cours de certaines étapes de la vie.

Par ailleurs, le décalage apparaît sur le plan scriptural, à travers l'hybridité littéraire et les différents registres théâtraux, qu'il s'agisse du registre ironique, pathétique, lyrique ou polémique.[1] Aussi avons-nous l'impression de lire/regarder différents types de théâtre défiler en une seule scène au cours de laquelle on passe du tragi-comique au vaudeville en un clin d'œil. Même les époques se confondent puisque nous remarquons que le théâtre classique se conjugue au drame moderne, signe d'une volonté de la dramaturge peut-être de s'affranchir du théâtre contemporain.

[1] On pense aussi au langage familier des personnages qui accaparent les discussions.

L'œuvre de Reza n'est certes pas classique, cependant la dramaturge prend la liberté de s'inspirer de quelques aspects du théâtre classique. Certains éléments sont effectivement respectés pour mieux être dépassés et aller dans le sens du message que porte la pièce, en l'occurrence l'unité du lieu et du temps, ou le souci de vraisemblance qui va dans le sens du réalisme. Le huis clos des pièces de Reza, semblable à celui des pièces de Racine, participe au décalage : en effet, le minimalisme spatial et dramaturgique met en lumière le comportement caractériel des personnages. Mais pour Racine, il s'agissait de peindre une nature humaine victime de ses passions, pour Reza, il s'agit plus de caricaturer des êtres humains qui ne parviennent pas à garder le contrôlr de leut existence.

Si le théatre classique est une source d'inspiraton, il existe aussi une une similitude de la représentativité des pièces entre Reza et Beckett, comme Alice Bouchetard l'a écrit :

> L'action dramatique est non seulement réduite ici à un schéma minimal, qui peut faire penser à celui de *Oh les beaux jours*, de Samuel Beckett, dont le microcosme tourne également autour des objets que le personnage principal, Winnie, sort de son sac. [1]

L'influence du théâtre de ce que l'on a appelé le « Nouveau Roman », et plus particulièrement de Nathalie Sarraute, est une autre source d'inspiration qui reflète l'omniprésence de l'intertextualité dans ces pièces. Ainsi, Reza a tendance à faire parler ses personnages, qui mettent à nu leur intimité, comme dans le théâtre de langage qu'est le théâtre de Nathalie Sarraute. Ainsi, le groupe de femme dans *Conversations après un enterrement* se livre à des confidences sur des sujets graves qui les touchent de près, mais avec une frivolité qui confère une certaine légèreté à la scène. Alice Bouchetard établit d'ailleurs un rapprochement entre *Trois versions de la vie, Art* et *Pour un oui pour un non* de Sarraute : « Nathalie Sarraute s'attachait à ''mettre à nu'' ''les rouages'' de ''la machine langagière''. C'est l'exacte définition du travail effectué par Yasmina Reza. »[2]

Mais à la différence de Sarraute, Reza s'appuie sur un décalage au niveau du rythme dramaturgique, si bien que l'on ne peut définir son théâtre come un théâtre de langage

[1] BOUCHETARD Alice, dans « Mobilité, espace et temps dans *L'homme du hasard* de Yasmina Reza », *Conserveries mémorielles*, mis en ligne le 07/06/2015, Consulté le 29/05/2019.
URL: http://journals.openedition.org/cm/2112. Consulté le 29/05/2019.
[2] BOUCHETARD Alice, *Le miroir et le masque*, Paris, Édition Léo Scheer, 2011, p. 51.

uniquement constitué de conversations. Tantôt la trame ralentit, tantôt les personnages sont pris dans un engrenage qui les précipite vers la crise. Par conséquent, ce décalage dramaturgique mime et représente concrètement le déséquilibre qui commande l'existence de ces derniers, notamment par l'effet de désordre que le décalage dramaturgique produit en introduisant des évènements inattendus. Bien que ce décalage soit fidèle à sa vision de la condition humaine, il demeure néanmoins un moyen de création pour l'auteur : il luipermet soit de dédramatiser les situations critiques par les réactions farfelues des personnages, ce qui peut confèrer une certaine légèreté à ses pièces, soit, au contraire, d'amplifier et d'accentuer les tensions jusqu'à leur paroxysme. Les disputes atteignent alors un point de non-retour avant de basculer en crise, pour une raison triviale.

Peut-on parler d'un art du décalage chez Reza ? Le décalage serait-il une signature stylistique de la dramaturge ? Quoi qu'il en soit, il existe divers points innovateurs dans la mise en scène et l'esthétique scripturale de l'écrivaine, parmi lesquels une écriture qui imite et donne vie aux états d'âme de ses héros, une scénographie et un « acting » qui parodie parfois jusqu'au grotesque l'indignation et les crises d'angoisse des personnages, et le choix du huis clos qui permet de faire ressortir à la fois la violence inhérente à la nature humaine et nos obsessions.

2- Le huis clos comme expression de l'obsession

A- Structure littéraire circulaire

Le mécanisme obsessionnel advient lorsqu'on se fixe sur une pensée particulièrement intrusive et contraignante pour l'esprit de la personne concernée en dépit des tentatives de s'en débarrasser. Selon le Dictionnaire de L'Académie Française, « L'obsession, du latin obsession, désigne : « idée, image, sensation qui s'impose à l'esprit de façon répétée, incoercible et pénible ; préoccupation constante dont on ne parvient pas à se libérer ». Elle est l'action d'assiéger, d'importuner de manière continue ». Quant au verbe « obséder », il est défini comme étant le fait d'importuner, d'excéder quelqu'un par ses assiduités, par ses démarches. Il signifie au figuré tourmenter d'une manière persistante.[1]

[1] Trésor de la Langue Française, *Dictionnaire de la Langue du XXème siècle*, Tome Quinzième, Paris, Gallimard, 1994, p. 244.

Dans les pièces de notre corpus, la manifestation littéraire de l'obsession, notamment sa représentation théâtrale, passe par une structure que nous pensons circulaire. Car si le « cercle est d'abord synonyme de mouvement, de vitalité, il met aussi en avant la dimension répétitive des évènements. La circularité est liée à une poétique de la répétition, de la réitération, elle-même propre à l'écriture fragmentaire.[1]

De même, lorsque l'écriture et en l'occurrence le style, devient l'objet d'une attention exagérée de l'auteur, cela pourrait s'apparenter à une obsession :

> L'obsession devient, dès lors, à la fois une démarche volontaire, une nécessité au service d'une poétique de l'hybris, essayant de défier les normes et d'épuiser la forme, et un espace où se déploient les images qui hantent l'auteur ou l'artiste. C'est ainsi que plusieurs écrivains sont habités par l'obsession : obsession de l'être, de soi (tel est le cas du mythe personnel des poètes du XIXème siècle) et des autres (*Images de soi et rapport aux autres* dans l'œuvre d'André Gide, *Idéal de l'intellectuel engagé* chez Sartre), l'obsession sexuelle (*plaisir et libertinage* chez Sade), obsession de l'ailleurs (l'obsession de Gérard de Nerval pour un espace-temps différent dans *Sylvie*), ou encore l'obsession du style, des mots et du langage (chez Flaubert ou Baudelaire).[2]

Le cas de Yasmina Reza est à la fois intéressant et singulier. L'auteur tend à coucher sur le papier sa propre version de l'obsession, qu'elle figure par le biais de fragments répétitifs et précis extraits de la vie de ses personnages. La représentation des diverses facettes de l'obsession dans l'existence de ces personnages modifie la structure de l'œuvre par son ubiquité. Et l'obsession, extrêmement présente dans l'œuvre de Reza, donne l'impression d'être un leitmotiv stylistique. Serait-ce lié une obsession de l'auteur pour mots justes ?

> En parlant d'obsession, nous sommes amenés à nous interroger sur l'omniprésence d'un leitmotiv dans une œuvre, sur la pluralité de ses significations. Les diverses formes de l'écriture de l'obsession échappent à la vigilance de leur propre auteur. On peut noter qu'il existe diverses relations entre l'obsession et la création littéraire : elle est chez certains écrivains une source féconde de la création ; elle engendre un désir intense de l'exorciser, de se libérer par la parole. Chez d'autres auteurs, l'obsession est traumatique, liée à la faute,

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 65.
[2] URL :https://www.fabula.org/actualites/l-obsession-en-litterature-formes-et-enjeux_74323.php. Consulté le 19/02/2019.

> au scrupule, au sentiment de répulsion. Des interdits s'établissent et rendent pratiquement irréalisable l'aveu. Ces obstacles au dire doivent être levés pour que le jaillissement de la parole se réalise et pour que l'auteur arrive à rompre avec l'obsession.[1]

Par ailleurs, l'obsession contribue manifestement à changer la temporalité du drame, en figeant le temps de la pièce dans une sorte de boucle temporelle, même si le drame est limité par la représentation sur scène ou par un certain déroulement de l'action. L'inaction qui concerne notre corpus, instaurée par l'obsession, favorise la sensation de blocage que ressent le personnage, contaminant alors le spectateur. L'obsession empêcherait par conséquent, le passage à l'action qui s'en trouve retardée, voire bloquée. Nous pourrions qualifier à ce moment l'état que ressentent les personnages de suspension :

> On pourra s'intéresser au caractère contraignant et angoissant de l'obsession et à la disproportion entre l'idée qui semble dérisoire et l'intérêt excessif que nous lui accordons. Il serait donc intéressant d'examiner les différentes postures de l'écrivain vis-à-vis de cette expérience. Comment une idée ou un mot s'imposent-ils à l'œuvre de façon répétée et incoercible ? Comment un écrivain arrive-t-il à donner forme à l'obsessionnel et à l'inscrire dans un processus de production et de réception littéraires ? [2]

Le jaillissement de la création par le biais de la répétition, renvoie à de nouvelles possibilités et d'innombrables paliers de nuances des réactions des protagonistes. Nous constatons que certains personnages sont plus ou moins sujets à des obsessions semblant à première vue névrotiques, qui les tourmentent à des degrés différents. D'ailleurs, ces derniers nourrissent leurs obsessions et les renforcent à leur insu par l'importance qu'ils accordent à ce genre de pensées. L'auteur choisit de focaliser notre attention sur l'axe de la répétition, non seulement des faits et gestes des personnages mais aussi de leurs discours redondant. Il y a des itérations qui entrent en jeu, afin de nous faire prendre conscience de l'importance de la structure en cercle qui concrétise toutes ces impressions dues à l'obsession. Ainsi, la répétition le recommencement incessant de la même idée fixe à laquelle le personnage ne peut échapper, même si le fait d'y penser lui cause du tort.

---

[1] URL :https://www.fabula.org/actualites/l-obsession-en-litterature-formes-et-enjeux_74323.php. Consulté le 19/02/2019.
[2] *Ibid.*

Notre réflexion, nous amène par conséquent, à souligner le fait qu'il existe une opposition flagrante entre l'objet de l'obsession chez les personnages qui peut s'avérer abstrait, voire carrément hermétique pour le public, et sa clarification à travers sa concrétisation. Que ce soit par son agencement sur scène (l'aide de l'espace restreint), ou par la mise en forme de l'œuvre, c'est-à-dire l'aspect littéraire destiné au lecteur. N'oublions pas que les événements se faisant rares, le ressassement des personnages ne fait que se renforcer dans un cadre aussi propice aux lamentations. D'ailleurs, lorsque l'obsession se matérialise via la répétition, se précise alors l'image du cercle infernal et vicieux, intoxicant les personnages qui n'ont guère d'issues. Ils sont victimes en quelque sorte d'un mécanisme obsessionnel :

> Un cercle vicieux s'installe : le fait de réagir négativement à une pensée quelconque et, par conséquent, d'essayer de la rejeter, met celle- ci en apposition et augmente sa probabilité de résurgence.[1]

Afin de retranscrire avec toute la vraisemblance possible tous les contours de ce trouble que peuvent vivre ces personnages, la dramaturge s'appuie, au niveau scénique, sur l'espace restreint. Ce cocon toxique incarne l'enfermement et l'isolation que les protagonistes peuvent éprouver :

> Ce n'est là que l'ultime matérialisation de la conception de la scène comme œuvre fermée, fondamentalement et nécessairement fermée parce qu'elle doit se constituer en hétérotopie d'illusion, inquiéter le réel.[2]

Nous remarquons que sur un plan dramaturgique, l'auteur adopte une construction essentiellement rotative afin de mimer au mieux, les pensées labyrinthiques et la perdition existentielle des personnages. Par le terme rotatif, nous signifions que l'enchaînement des évènements obéit aux pensées obsessionnelles des protagonistes. Ceci crée une structure où les actions connaissent une répétition cyclique.

En effet, nous avons affaire à des scènes qui débutent par un dialogue banal pour arriver à une dispute, ou bien qui partent d'un silence pour finir en crise. Dans un processus de tensions, la crise due à l'incommunicabilité demeure le point d'ancrage et de départ sur lequel insiste Reza. Nous avons l'impression que la structure de l'œuvre est circulaire, sans doute parce que le déroulement des actions suit un phénomène du retour à la case départ.

---

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit.*, p. 85.
[2] *Ibid.*

Le quotidien morne et récurrent des personnages devient un cercle infernal sans échappatoire pour eux. Ils sont condamnés à refaire inlassablement les mêmes choses dans une boucle sans fin. Ces obsessions sont en fait le fruit du poids de l'existence qui les accable.

Cet agencement de l'œuvre connote aussi le temps et l'éternité. Le temps est comme figé, dans des pièces où l'espace contribue déjà amplement à restreindre l'étau autour des protagonistes, pour les étouffer un peu plus. Étant donné qu'il n'existe pas d'échange à proprement dire possible entre les personnages et qu'ils baignent dans l'isolement, ces derniers n'arrivent pas à extérioriser leurs obsessions, afin de dépasser cet état. C'est pour cette raison que la stagnation est néfaste pour eux. Nous pouvons constater d'ailleurs que l'obsession est matérialisée à la fois par le cadre spatio-temporel et par le comportement des personnages qui formulent leurs obsessions à travers leur état statique. Ils ne font que tourner en rond littéralement, mais aussi autour des sujets sensibles comme leurs croyances les plus coriaces.

Le langage confirme, en outre, ce que le déroulement des événements a commencé à accomplir, à savoir traduire l'obsession mentale des personnages sous toutes ses formes. C'est ainsi, que le langage contribue à son tour à la construction de la structure circulaire de l'œuvre. Il semble que la figure qui représenterait le mieux l'obsession dans le discours des personnages n'est autre que l'anaphore. Nous avons constaté que les paroles des personnages reposent en grande partie sur cette figure de l'insistance. Par son caractère occurrent et répétitif, ce procédé stylistique, martèle le texte dramatique avec une cadence qui suit le rythme dynamique des sensations des personnages, notamment de leur anxiété ou leurs plaintes. L'anaphore sous-tend cette connotation de la solitude à laquelle renvoie l'obsession. Nous faisons ici référence aux discours de M. Parsky dans *L'homme du hasard* : ses monologues ressemblent à des poèmes construits sur la figure de l'anaphore qui d'une certaine façon exprime une quête existentielle placée sous le signe du lyrisme qui se transforme petit à petit en une obsession. La pensée obsessionnelle semble se transformer en mode de fonctionnement pour M. Parsky, afin d'appréhender la vie. Même quand il rêve à sa prochaine œuvre, l'obsession demeure la toile de fond de ses pensées. L'anaphore par conséquent permet de souligner la place prépondérante que prend cette pensée maladive dans la psychologie du personnage.

L'obsession prend une autre forme dans la pièce *Trois versions de la vie*. En effet la structure de la pièce est en boucle, composée de trois versions comme le titre l'indique. L'anaphore y devient une figure macrostructurale appliquée à toute la pièce qui reproduit des scènes

identiques. La même scène se répète trois fois à quelques différences près. Les personnages semblent comme emprisonnés dans cette représentation théâtrale que l'on pourrait considérer comme trois répétitions précédant la représentation finale. Cette pièce serait dans ce cas une mise en abyme de l'univers théâtral et du jeu des acteurs. Sous les obsessions apparentes des protagonistes, se dissimulerait donc l'obession d'une dramaturge en quête de perfectionnisme, faisant inlassablement jouer et répéter ses acteurs. Et ce dans le but de reproduire sur scène de la manière la plus vraisemblable possible ces fragments du quotidien qui résument l'existence de l'homme moderne ainsi que ses obsessions qui font de lui, à l'instar du Sisyphe de Camus, l'emblème de l'homme absurde.

B- L'obsession et l'absurde

Nous pourrions représenter l'obsession sur l'échelle temporelle, par un temps si répétitif qu'il donne l'impression d'un figement. Ce laps de temps qui s'éternise, correspond à une infinitude de ressassements dans la tête des personnages. Cette perception d'un temps immobile est nourie par le train-train quotidien. Aucune nouvelle action ne vient dissiper la morosité. Aussi l'atmosphère morne accompagnée du cercle infernal des occurrences qu'occasionne l'obsession, finit-elle par lasser le personnage et l'écraser sous le poids accablant d'une forme de spleen.

Cette situation est ressentie comme une véritable torture psychologique car, généralement, les personnages n'ont pas le moyen de s'en sortir. En effet, l'obsession entrave leur réflexion, les empêche d'être raisonnables dans leurs pensées ou de s'écarter du cheminement qu'elle dessine pour eux, les entraînant dans une sorte de dédale ou de labyrinthe fait de réflexions négatives, dénigrantes envers soi et envers les autres. Ainsi l'obsession prédispose implicitement les personnages à s'attacher à un mode de pensée qui pencherait plus du côté de l'absurde quant à l'appréhension et à l'explication des aléas de la vie. Ils s'accrochent à toute idée qui pourrait les réconforter dans leurs croyances aussi infondées soient-elles, même si elle suit un circuit obsessionnel circulaire. La paranoïa, la jalousie excessive, l'addiction viennent s'ajouter au tableau de symptômes de l'obsession, jusqu'à la névrose. Mais en instaurant une forme d'anarchie et de désordre dans la vie des personnages, l'obsession met surtout en exergue le sentiment de l'absurde qu'éprouvent les personnages.

Ainsi, le personnage d'Henri, dans T*rois versions de la vie*, fait montre de fatalisme quand il apprend la parution d'un article un scientifique écrit par un concurrent : il se lamente sur son sort, frôlant l'absurde par une attitude pathétique et injustifiée. Il réagit comme si c'était la fin de sa carrière scientifique ou l'annonce d'un échec cuisant. Le manque de confiance en soi, la certitude d'être un « looser » et de rater sa carrière, crée un terrain favorable à l'expansion de l'obsession. En effet, l'obsession d'obtenir une promotion grâce à la rédaction de cet article, empêche le personnage de garder son sens du discernement, le menant à un point de non-retour dans sa carrière. En endossant le rôle de la victime, le personnage choisit au fond la passivité. Son obsession de réussir sa carrière rêvée apparaît donc comme l'obstacle principal à la prise en main de sa destinée.

En outre, l'absurde et l'obsession forment ensemble ce qu'on appelle un effet miroir. L'un renvoie automatiquement à l'autre. L'obsession accentue le sentiment de l'absurde et vice-et-versa, de sorte que l'obsession reflète l'aboutissement du non-sens de l'existence, par le cercle de compulsions et de frustrations qui recommence sans fin. Aussi le discours des personnages, à l'image de leur réflexion, devient-il indéchiffrable à son tour dans certaines des pièces de notre corpus, tout comme leurs comportements. Ainsi, dans *La traversée de l'hiver*, le personnage de M. Blensk, tente en vain de s'intégrer dans le groupe par de longs discours et des invitations à des jeux. Mais en dépit de son exclusion, au lieu de se retirer, M. Blensk ne cesse d'aller vers les autres personnages encore et encore avec toute la bonne foi du monde. Dans *Le Dieu du carnage*, l'agressivité gratuite de certains personnages comme Véronique qui frappe son mari vers la fin de la pièce (alors qu'elle se décrit comme pacifiste et se déclare contrre la violence) pourrait être considérée un élément révélateur de l'absurdité qu'atteint la situation.

Quant aux paroles des personnages qui semblent incompréhensives, non seulement par rapport aux personnages entre eux, mais également par rapport au lecteur/ spectateur, cela peut suggérer une influence du théâtre de l'absude sur l'œuvre de Reza. En effet, cet usage semble avoir pour but de dérouter le public, d'autant plus que l'on relève un contraste dramatique entre la vraisemblance d'un quotidien hyperréaliste, des décors sobres sans artifices, des personnages ayant des personnalités complexes, plus vraies que nature, et des éléments absurdes qui viennent contrecarrer cet équilibre fragile. L'irrationnel surgit dans leur existence, les confrontant à une tension inssuportable. Et, chaque situation aussi banale soit elle, peut donner lieu à une scène dramatique digne d'une tragédie. Ou à l'inverse, nous assistons à des

retournements de situations qui transforment un moment grave et solennel en une scène comique. Dans *Conversations après un enterrement,* plusieurs petits éléments loufoques et complètement absurdes viennent dédramatiser la pièce après le décès du père, comme la petite blague sur l'aventure du défunt avec son infirmière ou les aventures sexuelles racontées par l'oncle.[1] Certes, ces digressions pourraient être considérées comme déplacées au vu des circonstances. Cependant, elles allègent la situation en détournant l'attention du poids de la mort. Le comique de situation a donc pour fonction de révéler l'absurdité d'une existence vouée à la mort. Certains êtres humains voudront ignorer cette vérité en choisissant de la dédramatiser par le rire, d'autres en sont si obsédés, quils cèdent au désespoir. D'autres encore, font le choix de la routine, par peur de l'inconnu, comme le montrent les pièces de la dramaturge. Or, routine rime avec l'obsession, ce qui nous amène à évoquer le caractère nihiliste qui se rattache à la notion de l'absurde dans la dramaturgie de Reza. L'enjeu ultime de l'absurde résiderait alors dans l'annihilation de l'esprit des personnages dans la mesure où l'obsession est ce qui porte le coup de grâce aux protagonistes en leur faisant perdre tout contrôle, en faisant éclater des crises de plus en plus intenses. De même, elle les condamne à être dans un état quasi végétatif, voire passif puisqu'ils n'ont plus goût à la vie et se contentent de subir passivement leur existence sans lutter pour sortir de leur malaise. Le sentiment de vacuité de la vie est dévastateur pour les personnages, tout autant que le sentiment d'impuissance face à leur condition humaine, ce

[1] L'oncle se souvient de ses conquêtes féminines, avec un humour que son langage cocasse accentue : « À Boston… j'étais fou amoureux d'une américaine. (Il rit) ... J'avais les couilles gonflées comme des bols à café, ça me donnait une propulsion dans l'espace ! [...] Alex sourit. » Il continue plus loin dans la discussion : « Non, mais l'américaine, l'amerloque de Pierre, c'était un mythe dans la famille. »[1] À la demande de son auditoire, il évoque un autre souvenir au grand bonheur des autres personnages :

- Pierre : J'habitais un petit studio, rue Lepic. Je n'avais pas un sou à l'époque, mais j'avais une maîtresse très riche, [...] elle se trouve seule pendant la période de Noël. Moi je ne faisais rien de particulier, des bricoles, et elle me propose de partir vers Megève, une semaine. Voyage d'amoureux. [...]
- -Alex : Continue ! Vas-y [...]
- Pierre : J'attends, et au moment où l'autobus arrive qui vois-je descendre ? Paillot ! Un vieux copain de classe [...] complètement fauché [...] je sors l'enveloppe de l'agence ''J'ai tout là, on fiche le camp demain''
- Paillot : Et la fille ?
- Pierre : T'inquiète je la rappelle pas…
- Julienne : Quand je pense à cette pauvre femme qui est restée toute seule à Paris ! (Elle rit).
- Pierre : Tu vois, tu ris.
- Élisa : Je trouve cette histoire très drôle. Mais Julienne aussi la preuve.[1]

Les personnages arrivent le temps que durent les remémorations de Pierre, à oublier leur deuil. Ces fragments de vie jouent un rôle quasi cathartique pour des protagonistes en souffrance tels qu'Alex, Nathan et Édith, qui ont besoin d'un exutoire.

qui agit bien évidemment sur la qualité de vie des personnages. Ils deviennent sujets à l'anxiété, à la nervosité, à la susceptibilité et sont moins enclins à être sociables ou à vouloir communiquer réellement.
D'ailleurs, la présence réccurente de l'ironie dans le discours des personnages qui montre la mauvaise foi de certains et le côté taquin d'autres en apparence, est révélatrice de leur détresse. Car, qu'est-ce que l'ironie si ce n'est, au fond, une figure de la dissimulation de la pensée ? Cacher son désespoir en s'en prenant à autrui ? Se cacher derrière la critique pour ne pas se remettre en question ? Refuser l'absurdité de sa condition humaine ?

Outre l'ironie, Reza utilise les tics verbaux et gestuels, comme dans *L'homme du hasard* pour concrétiser les idées obsessionnelles de personnages absurdes, comme si elle cherchait, à travers son théâtre, à montrer des comportements excessifs. Or, comme l'écrit Alice Bouchetard, « l'excès traduit une réaction affective qui annihile la raison, et avec elle la mesure. »[1] En définitive, les obsessions des personnages, qu'elles portent sur le corps, la santé, la peur du vieillissement, de la mort, la solitude, et la méfiance de l'autre, impliquent toujours un point de bascule de la normalité vers l'absurde. Reza fait reposer cet équilibre précaire sur cette dualité qui lie précisément les questionnements existentiels et les fixations de tout genre.

La rêverie demeure parfois le seul moyen d'évasion vers d'autres espaces, d'autres mondes et l'unique échappatoire à la douleur que les personnages vivent au présent, enfermés dans un huis clos. L'imagination ou le souvenir d'autres lieux aide alors à dépasser et à oublier la souffrance en rêvant à un avenir meilleur. Reza parvient d'ailleurs, par sa force de création (fictive /dramaturgique/ artistique) à suggérer ce que nous appelerons ce « champ d'espace infini » afin que le lecteur/spectateur puisse se projeter et visualiser ces espaces tout comme les scènes rapportées dans les récits des personnages.
Ici entre en jeu ce que l'on nomme dans le langage dramaturgique « l'espace mental » qui constitue une véritable extension au paysage scénique. Cet espace mental demeure l'unique alternative, l'unique espoir et refuge des personnages : « Le théâtre immersif propose à l'immersant un voyage au cœur d'un espace hybride. »[2] Reza nous donne donc à lire/voir un théâtre hybride dans un espace textuel si l'on peut dire qui implique indirectement le lecteur/spectateur Contrairement au théâtre immersif contemporain qui rend le spectateur

[1] BOUCHETARD Alice, *op.cit*, p. 33.
[2] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit*, p. 38.

« actif »[1], le lecteur/spectateur des œuvres de Reza, est « traversé par le drame mais maintenu dans sa position extérieure de spectateur. »[2]

C- La mobilité du paysage mental

> La scène est cette terre remuée par le texte, qui suscite une double image : à la fois celle que le jeu des acteurs donne à voir et celle que l'évocation fait naitre dans l'esprit des spectateurs […] le spectateur est invité à fréquenter un double paysage. L'un est celui que la scène donne à voir et l'autre ressortit à sa subjectivité, à son paysage mental.[3]

Cette citation que nous avons choisie pour commencer notre analyse du paysage mental souligne que « La scène elle-même devient ce paysage mental que signale la trace (de l'auteur). »[4] De fait, e paysage mental ou plus exactement, le lieu-dit dramatique, dans les pièces de Reza semble omniprésent, créant une dynamique propre au style de la dramaturge. En effet, le lecteur/spectateur est mis en présence d'un univers théâtral qui oscille entre réel et onirisme, entre huis clos et rêverie d'un ailleurs, si bien qu'il se teinte d'unedimension mystérieuse. Ce que la dramaturge nous expose est :

> Une réflexion sur la présentation d'un lieu qui se trouve ailleurs et de personnes qui ont donné corps et substance à un moment donné de l'Histoire. Car le lieu est une présence concrète à l'espace et une inscription précisément située dans le temps. Si cette présence peut être plus ou moins durable, elle ne sera jamais éternelle, car, par ce qu'ils ont d'humain, les lieux sont transitoires.[5]

Au figement imposé par le huis clos se superpose donc une forme de mobilité résidant avant tout dans les possibilités d'action dans une pièce. Ainsi, l'auteur joue sur une simultanéité de lieux ou d'actions sur scène et hors-scène grâce, notamment, au procédé de l'ellipse :

> Les renvois de type métaphorique qui permettent de donner corps, dans les esprits aux espaces de la paralipse : Que faisait X pendant que Y ? [Il existe une] équivalence stricte entre ''paralipse'' et ''ellipses latérales''. Sous l'angle dramaturgique, les ellipses latérales ne sont pas destinées à

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 41.
[2] *Ibdem.*
[3] *Ibid.,* p. 13.
[4] *Ibid.,* p. 13.
[5] *Ibid.,* p. 12.

> conserver leur nature elliptique. Les latéralités sont investies par un discours et/ou un imaginaire informulé, au même titre que le foyer de l'action que la scène subsume sous elle.[1]

Dans *Conversations après un enterrement*, tout au long de la pièce, on se demande ce que fait par exemple le couple Nathan/Élisa pendant qu'Alex est sur scène. De même, on s'interroge sur les actions d'Alex ou d'Édith lorsqu'ils sont absents de notre champ visuel.

Dans *L'homme du hasard*, la dramaturge s'appuie sur le procédé du monologue pour mettre l'accent sur l'introspection, ce qui implique des variations sur l'espace scénique ainsi que sur la perception du spectateur.

Dans *Trois versions de la vie*, elle recourt à l'itération, procédé qui consiste à répéter x fois ce qui n'a eu lieu qu'une seule fois, comme pour donner plus de liberté au lecteur/spectateur : les issues à l'histoire restent ouvertes à l'interprétation. Le spectateur choisit ce qui lui convient comme version de la pièce, qui consiste en soi en une scène. Ces trois variantes sont là pour nous rappeler la réalité (alternative) des choses à chaque fois qu'on pourait l'oublier. En effet, la dramaturge rassemble comme dans un puzzle toutes les facettes et les moments inhérents à la vie. À l'instar d'une esquisse qui ne semble pas encore achevée, la pièce ne contient ni une vision toute prête de l'existence ni une dimension moralisante. Il s'agit de donner à lire/voir un fragment de vie dont la vraisemblance repose sur la représentation des incohérences et de l'absurdité de la condition humaine. Les propos de l'auteur à ce sujet en témoignent :

> J'ai voulu expérimenter à plein le pouvoir de l'écrivain de théâtre : on y joue trois fois la même scène, avec la même psychologie, et les mêmes situations. La seule chose qui change est que c'est moi qui manipule les personnages selon des règles très strictes. [2]

Dans cette assertion, transparaît l'omnipotence du créateur, qui, à l'égal de Dieu, tire les ficelles des marionnettes que sont les personnages. En revendiquant son « pouvoir » créateur, Reza met en avant la présence de l'auteur que la littérature contemporaine a mis entre parenthèse en déclarant, selon les mots de Barthes, « la mort de l'auteur ». Aussi sa position distingue-t-elle son théâtre de la plupart des œuvres actuelles qui sont le plus souvent écrites par des metteurs en scène. Car rares sont de nos jours les auteurs qui écrivent des pièces de théâtre ou se considèrent comme des dramaturges.

---

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit*, p. 15.
[2] URL: http://entractes.sacd.fr/oeuvre_edite2.php?idoeuvre=284&l=ma. Consulté le 21/02/2019.

Cette main mise de l'auteur sur la mise en scène de ses textes apparaît de même quand Reza évoque l'importance du jeu des acteurs :

> Mon écriture fait une confiance totale à l'acteur. Avec un acteur médiocre, il ne reste rien d'une pièce, plus de sous-texte, plus de densité dans les silences, plus aucune perversité, rien. Il faut donc avoir le courage d'attendre.[1]

Le rôle d'un dramaturge ne se cantonne donc pas dans le choix des décors. Il doit aussi savoir diriger les acteurs afin que ces derniers parviennent à exprimer les rêveries des personnages, à transporter le public dans ces espaces-temps différents que les personnages évoquent, à les faire voyager en passant du paysage scénique au paysage mental.

Ainsi, dans *La traversée de l'hiver*, au-delà du décor de la terrasse de l'hôtel, Reza inclut le paysage de la nature environnante sans oublier les montagnes qu'on imagine à travers les propos des personnages. « L'espace qui entoure le lieu (ciel, hauteurs environnantes…) est ce qui importe dans l'idée. »[2] En outre, certains personnages, comme Emma, se souviennent des lieux qui ont marqué leur enfance. Dans ses récits de voyage, celle-ci mentionne la Roumanie, son pays natal, ainsi que l'aventure qu'ils ont vécue, son frère et elle, en le quittant :

> 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…[3]

Elle fournit des détails sur leur itinéraire : « Après la Turquie, Jérusalem. »[4] Les étapes du voyage jalonnent son discours et permettent d'avoir une idée précise sur le déroulement des évènements :

> - « Mon père avait obtenu des visas pour l'Australie, nous sommes partis à Sydney, en hydravion. »[5]

[1] URL : http://entractes.sacd.fr/oeuvre_edite2.php?idoeuvre=284&l=ma. Consulté le 21/02/2019.
[2] *La traversée de l'hiver*, p. 12.
[3] *Ibid.*, p. 70.
[4] *Ibid.*, p. 72.
[5] *Ibidem*.

> - « Chaque nuit nous nous arrêtions quelque part. Bassora, Bombay, Calcutta… De Calcutta nous sommes allés passer une semaine à Darjeeling. »[1]

Le récit d'Emma ressemble d'ailleurs plus à une narration romanesque qu'à une tirade, ce qui nous renvoie à l'hybridité générique des textes de Reza, spécifique de son écriture théâtrale :

> -À Rangoon je me suis fait attaquer par un troupeau de moustiques. J'ai été mangée vive. À Singapour nous sommes descendus au Raffles, et puis Surabaya, Darwin, Sydney, la fin et le début … Voilà. Le périple des Milstein pendant la guerre.[2]

L'énumération détaillée des villes où les personnages se sont arrêtés lors de leur trajet, ainsi que des hôtels où ils se sont réfugiés, permet au public de retracer par son imagination, leur errance. La dramaturge effectue ainsi, grâce à ce « flash-back », une sortie de l'espace actuel où se déroule la scène,

Dans *L'homme du hasard,* les pensées et les fantasmes des deux personnages constituent l'essentiel de la pièce : ils ne quittent leurs pensées que l'espace de quelques minutes pour prendre conscience de la présence de l'autre. La mobilité du paysage mental dont la visualisation incombe au spectateur, réside dans la possibilité d'évoquer n'importe quel endroit hors de la scène et de pouvoir se le figurer à l'instant même comme s'il y était :

> Le recours à deux tropes bien connus permet de cerner l'espace théâtral, […] L'un est la métonymie et l'autre la métaphore. L'une et l'autre aident le spectateur à distendre la scène. Celle-ci épousera les contours d'un vaste paysage mental, dont l'arpenteur et le visiteur est le spectateur (ou le lecteur). Il s'agit en quelques sortes de baliser le paysage mental du spectateur. […] La scène flotte quelque part entre passé composé et composition du lieu. Elle est ici et ailleurs. Elle se dessine à la croisée de l'imaginaire du spectateur et de la collaboration entre les agents de l'énonciation (auteur) et de la matérialisation (metteur en scène). Le rôle du spectateur sera également d'explorer les espaces que la scène

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 73.
[2] *Ibid.*, p. 74.

> ne contient pas et de sonder un temps qui n'est plus. Il animera la re-présentation. Il procèdera à la re-localisation.[1]

Le fait de choisir un train en marche vers une destination, oblige le spectateur à imaginer le paysage qui défile sous les yeux des personnages.

En outre, contrairement au théâtre classique qui impose l'unité du temps et du lieu au nom de la vraisemblance, mettre sur scène des personnages repliés sur leurs pensées, nous livrer leurs désirs les plus secrets, leurs fantasmes les plus fous et leur projections dans l'avenir, crée un effet de surprise chez le spectateur. Or, les monologues de personnages engendrent une mobilité du paysage mental qui s'oppose à l'inaction imposée par le huis clos du wagon dans lequel ils sont assis. Mobilité du paysage mental à laquelle font écho la mobilité du train et la multiplication des paysages extérieurs.

Reza innove donc sur le plan dramaturgique, tout comme elle innove par son hybridité générique dans la mesure où le monologue intérieur est emprunté au genre romanesque. Elle donne ainsi naissance à une œuvre affranchie des normes théâtrales, de même qu'elle réinvente d'une certaine manière tout en se le réappropriant le huis clos sartrien.

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit*, p. 14.

Chapitre III
Reza se réapproprie la conception « Sartrienne » du huis clos

1- L'agencement des pièces en écho à *Huis clos* de Sartre ?

A- La dépendance aux autres pour se définir

La pièce *Huis clos* de Sartre a sans aucun doute influencé les choix dramaturgiques de Reza, sa conception de l'espace théâtral mais aussi sa vision existentialiste par certains aspects du monde :

> Les expériences théâtrales du huis clos, écho sans doute plus ou moins sensible à la pièce de Sartre, sont nombreuses et montrent à quel point l'espace scénique fonctionne encore comme un espace clos, donnant à sentir le dérangement psychique et physique que provoque la promiscuité, l'oppression voire la claustrophobie, déplaçant ainsi sur scène mais pour mieux le perturber, les différentes modalités existentielles et esthétiques de l'espace vital. Les expériences théâtrales contemporaines les plus dérangeantes sont celles qui profitent de la miniaturisation de l'espace.[1]

Il existe en effet, de nombreux points communs entre la pièce de Sartre et les pièces de notre corpus, qui méritent d'être relevés. Mais si intertextulaité il y a, c'est aussi parce que Reza s'inscrit dans la continuité de ses prédécesseurs :

> Cette unité de lieu et cet espace confiné dans le drame existentialiste d'un Jean Paul Sartre et dans le drame d'un Beckett, d'un Ionesco ou d'un Pinter. L'espace clos correspond à la situation existentielle de l'homme. Dans le drame existentialiste et le drame absurde, la situation remplace le milieu. La communication entre les hommes est vue comme problématique. Mais en même temps l'espace clos force à communiquer. La communication problématique devient formellement non-problématique. Cet espace clos n'est pas accidentel, il apparait comme essentiel, lié à la

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 24.

> condition de l'homme et l'espace clos correspond à l'absence de perspective du personnage et de l'être humain en général. […] À cette clôture et cette limitation de l'espace correspond l'enfermement des personnages dans leurs rôles. La limitation de l'espace souligne l'isolement des personnages et leur absence de perspective. Ils ne peuvent ni fuir ni attendre de l'aide de l'extérieur. Cet horizon restreint est conditionné par une limitation qui n'est pas seulement existentielle mais qui est physique. [1]

Si les éléments du huis clos sartrien évoqués ci-dessus se retouvent dans l'œuvre de Reza, c'est sans doute parce que l'existentialisme dit athée que préconise Sartre, peut être considéré comme une philosophie humaniste : dans la pensée Sartrienne, l'être humain est le seul responsable de sa vie, et il se définit par ses actions. Il n'y a aucune prédétermination et quand Sartre écrit que « l'existence précède l'essence », apparaît l'insistance du philosophe sur le fait que l'Homme a toujours la liberté de choisir ce qu'il veut devenir. C'est pour cela entre autres, qu'il change et évolue ; c'est un être parfaitement perfectible.

En ce qui concerne d'autre part la mise en scène de *Huis clos*, elle repose sur un huis clos spatial qui « impose une intimité non désirée. »[2] En effet, la pièce porte bien son nom, car les personnages sont constamment ensemble durant toute la représentation théâtrale et la situation tourne au drame. La promiscuité des personnages et les jugements qu'ils portent sont source d'une véritable torture psychologique. De même, en réduisant l'espace vital et personnel de ses personnages par le huis clos, Reza nous ramène à la question fondamentale que joue l'autre dans nos existences, sachant que l'équilibre de l'être humain est basé sur ce besoin inné de l'autre. L'Homme a toujours un besoin conscient ou inconscient d'approbation pour se rassurer, besoin que seul l'Autre a le pouvoir de combler. D'où une forte dépendance par rapport à autrui et un attachement irraisonné au jugement que peut porter l'Autre sur nous. Et, comme l'Autre est omniprésent dans notre vie, si les rrelations se passent mal, cela donne lieu à des crises qui au fil du temps peuvent nous détruire mentalement. Si l'autre est bienveillant envers nous on y gagne, s'il nous rejette, on en pâtit même si l'on croit toujours que l'on peut se défaire de lui. S'il est malveillant, manipulateur ou cruel, cela peut entraîner entraîner des traumatismes psychologiques que la métaphore sartrienne de l'enfer illustre[3]. Reza applique cette vision

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 184-185.
[2] *Ibid.,* p. 25.
[3] Nous nous référons à la célèbre formule « L'enfer, c'est l'autre », qui a souvent été mal interprétée, jusqu'à ce que Sartre décide de nous éclairer sur le sujet et sur le sens de sa phrase :« C'est autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut-être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes [...] Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné de nous juger. Quoique je dise

héritée de Sartre, en mettant en exergue la complexité des rapports humains à travers les comportements de ses personnages et en usant de l'espace du huis clos comme faire-valoir :

> Cet espace réduit correspond à la situation existentielle des personnages qui est sans issue, à la limitation tragique de leur existence. Le comique naît de la différence entre cette limitation et les souhaits démesurés des personnages. Les personnages sont tous à la recherche de la perfection, de l'idéal, mais cette quête apparait vaine. […] La fin des pièces couronne l'impuissance et l'échec des personnages. [1]

L'être humain ne peut se construire pleinement sans le regard de l'autre et par conséquent, sans son jugement. C'est alors une véritable emprise que l'Autre exerce et qui détermine le cours des relations en bien comme en mal.

Reza en ce sens a su saisir le cœur de l'idéologie de Sartre, qu'elle exprime par le fort potentiel symbolique du huis clos et à travers la construction de pièces où les personnages évoluent sous le spectre permanent de la condition humaine. Néanmoins, sa vision nous semble à la différence de l'existentialisme Sartrien, plus tempérée. En effet, si la perception de Reza recèle une part de critique de l'existence, l'œuvre de Sartre est avant tout une concrétisation d'une pensée philosophique.[2]

---

sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous. » URL : http://www.alalettre.com/sartre-oeuvres-huis-clos.php. Consulté le 12/04/2019.

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit,* p. 187.

[2]Par ailleurs, Reza dans les pièces de notre corpus, à la différence de Sartre dans *Huis clos,* opte pour un positionnement essentiellement littéraire, éloigné de l'approche philosophique, même si le message reste visible en filigrane des représentations. De prime abord, la littérature est assurément plus accessible et à même de toucher le lecteur ou le spectateur que la philosophie qui peut s'avérer parfois hermétique. En outre, la littérature permet d'avoir plus de liberté esthétique ou stylistique. En effet, Reza confère à ses drames une sensibilité particulièrement touchante, par des fragments de vie très intimes, communs à toute l'humanité où chaque personne peut se reconnaître et s'identifier à l'un des personnages. Aussi, la dramaturge apporte-elle de la frivolité au sérieux et à la gravité des sujets abordés. À chaque crise, succèdent de légers moments de flottements ou un élément humoristique qui fait descendre d'un cran la tension, évitant ainsi la tragédie. D'ailleurs, l'auteur s'exprime à ce sujet lors d'un entretien : « Je place la frivolité très haut. S'il n'y avait qu'elle, elle serait insignifiante. C'est la frivolité plus autre chose. Je veux dire : il faut aussi la frivolité. Personnellement, je m'ennuie à mourir avec les gens qui ne sont que gravité, intelligence, sérieux. La frivolité est une respiration dans l'intelligence. C'est l'oxygène de l'esprit. » (URL: https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-yasmina-reza_810416.html. Consulté le 10/10/2018)

Les pièces de la dramaturge contiennent des lueurs d'espoir et d'optimisme par moments et les dénouements contribuent à dédramatiser les crises, à les absorber, à les réduire à des situations plus ou moins dérisoires. En témoigne cet extrait d'un entretien avec Reza où elle s'explique sur son écriture :

> Il y a en moi des états latents. Cela dit, lorsqu'on me lit attentivement, on ne peut pas penser que j'ai une vision de la vie très optimiste, non ? - Mais elle n'est pas non plus sombre et pessimiste ? Y. R. -Non, en effet. C'est ce mélange qui est la seule véritable permanence chez moi.[1]

Ce mélange de pessismisme et d'optimisme apparaît comme le reflet de la réalité : réussir à le transcrire et à le représenter sur scène, constitue le point d'ancrage de l'écriture de l'auteur et le défi qu'elle veut relever.

Si nous comparons *Huis clos* et ces pièces de notre corpus, à savoir *Conversations après un enterrement, L'homme du hasard et La traversée de l'hiver*, nous remarquons que ses écrits se recoupent dans la façon de traiter l'impuissance de l'homme face à sa condition. Un véritable parallélisme s'instaure entre les deux dramaturges dans la mesure où il y a certains aspects symptomatiques d'une prise de conscience ou d'un mal être profond chez les personnages, aspects qui sont redondants et qui reviennent systématiquement comme des leitmotive dans les œuvres respectives.

Parmi les principaux composants, on peut citer l'angoisse qui handicape les protagonistes dans leur quête du sens. Plusieurs causes peuvent générer cette angoisse comme un quotidien répétitif et vide, ou un avenir incertain. La peur inclut l'inconnu notamment, ainsi que la mort. En effet, le temps qui passe ne fait que rapprocher de la mort certaine. Le spectre de la mort guette, par conséquent, les personnages et les empêche de savourer la vie d'une manière insouciante. Au lieu de cela ils sont obsédés par le néant ainsi que par la vacuité de l'existence qui perd son sens. Dans *Conversation après un enterrement*, l'atmosphère lourde liée à l'enterrement du père, modifie le type de discussions qui surviennent après les funérailles. Elles portent en majorité sur la mort, à travers l'évocation de souvenirs du défunt. Avoir le corps du défunt enterré à proximité de leurs regards, leur rappelle continuellement qu'ils ne peuvent échapper à la mort. Des questionnements de la part des personnages sur leur futur suivent et le fait de ne pas avoir de réponses les affecte énormément. L'inconnu est donc une source d'angoisse.

[1]URL :https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-yasmina-reza_810416.html. Consulté le 10/10/2018.

De même, la liberté prônée par l'existentialisme peut être à l'origine de l'angoisse. Être maître de son existence, sans intervention d'un autre dans la prise personnelle des choix et des décisions, afin de s'accomplir en tant qu'individu, n'est pas sans conséquences. Sans une véritable connaissance de soi, de ses profonds désirs et rêves, les hommes peuvent être facilement perdu et préférer ignorer cette liberté en optant pour une vie morne. C'est ce que Reza appelle « l'accablement domestique »[1] et c'est ce qu'elle tente de montrer dans ses pièces, en mettant en scène des peresonnages captifs d'un lieu clos.

Ainsi, dans *La traversée de l'hiver,* deux groupes de personnages évoluent différemment. Les uns se détachent des autres et accèdent à la paix intérieure dans le bras de « mère Nature ». En marchant dans la montagne, le premier groupe médite, se ressource et finit par trouver un but et un sens à sa quête. En quittant l'espace anxiogène du huis clos de l'hôtel, ils prennent conscience de leur liberté en tant qu'individus et prennent plaisir à se réaliser autrement. Mais dès le retour de ce groupe à l'hôtel, l'Autre met fin à leur bonheur. Deux personnages féminins s'amusent à torturer psychologiquement M. Blensk en l'ignorant. Même les autres personnages y prennent part en faisant preuve d'une indifférence et d'une froideur terrifiante vis à vis du vieux monsieur. De même, en dehors du cadre de la montagne, Avner et Ariane se disputent, tout comme Ariane et Balint. Seule la montagne est salvatrice et a raison de leur mauvais comportement.

En outre, l'Autre, pourrait être comparé à un astre autour duquel nous gravitons. Sociable par nature, l'homme ne peut se détacher de la présence d'autrui, ne pas en tenir compte. Les pièces de Reza reflètent à quel point l'Autre, peut devenir une source de malheur pour les protagonistes si ses intentions sont malveillantes. Le huis clos fait que les personnages sont exposés au poids du regard de l'autre chargé de jugements et d'intolérance. Aussi la confiance et l'estime de soi sont-elles altérées par une simple critique ou moquerie.
La pièce *Le Dieu du carnage* peut ainsi être considérée come une réécriture du *Huis clos* de Sartre, par son contenu qui correspond à l'idée que se fait Sartre de l'Autre : son hypocrisie, le fait de ne pas être authentique, de ne pas dire les choses et de ne pas assumer ses actes et paroles. L'auteur met en effet en scène deux couples qui veulent réconcilier leurs fils après une dispute violente. En apparence ils sont tous bienveillants, conciliants et agissent d'une manière civilisée. Mais cette rencontre tourne rapidement au procès. Voulant départager la victime du

[1]URL :https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-yasmina-reza_810416.html. Consulté le 10/10/2018.

coupable, les parents se jugent et s'accusent mutuellement. La violence prend le dessus sur le dialogue, les insultes assassines cèdent la place à l'agressivité physique. En les exposants à des tensions et des colères qui les poussent à perdre tout contrôle, les personnages font tomber les masques.

Le Dieu du carnage rejoint *Huis clos* car certaines situations de la vie aident à dévoiler la véritable nature humaine. Par cela nous faisons référence aux pulsions qui sommeillent en chacun. Cela confirme également que le huis clos spatial est un incubateur et un générateur de crise. Le choix dramaturgique du huis clos est donc ce qui permet à Sartre comme à Reza de dissiper l'illusion d'un monde parfait sous les yeux du public et d'anticiper la déception qui attend ceux qui mettent leurs espoirs dans l'Autre.

Mais la solitude est-elle le remède ? S'isoler des autres, par instinct de protection sans doute, n'est-il pas aussi néfaste ? En effet, la solitude engendre tout comme le contact acec avec autrui l'angoisse. De plus, à force d'être seul, on devient spectateur de ce qui nous entoure. On se contente de regarder l'autre vivre, dans la passivité la plus totale. On cesse de vivre et de manière symbolique, la solitude est une mort sociale. Enfin, le repli sur soi remet systématiquement aux premières loges l'essence. En se plongeant dans ses pensées, sans interlocuteur avec qui échanger, ne sommes-nous pas condamnés au désespoir et au fatalisme, face au néant de l'existence ? Face à l'absence de transcendance ?

La solitude est d'autant plus nocive que le manque de communication ainsi que le manque émotionnel peuvent accentuer le sentiment de l'échec. Car, l'importance accordée à l'accomplissement individuel de nos jours, ajoute une pression sociale supplémentaire. L'homme se construit en se comparant à l'autre et en ayant besoin de son acceptation. La solitude vient détruire ce schéma en créant le vide, en nous privant de l'Autre en tant que notre principale référence. Le personnage de M. Blensk dans *La traversée de l'hiver*, est l'archétype de l'homme seul. Plaint par les autres membres de son groupe, détesté et moqué même pour ses vaines tentatives de s'intégrer, par sa volonté de participer aux dialogues. Malgré ses essais pour s'en sortir, il ne provoque que répulsion. Tantôt, afin d'esquiver la méchanceté des autres, il s'isole. Tantôt, le poids de la solitude devenant trop lourd, il retourne vers les autres.

Dans *L'homme du hasard,* nous avons affaire à un archétype différend, dans la mesure où le sentiment du néant s'est emparé de Parsky peut-être à cause des autres. Son discours est en effet axé uniquement sur la critique de l'Autre, si bien que le personnage apparaît d'une certaine façon comme une caricature du celèbre Misanthrope. Mais à la différence du personnage

hypocrite de Molière, la solitude de M. Parsky est réelle. Voulant se distinguer absolument des autres avec qui il est en total désaccord et dont il se méfie, il s'enferme dans ses pensées pour se rassurer. Cet homme aigri par la vie n'a d'autre refuge que son écriture. Tout ce qui l'entoure ne lui inspire que l'amertume.

Mais le monologue qui sous-tend la pièce, n'est-il pas en réalité le discours d'un homme malheureux et foncièrement pessimiste que Reza crée dans le but de relativiser la pensée sartrienne ? M. Parsky ne se complaît-il pas dans une situation dramatique où il joue le rôle du héros tragique alors qu'il est un écrivain reconnu ? M. Parsky ne serait-il pas d'une certaine manière l'alter ego de Sartre ?

En créant ce personnage, Reza semble donc faire montre d'une certaine ironie, et ce dans la mesure où le tragique, comme elle le dit, réside essentiellement dans le quotidien :

> La vie domestique est une tragédie. Le plus grand mensonge contemporain est là : on vous dit qu'il faut vous marier, la publicité fait l'éloge de la vie familiale heureuse et épanouie... Mais la réalité est tout autre : un enfer absolu. Qui est vraiment heureux là-dedans ? Là encore, voici une belle théorie qui ne tient pas l'épreuve du vécu. L'amour s'effondre immédiatement : dans le mariage, il n'a pas lieu d'être. […] Nous avons mixé les sentiments avec la vie de famille : c'est un leurre total. Si vous avez une toute petite aspiration à une certaine respiration de l'être (et je ne parle même pas du bonheur), vous êtes obligé de transgresser ce modèle.[1]

Reza encercle ses personnages de toutes parts, les amenant à vivre une crise, puis s'amuse à la désamorcer à chaque fois par des éléments aussi inattendus les uns que les autres. L'optimisme jaillit même dans les moments les plus sombres, et c'est cet optimisme qui permet de continuer à vivre :

> « Dans la grande joie, l'instant fuit. Tout est là. C'est le drame de la joie : elle n'est pas prolongeable. La joie, la très grande joie, est terriblement éphémère. »[2]

[1]URL :https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-yasmina-reza_810416.html. Consulté le 10/10/2018.
[2] *Ibid.*

Si elle ajoute que « la rareté de ce moment était génératrice de chagrin »[1], ces moments de bonheur qui ponctuent la vie sont néanmoins présents dans une œuvre qui se distancie ainsi du drame sartrien tout en lui empruntant une dramaturgie qui rompt avec la norme.

B- La rupture avec la dramaturgie conventionnelle

Une volonté éminente de transgression est commune aux deux dramaturges. Afin de pouvoir rompre avec le clivage qui existe avec leurs prédécesseurs, et pouvoir dépasser les limites qui entravent leur liberté artistique, Sartre et Reza recourent à des méthodes de création innovatrices, dont une mise en scène réduite à espace fermé, le huis clos. La restriction des actes des personnages imposée par la spatialité, leur confinement, la rupture avec le monde extérieur et un regard objectif/neutre, permet de percer le mystère de la nature humaine.

Sartre crée sur scène un microcosme de la société, par le biais d'un effet loupe rendu possible par la concentration de l'espace. Le message existentialiste qu'il veut faire passer, s'il peut heurter implicitement le spectateur tout en le poussant à réfléchir, est favorisé par l'immersion que permet le le huis clos. Huis clos qui génère un sentiment de claustration et de malaise à la fois sur scène et dans le public. Une sorte de contagion se produit, la psychologie du spectateur s'en trouvant affectée et c'est peut-être en cela que réside la finalité principale de l'écrivain.

Reza, de son côté, exploite le huis clos, semble-t-il, de manière plus poussée. Ainsi, imaginer une pièce qui se déroule dans le wagon d'un train dans *L'homme du hasard*, lui offre l'occasion de méler mobilité et immobilité. Il y a une véritable insistance de la part de la dramaturge sur le paradoxe spatial ainsi créé (le figement qu'induit le huis clos au sein de la mobilité du train) qui laisse perplexe le spectateur. De même, la nature s'oppose à la terrasse de l'hôtel dans *La traversée de l'hiver*, ce qui permet une expansion du paysage mental et scénique sans abandonner pour autant le concept du huis clos. Car malgré la proximité d'un ouvert, il n'y pas d'échappatoire.

Neanmoins, la légèreté des drames de Reza s'oppose au drame Sartrien, même si tous deux respectent la notion de vraisemblance. Car l'auteur axe l'attention sur des moments éphémères qui constituent l'instant présent, si bien que Reza arrive à reconstituer avec une justesse imparable ce basculement entre équilibre et déséquilibre, entre bonheur et drame. Parce que la vie n'est autre que ce mélange complexe entre positif et négatif. Par conséquent, des valeurs comme la relativité de la réalité, de la vie ou le fait que rien n'est acquis, sont sous-jacentes au

[1] URL :https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-yasmina-reza_810416.html. Consulté le 10/10/2018.

texte littéraire, qui pourrait paraître à première vue banal. En revanche, Sartre déclenche une polémique, et ce dès la première représentation de *Huis clos* entre partisans et critiques. Mais si les avis divergent, néanmoins ils s'accordent à l'unanimité sur la singularité dramaturgique de la pièce[1].

En effet, Sartre-dramaturge arrive à rendre compte de la complexité de l'Homme, en l'englobant dans une perspective totale et absolue, afin d'inclure toutes ses facettes qu'elles soient élogieuses ou non : « Sartre préfère les contiguïtés empathiques, les mouvements de fusion, d'agglutination, de décompression, d'éparpillement... Loin de se réduire à des figures stylistiques, ces choix relèvent d'une très vaste réflexion sur la vision, la ressemblance, le voir-comme, dont on trouve les traces chez les écrivains, artistes et philosophes contemporains de Sartre. »[2]

De fait, par le biais d'une construction dramaturgique innovante, Sartre et Reza, donne à lire/voir leur interprètation de leur époque. Les deux ont en commun le goût du paradoxe pour déjouer les attentes du lecteur, un humour déconcertant frôlant les limites de l'extravagant ou de l'absurde, l'usage de quiproquos au sein des discours pour illustrer l'incompréhension et l'incommunication entre les hommes.

C- Une idéologie jumelle ?

Derrière cette intertextualité, ces structures textuelles en miroir, il y a une idéologie jumelle entre les deux auteurs. Cela dénote un véritable échange et un partage culturel. Lorsque nous effectuons un va-et-vient entre les textes, on s'aperçoit effectivement qu'il y a une même volonté de la part des auteurs à avancer dans la compréhension de l'Homme et dans le déchiffrement de certains comportements.

---

[1] Sartre n'est pas un homme de théâtre comme le fut Camus par exemple. Plusieurs critiques ont trouvé médiocres les premières de l'écrivain comme *Les mouches*. Certains ont en outre qualifié de « bavarde, raisonneuse, dépourvue de chaleur »[1] la pièce *Huis clos*. D'autres ont considéré que Sartre mettait en évidence dans cette pièce la contingence de l'existence humaine : « Sartre explore un imaginaire empathique, un rapport de perméabilité de l'homme et des choses. Il tente de déjouer l'anthropomorphisme projectif de la métamorphose et rencontrait l'expérience de l'altération, de la perte et de l'expansion, bref de la transformation. Cette pratique ne se limite pas au versant littéraire de l'œuvre sartrienne et les percées métaphoriques qui affleurent constamment, aussi bien dans le récit romanesque que dans l'écriture spéculative, contrarient la claire démarcation des styles savamment théorisée et remaniée par Sartre entre littérature et philosophie. » (URL : http://expositions.bnf.fr/sartre/arret/metaph.html. Consulté le 30/08/2018).

[2] *Ibid.*

En effet, leurs œuvres littéraires visent des combats semblables, dans la mesure où on reconnaît une volonté analogue de penser l'homme différemment. Tous les deux sont concernés par la quête de sens qui obsède l'Homme. Sartre l'aborde sous le prisme de l'engagement politique, philosophique et médiatique en usant de sa grande notoriété pour influencer son éppoque, notamment grâceaux articles qui paraissent dans sa revue *Les temps modernes*. Reza adresse, quant à elle, sa critique sociale davantage sous la forme d'un style caustique et d'un humour cinglant qui rend le discours des personnages beaucoup plus poignant. Cela a le mérite d'alerter le public sur certaines réalités ou vérités qui caractérisent une époque dominée par « l'image du temps », « la déchéance physique », « l'extrême solitude. »[1]

En d'autres termes, il est clair que la détermination des auteurs à s'affranchir de tout carcan religieux ou social qui serait réducteur de la réflexion, se répercute sur les textes. À travers leurs œuvres respectives, on observe que l'objectif premier est de préserver la liberté d'expression : il n'y a pas de sujet tabou, l'aspect transgressif est de mise :

> Toute notre attente est quête de sens. Quel sens a le fait d'être sur terre, de naître, de vivre et de mourir ? Ce sont les questions que l'on se pose. Et nous sommes de plus en plus impatients. Nous exigeons une réponse des psys, des scientifiques, des philosophes. Or c'est une attente frelatée car on n'attend pas seulement un sens mais une consolation. Et toutes les religions, toutes les philosophies prétendent à la consolation, plus ou moins ouvertement. Or je crois que nous ne pourrons jamais être consolés. Jamais. Cette attente de sens en tant que consolation est donc forcément déçue et se transforme en amertume.[2]

Aussi Reza utilise-t-elle l'humour noir afin de charrier le politiquement correct et détruire certaines arrière-pensées coriaces qui persistent dans la mémoire collective des lecteurs/spectateurs. Pour être à même de toucher le spectateur et de reproduire l'expérience humaine ainsi que le chaos qui la définit, Reza inscrit l'extraordinaire dans certaines séquences du quotidien. Elle met en exergue également la fine séparation entre l'intimité et la promiscuité, en focalisant notamment sur la rapidité du moment de basculement de la convivialité au désastre.

La représentation de certains stéréotypes humains traduit en outre la confusion qu'inspire la condition humaine à l'homme contemporain. Mais le lien avec la philosophie existentialiste

[1]URL: https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-yasmina-reza_810416.html. Consulté le 10/10/2018.
[2]*Ibid.*

semble recusé par la dramaturge qui substitue à la liberté sartienne, une liberté en quelque sorte pragmatique, plus réaliste et surtout plus littéraire :

> La philosophie - comme la politique, d'ailleurs - s'occupe de l'homme en panoramique : on parle de l'homme en général. Or le général n'existe pas en matière d'homme. La littérature, au contraire, parle de l'homme en particulier, évoque des personnages qui ne se fondent pas dans le global, que l'on ne peut inclure dans des systèmes ou des théories. Le petit homme de la littérature est pour moi infiniment supérieur à l'Homme de la philosophie parce qu'il est infiniment plus compliqué, complexe et proche que l'Homme pensé dans la globalité par les théoriciens : il se pose des questions, y répond bien ou mal, se noie, surnage, essaie d'escalader des montagnes…[1]

Les personnages demeurent ainsi plus proches du lecteur/spectateur. Ils émeuvent le public qui peut s'identifier à eux, à la différence des personnages sartriens de *Huis Clos* qui ne sont que les porte parole d'une philosophie qui peut laisser indifférent le spectateur, comme si Sartre ne tenait pas compte au fond de la dimension cathartique du théâtre. Néanmoins, si filiation sartrienne il y a et si elle est omniprésente dans l'œuvre de Reza, c'est à travers une dramaturgie qui repose sur un huis clos spatial qui transfigure l'epace en véritable personnage.

2- L'espace figuré comme personnage dans l'œuvre

A- L'influence de l'espace sur les personnages

L'espace constitue l'un des enjeux principaux du théâtre de Reza. Tel que l'auteur l'a conçu, l'espace occupe quasiment le statut de personnage. La dramaturge lui a conféré une place prépondérante par rapport aux autres éléments dramaturgiques sur lesquels elle insiste moins. C'est autour de l'espace que tout son univers théâtral s'articule, même si elle privilégie une forme minimaliste, épurée, sans artifices ni ornements. Le cadre spatio-temporel de ses pièces a une puissante symbolique et son aspect vraisemblable bouleverse le public par le rélaisme qu'il dégage.

[1] URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-yasmina-reza_810416.html. Consulté le 10/10/2018

Lorque nous évoquons l'espace, le décor entre forcément en jeu puisqu'il constitue l'environnement où évoluent les personnages. La nature du lieu que choisit l'auteur pour la représentation de la pièce, implique des initiatives différentes pour la mise en scène de l'espace dramatique. Une chambre, une cuisine ou un salon diffèrent d'une voiture, d'un compartiment de train ou d'un chemin de montagne à titre d'exemple. Le cadre spatial définit donc la construction de la pièce. Ainsi, le déroulement de la trame ou la manière de mettre en scène la pièce de théâtre dépend en partie des changements qu'impose ce cadre.
L'espace contribue certes à dévoiler les états d'âme des personnages, mais dans les pièces de Reza, il acquiert le pouvoir d'influencer les personnages et le cours de leur existence. Il apparaît donc comme un vériatable actant dans une œuvre qui tente de montrer une nature humaine dépouillée de ses faux-semblants.

Ainsi, nous remarquons que l'incidence du lieu s'effectue au premier abord à un niveau temporel. L'espace en mouvement dans *L'homme du hasard,* avec le train qui avance vers une destination bien précise, Frankfort, est par exemple indissociable de la notion du temps qui passe au fur et à mesure que la distance progresse sur un plan spatial. De la même façon, certains laps de temps sont représentés par la description de la montagne au cours de la la randonnée dans *La traversée de l'hiver :* le figement du temps est connoté par la contemplation de la beauté du paysage, mais également par la pause que font les personnages dans leur marche. Ainsi, même si la dramaturge omet sciemment de donner certaines indications temporelles, l'espace fournit les indices nécessaires.
Dans *Le Dieu du carnage, Trois versions de la vie et Conversations après un enterrement,* nous remarquons que la claustration accentue la sensation d'isolement des personnages malgré leur proximité physique, devenant pesante au fil de la pièce. Si le huis clos est à l'origine des discordes, il semble aussi faire oublier la notion du temps aux personnages, un peu comme s'il engendrait une suspension du temps. De fait, ce temps qui s'étale, qui se caractérise par la lenteur est le temps que perçoivent les personnages, un temps répétitif que seules les crises brisent momentanément. En effet, la dramaturge alterne entre des moments sporadiques et d'autres plus itératifs.
Néanmoins, ce temps quasi cyclique semble avoir comme contrepoids, malgré le huis clos, des espaces hors scène dans les personnages se projettent. Par exemple, l'énumération de plusieurs villes dans *La traversée de l'hiver ou L'homme du hasard,* leur permet d'arpenter d'autres lieux, de suivre d'autres itinéraires. Il existe donc une mobilité des personnages, quoique relative. Reza a su infiltrer l'inaction dans un train en mouvement par exemple ou l'action dans un non-

espace quand les amants ont une aventure sur une tombe. La dramaturge a le mérite de surprendre le lecteur/spectateur et de brouiller les pistes. Il n'en demeure pas moins que c'est l'environnement qui conditionne le plus souvent les faits et gestes des personnages. Vu qu'ils évoluent dans des huis clos ou des lieux restreints, l'action n'est pas encouragée et c'est la parole qui prend le relais aux dépens de l'action.

De plus, l'espace agit sur l'humeur des protagonistes, les rendant tantôt nerveux tantôt heureux, révélant par la-même le caractère des personnages. Qu'il soit amical ou anxiogène, l'espace ne peut laisser les personnages et le public indifférents. Il suscite différentes attitudes, module les comportements, influence les décisions des personnages. L'exemple le plus probant est peut-être celui d'Avner, dans *La traversée de l'hiver,* qui décide de rester vivre à Stratten à la suite d'une sorte de révélation au contact de la nature : c'est là qu'il se il se sent en vie, qu'il se se sent chez lui. Après avoir planifié son départ et fait ses adieux aux personnages auxquels il s'est attaché sentimentalement, Avner change d'avis brusquement et revient d'une manière inattendue. Ce retour fait office d'un véritable coup de théâtre dans le dénouement de la pièce. [1]

Mais si l'espace est accueillant dans le cas d'Avner, il est la plupart du temps, source de violence. Tout comme un personnage peut déclencher une réaction de la part d'autrui, l'espace semble en effet contrarier les personnages. Dans *Le Dieu du carnage,* les personnages tentent de sémanciper d'un huis-clos toxique aux apparences lisses. Mais ils n'y parviennent que par la violence, qu'elle soit verbale ou physique. Les personnages semblent pris dans un tourbillon de violence qui ne prend fin que lorsque que les protagonistes sont anéantis. Aussi peut-on parler d'un espace aliènant.

L'espace a donc la faculté d'agir sur le mental des personnages. Leurs décisions peuvent devenir irréfléchies et leurs émotions ingérables. La communication, liée à l'agencement de l'espace, est de même affectée, tout comme les pensées des personnages qui semblent subordonnées au huis clos qui constitue le thème central de l'écriture théâtrale de Reza.

[1] Autre exemple de lieu qui rapproche les protagonistes : la terrasse de lamaison familiale dans *Conversations après un enterrement*. Il s'agit de la scène du pot-au-feu que les personnages préparent après les funérailles sur la terrasse en plein soleil. Cela constitue un événement chaleureux et réconfortant au vu des circonstances. Le cadre spatial rapproche les personnages après la crise vécue, ce qui rompt temporairement leur isolement. Une sorte de solidarité se crée d'ailleurs entre eux.

B- Un thème central

L'espace est omniprésent de manière implicite ou explicite dans les pièces de la dramaturge. Il est par ailleurs au cœur des vifs débats des personnages. Tous les sujets renvoient à lui puisqu'il est soit la cause, soit la solution aux problèmes.

Dans *La traversée de l'hiver,* le cadre spatial semble être la solution aux préoccupations des personnages. Dans la trame de la pièce, la nature semble se présenter comme un adjuvant du bien-être et comme une source de transformation. Chaque personnage évoque son expérience et ses états d'âme. Comme la ville est un peu morte en cette saison qu'est l'hiver, le lieu devient leur principale distraction. Les femmes restent sur la terrasse de l'hôtel à contempler le paysage, tandis que M. Blensk se contente de les imiter. Balint et Ariane visitent la ville mais séparément et à différent moments de la pièce. La jeune fille opte pour le shopping, dans le but d'oublier un départ douloureux. L'écrivain préfère prendre du recul et passer du temps seul. Quant à Avner, il joue le rôle du guide de montagne et accomplit plusieurs longues randonnés afin de faire découvrir l'endroit à ses deux compagnons, Balint et Ariane. La marche dans la montagne symbolise la quête de soi par l'action de parcourir cet espace salvateur. L'espace apparaît donc comme un chemin menant à la sérénité ainsi qu'à l'accomplissement personnel. De même, les échanges sont la plupart du temps positifs et tournent autour du paysage de cette région. Cet environnement, constitue une opportunité pour recommencer à zéro, pour essayer de guérir ses blessures émotionnelles enfouies. Par conséquent, dans cette pièce, Reza met l'accent sur sur l'impact fondamental que la nature a sur l'être humain, dans une société qui a longtemps rejetté les bienfaits de la nature sur l'homme. Ce retour à la nature qui va de pair avec le retour à l'essentiel, introduit au fond une thématique des plus actuelles, prônée par l'écologie : la quête d'une qualité de vie meilleure au sein d'une nature que l'homme a sacrifiée au nom du progrès.

N'est-ce pas d'ailleurs la critique d'une société coupée de la nature qui apparaît dans *Le Dieu du carnage*, pièce qui se déroule dans le huis clos d'un salon en apparence convivial ? Car ce que nous montre Reza dans ce drame, c'est un espace qui est peut-être la cause des problèmes de personnages incapables de se libérer de leurs acquis bourgeois, de l'ostentation en ce qui concerne le couple d'hôtes, de la volonté d'exposer leur réussite sociale, marque de leur supériorité, aux invités. En effet, parmi les sujets abordés au début de la pièce, figure le décor du salon. C'est un thème-bateau qui sert à faire connaissance, à briser la glace et le silence, mais il permet aussi d'éviter le sujet de discorde : la conversation demeure à un stade superficiel

au niveau discursif. Mais quand a lieu le carnage, c'est le salon qui en fait les frais, comme si cet espace loué à plusieurs reprises dans les dialogues des personnages, était la cause de la crise. Or, pour le couple d'hôtes, anéantir leur lieu de vie reflète au fond la superficialité d'une existence qui les étouffe. Pour les invités, détruire la beauté d'un salon dans lequel ils se sentent enfermés, n'est-ce pas à la fois remettre en cause la supériorité sociale du couple qui les reçoit et tenter de s'en délivrer ?

Dans *Conversations après un enterrement,* l'espace constitue également la problématique centrale, à commencer par la nécessité de se plier aux dernières volontés du défunt. Le père voulait reposer dans la maison familiale. Mais dans leurs discussions, les personnages regrettent d'avoir respecté sa dernière volonté. La proximité du mort les envahit d'un malaise qu'ils n'arrivent pas à expliquer. À part Alex qui fait le lien entre sa sensation d'étouffement et la tombe du père, les autres personnages subissent les symptômes anxiogènes passivement. La maison censée rassembler les membres de la famille et les souder se transforme en un piège qu'ils ne peuvent quitter. Au lieu de véhiculer un sentiment de sécurité, la maison devient synonyme d'espace macabre. La proximité malsaine de la mort côtoyant la vie des personnages qui reprend doucement son court après l'enterrement crée une contradiction et une distorsion avec la réalité. La venue d'Élisa dans cette maison constitue un souci de plus, qui s'ajoute à la mort du père. La présence de cet élément étranger perturbateur est la faille dans ce cadre intime. Elle n'a pas sa place dans cette maison mais si elle s'en rend compte, elle ne parvient pas à s'en aller malgré de nombreuses tentatives.

L'oncle et sa femme sortent, quant à aux, se balader pour échapper à la pression plombant ce huis-clos insoutenable, mais même si le jardin de la maison est un espace ouvert, il est devenu le territoire de la mort. Confrontés à une chaleur accablante et suffocante qui symbolise l'atmosphère malsaine qui domine, ils se trouvent donc obligés de revenir dans la maison.

Cette sensation d'atouffement qui s'empare des personnages est un élément dramatique récurrent dans l'œuvre de Reza (y compris dans son roman *Heureux les heureux*) : dès qu'il y a un enterrement, comme pour illustrer implicitement la phobie des hommes d'être enterrés vivants, les personnages suffocent :

> -Édith : Tu n'as pas chaud ? Je ne sais pas pourquoi j'ai chaud…On se croirait en septembre…[1]

[1] *Conversations après un enterrement,* p. 17.

-Julienne : Si je savais qu'on aurait cette chaleur… Avoue que c'est imprévisible en novembre tout de même ![1]

De fait, si l'espace clos agit sur les personnages de manière négative, nous remarquons qu'il semble investi du pouvoir de leur ôter toute intimité mais aussi toute liberté. On peut le considérer comme un opposant aux personnages, comme un personnage à part entière dans les pièces de Reza, ou comme une métaphore filée de la contrainte qui peut nous aliéner ou paradoxalement nous libérer dans l'œuvre théâtrale de la dramaturge.

C- L'espace : une métaphore filée dans l'œuvre

Par le biais d'un travail stylistique qui relie l'écriture au décor et à la mise en scène, Reza semble conférer à l'espace un enjeu fondamental. Ainsi les didascalies font office de véritables repères, ramenant obligatoirement l'attention sur l'espace. Elles évoquent des espaces minimalistes, épurés d'artifices. Tout se passe comme si l'espace était une métaphore de la conception de l'existence selon une darmaturge qui tente de saisir la profondeur de la nature humaine. La sobriété du lieu sert à mettre en valeur l'intimité des personnages De plus, la simplicité du cadre spatial, permet d'évincer les détails futiles et vains qui pourraient perturber l'appréciation du public. Il s'agit donc de se concentrer sur l'essentiel : les rapports sociaux et la complexité de la communication de nos jours.
L'originalité de ce choix réside en fait dans la création d'une dualité spatiale dans la mesure où l'espace est en apparance effacé alors que les descriptions qu'en font les personnages et la multiplication des didascalies expriment son importance. Aussi, l'espace est-il placé sous les feux de la rampe dans le théatre de Reza. Il peut-être la source des problèmes comme la clé de la majorité des situations, l'une des causes de la discorde ou plus rarement de la convivialité entre les personnages.

Si l'espace du huis clos est métaphorique, c'est aussi parce qu'il reflète les sentiments des personnages. L'isolement qu'il crée autour des personnages reproduit sur scène le fléau de la solitude qui ronge les hommes dans la société actuelle. Et ce, d'autant plus l'existence de l'homme contemporain est ancrée dans son lieu de vie : s'il n'est pas en harmonie avec son lieu de vie, cela fait ressurgir ses problèmes existentiels. C'est de l'espace que dépend en partie,

[1] *Conversations après un enterrement*, p. 22.

l'épanouissement des humains puisqu'il agit directement sur l'humeur. Pour certains, l'espace reflète leur obsession de l'appropriation, de la possession et de la possessivité, devenant l'objet d'une véritable fixation. Il peut être donc la métaphore du malheur pour les uns et celle du bonheur pour les autres, surtout quand se manifeste la quête d'un ailleurs qui correspondrait à leurs désirs. Par conséquent, l'espace a toujours deux visages : il peut être un environnement aussi néfaste que salvateur pour les personnages qui dans le théâtre de Reza, à la différence du drame sartrien, sont plus souvent victimes de leur moi que d'autrui.

3- L'enfer, ce n'est pas les autres, c'est le Moi.

A- Le Moi fragile

Reza choisit le huis clos, à l'instar de Sartre. Son esthétique semble similaire à l'œuvre de Sartre. Cependant, la dramaturge s'est réapproprié le huis clos sartrien pour l'adapter à sa vision de l'existence. En effet, la célèbre formule de Sartre, « L'enfer c'est les autres » ne semble pas convaincre Reza qui tend à montrer qu'au sein de ses relations conflictuelles, il n'y a pas que les « autres » qui sont responsables de l'épanouissement personnel ou du malheur. Ses personnages sont responsables de leur propre bonheur ou du sabotage de ce dernier, tout autant que les autres personnages. D'où la reformulation possible de la phrase sartrienne : « L'enfer ce n'est pas les autres, c'est le Moi », qui semble plus appropriée au théâtre de Reza.
La dramaturge dote effectivement ses personnages d'un comportement nocif envers eux-mêmes, voire autodestructeur dans la mesure où les personnages agissent la plupart du temps comme leur propres ennemis, en gâchant leur joie d'une façon ou d'une autre. « Le moi n'est pas maître dans sa propre maison. »[1]

Au fond, le manque de confiance en soi constitue l'obstacle majeur à leur évolution personnelle. Tel est le cas d'Henri dans *Trois Versions de la vie*, personnage qui ne croit pas en sa réussite professionnelle et en son potentiel de chercheur scientifique. Tous ses rêves s'écroulent et sa confiance en lui s'ébranle à la seconde où il entend parler d'un article concurrent. Ce sentiment

[1] S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, traduit par S. Jankélévitch, Paris, 1922, Payot, p. 96

de de ne pas être à la hauteur se transmet aux autres protagonistes qui finissent par le voir comme un raté.

Le manque de confiance engendre des complexes qui modifient la personnalité ainsi que la perception de la vie chez les personnages. M. Blensk, dans *La traversée de l'hiver,* ne sait plus comment s'intégrer dans la société. Cela est dû notamment à sa solitude depuis la mort de sa femme. Il renvoie l'image d'une personne ennuyante et n'inspire que répulsion aux autres qui fuient sa compagnie ou qui s'amusent à le rabaisser. À défaut de pouvoir entrer dans le cercle social formé par les autres, ce dernier s'isole. Victime des autres, il l'est aussi de son choix final qui consiste à se replier sur soi.

De fait, les personnages se jugent eux même avant d'affronter le jugement des autres. Il y a une pression constante à vouloir correspondre à un idéal et à une image parfaite qu'imposerait la société, qui se transforme en un mécanisme inconscient. Aussi Reza met-elle en scène des personnages qui subissent ces contraintes sociales en refoulant leur nature profonde et leurs pulsions, jusqu'au moment où la crise éclate. Cette pression oblige les personnages à ne pas assumer qui ils sont. D'où l'hypocrisie et l'inauthenticité qui caractérisent la majorité des relations et le fait que certains personnages portent un masque, un voile factice fait de bonnes manières et de politesse. Les personnages accusent donc les autres, les rendent responsables de leur malheur, par peur de se dévoiler ou de s'assumer, si bien que les crises n'en sont que plus spectaculaires. Le cas de Véronique dans *Le Dieu du carnage* est exemplaire : Véronique cache sous l'image de la bourgeoise, la fois parfaite maîtresse de maison et femme cultivée, une nature agressive.

À l'instar de véronique qui ploie sous le joug des obligations sociales qui sont prioritaires, les personnages de Reza dissimulent les failles d'une personnalité caractérisée par la fragilité. Leur approche erronée de l'autre n'est donc qu'une conception erronée d'un moi qui s'autodévalorise sous les yeux d'autrui. Ce à quoi s'ajoute le sentiment d'amertume que les personnages éprouvent dans la plupart des pièces de l'auteur, personnages qui associent le bonheur au succès social, qui pensent qu'ils ne seront jamais heureux, qu'ils n'ont pas le droit de l'être. C'est en tous cas la leçon que nous donne reza dans *La traversée de l'hiver* : au cours d'un séjour en montagne, loin de la société et des mondanités, chaque personnage trouve un sens positif à son existence. L'équilibre fragile du bonheur est atteint dans la chute de la pièce grâce à l'espace en l'occurrence. La marche dans la nature se transforme en marche initiatique, mimant un retour vers soi. Grâce à ce cheminement, la pièce retrace à juste titre la quête du bonheur. Les

personnages font l'effort de prendre du recul par rapport à leur existence au cours de longues randonnés aussi répétitives que nécessaires. Aussi ont-ils réussi à corriger l'image qu'ils se font d'eux-mêmes et qu'ils renvoient aux autres. C'est à ce prix que les personnages ont été capables de cohabiter en paix et d'instaurer une possibilité de vivre en groupe.

Ceux, en revanche, qui vivent dans une concurrence continuelle, se comparant aux autres sans cesse, ont une prédilection pour le paraître qui finit par agacer. *Le Dieu du carnage, Conversations après un enterrement et Trois versions de la vie* en sont la concrétisation. L'exacerbation de ce complexe par rapport à l'autre peut ainsi se manifester par une jalousie maladive comme dans le cas d'Alex dans *Conversations après un enterrement*, qui envie aux autres une tranquillité d'esprit qu'il a perdue à cause de la perte de son père et la trahison de la femme aimée. Sa jalousie, reflet de sa fragilité, se cristallise sur son frère, si bien qu'il ressasse des pensées noires qui l'empêchent d'évoluer.
Les personnages de ces trois pièces sont impuissants face à leurs angoisses, leurs frustrations, leurs absence d'estime de soi. Ils subissent les évènements, engloutis par l'espace d'un huis clos qui symbolise en quelque sorte leur incapacité à se projeter dans l'existence et leur obsession à vouloir entrer dans le moule social. Or, si personnages ne sont pas en adéquation avec eux-mêmes, si l'équilibre fragile de leur vie repose sur des fondements instables, leurs rapports avec les autres ne peuvent être que désastreux.

B- Un double enfer

La majorité des protagonistes oscillent entre des moments de déceptions et des moments joies éphémères, sortes de trêve au malaise constant. Seule la paix intérieure peut constituer un socle solide sur lequel les personnages auraient pu s'adosser. Et ce n'est qu'en assumant les valeurs qu'ils prônent que les personnages peuvent nouer des liens avec les autres. Or, la communication apparaît, dans les pièces de Reza, le plus souvent comme un graal inatteignable. Insatisfaction, consternation, ennui**,** lassitude et privation, sont donc les maîtres mots qui caractérisent le quotidien des protagonistes, dans tous les domaines de leurs vies, comme le domaine familial : jalousies entre les membres d'une famille, manque de confiance en un membre de la famille, absence de réciprocité dans les sentiments chez un couple, manque de respect envers un partenaire. Il en est de même dans le domaine professionnel : les rapports sont généralement difficiles entre collègues à cause de la hiérarchie qui impose une relation verticale

basée sur l'autorité d'un dominateur et l'obéissance d'un subalterne. Enfin, dans le domaine social, comme les liens des personnages comportent une large partie d'hypocrisie, de sentiment de solitude et d'abandon finit par s'imposer.

De fait, la dramaturge expose dans ces huis clos un double enfer. Contrairement à l'approche philosophique de Sartre, Reza traite des problèmes sociaux d'un point de vue beaucoup plus intime. Mais si l'existentialisme est un humanisme pour reprendre le titre d'un ouvrage de Sartre, humanisme qui s'oppose avant tout à la notion de réconciliation, on peut considérer que par certains aspects, le théâtre de Reza reproduit l'humanisme sartrien.

Ainsi, en mettant en scène des personnages égocentristes, qui accaparent la discussion, qui imposent leurs idées aux autres, Reza dénonce la déshumanisation de ceux qui sont incapables de défendre leurs valeurs et qui vivent une aliénation au contact d'autrui accentuée par un sentiment de culpabilité lié à la peur de déplaire à autrui. La dramaturge montre ainsi l'interdépendance des personnages, qui va de pair avec une subjectivité aveuglante de ces derniers : même si les autres nous font du mal, nous ne pouvons nous y soustraire. Et tout comme Sartre mettait en scène des personnages dans un purgatoire, en attente d'un jugement qui les enverra en enfer ou au paradis, les huis clos de Reza semblent porteurs d'une symbolique analogue, dans la mesure où ses personnages sont en attente sur scène soit d'une damnation, soit d'une salvation. L'espace se mue donc en prison infernale annonciatrice du chaos dans leurs vies.

Mais cet Autre que les personnages de Reza incriminent n'est pas la source de leur malheur. L'origine semble être beaucoup plus profonde. L'inconscient des personnages et leurs personnalités les conditionnent : « C'est le soi universel qui, dans sa détermination, s'oppose à lui-même, est lui-même et son autre, l'universel et le particulier. »[1]. L'enfer serait d'abord d'ordre personnel avant d'être lié à l'Autre.

> Chacun est l'Autre de l'Autre en tant que chacun est à soi-même son propre Autre [...] Chacun est à soi-même son propre regard, et à ce titre l'Autre est toujours déjà intérieur. C'est là l'intelligibilité de ce qui peut être décrit comme la structure-autrui dans son agissement incoercible. On se rappelle l'exemple de la honte dans *L'Être et le Néant* : il n'est pas besoin de la présence effective d'un autrui pour me figer dans la honte, pour me priver de mes libres possibilités et du libre sens de mon entreprise ; un craquement du plancher y

[1]URL :https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2005-1-page-121.html. Consulté le 29/01/2019.

> suffit, un bruit insolite qui réactualise, par ce que je postule un instant de regard de l'Autre fixé sur moi, le regard que je suis à moi-même. Autrement dit, le mécanisme de culpabilisation infernale n'est autre que celui-là : tout Autre (et non plus tel Autre, marqué de telle caractéristique), et même l'Autre effectivement absent mais structurellement agissant, se produit comme réactualisation du regard intérieurement culpabilisant que chacun est toujours déjà à soi-même.[1]

La souffrance des personnages a donc aussi pour origine un sentiment culpabilité intérieur qu'ils tentent de refouler en rejettant la faute sur autrui. En niant la cause originelle de leur propre malheur, ils s'enferment dans un premier enfer représenté par le huis clos chez la dramaturge, mais ne résistent pas longtemps à la tension mise en place par un cadre spatial qui accentue la promiscuité avec autrui.

Mais ce que montre aussi la dramaturge, c'est qu'en dépit de toutes les souffrances que se causent mutuellement les personnages, ils ne peuvent exister indépendamment les uns des autres. Ils sont dans l'incapacité de se détacher de l'approbation de l'autre. Ce processus demeure tacite et s'effectue d'une manière inconsciente. C'est en cela que consiste le schéma du second enfer, dans la meure où l'autre devient le miroir du moi et que les personnages « ont un renvoi circulaire qui fait que la formule revient à son contraire : chacun est l'identique de l'Autre. »[2]

Ce que les personages de Reza semblent ignorer, c'est que se mesurer à autrui ou se comparer à lui, n'est au fond qu'une recherche inconsciente sinon d'une image idéale de soi, du moins d'un alter égo qui donne sens à leur existence. Aussi les déceptions triomphent-elles et l'équilibre émotionnel et psychique est-il détruit : les protagonistes sont leurs propres ennemis et créent des obstacles qui les empêchent d'accéder au bonheur.

L'enfer réside donc dans la psyché des personnages, qui détermine leurs attitudes. Se torturer par peur du jugement des autres revient à être son propre bourreau. Telle est la contradiction qui caractérise les personnages dans les pièces de Reza qui, à l'instar de Sartre, utilise le théâtre à des fins persuasives et une dramaturgie reposant sur le huis clos pour pour susciter l'attention du public. Mais, à la différence de Sartre, Reza conserve toujours une note d'optimisme,

[1]URL :https://www.ingenieurs.com/sharedLibraries/applibacbrevet/extract/bacsphilosophie/quiz/8/lecon/lecon2565.html. Consulté le 08/02/2019.
[2]URL : https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2005-1-page-121.html. Consulté le 29/01/2019.

puisque la transcendance de cet enfer reste parfois possible pour certains personnages qui font l'expérience d'un cheminement vers soi, qui sont capables d'actes plus transgressifs. Si les deux auteurs mettent en scène un espace infernal, la réflexion sur ce sujet demeure donc relative par rapport à l'idée du néant qui guetterait toute existence.

Ainsi, dans *La traversée de l'hiver*, les personnages de Reza testent leurs limites physiques et les dépassent, trouvant leur bonheur ultime dans une quête de l'espace. D'autres personnages du groupe appréhendent leurs corps différemment et trouvent leur quiétude dans le repos, dans des lieux plus intimes où se déroule l'action. Dans cette pièce « l'espace engendre la fiction »[1].

En outre, en évoquant des espaces situés en dehors de la scène, la dramaturge stimule l'imagination du public, lui offrant une certaine liberté qui fait contrepoids au « rythme potentiellement anxiogène »[2] imposé par le temps limité imposé par la durée de la représentation théâtrale. Tout se passe donc comme si l'évasion hors de l'espace scénique permettait « une modalisation de l'urgence qui hante nos façons de penser le temps moderne »[3], à savoir la précipitation et le manque de temps dont nos contemporains souffrent.

Mais ce que l'espace du huis clos met en exergue dans l'œuvre de Reza, c'est aussi une face cachée plus sombre de la société actuelle : l'individualisme. Si pour Sartre, l'autre existe, pour Reza, l'autre n'est que le reflet de notre moi. Ce qui souligne au fond l'individualisme qui caractérise notre époque, voire le narcissisme d'êtres incapables de regarder l'autre comme une entité à part entière. Or, si l'homme contemporain est l'égal de Narcisse, n'est-il pas voué comme le héros mythologique, à la perdition ?

Comme pour offrir une autre voie aux hommes, Reza montre donc à son public une réalité que l'espace du huis clos accentue. Et malgré les tensions, les crises et parfois la violence physique à laquelle le public est confronté, la dramaturge tente de renouer avec un théâtre où la parole serait libératrice, où la communication avec l'autre reconnu comme tel, serait de nouveau possible :

> D'espace « clos », espace de la peine, le plateau peut devenir un espace de « paroles » libérateur pour des personnes objectivement enfermées. Entre ces deux pôles, « espaces clos » et « espace libérateur » se dessine une série de nuances.[4]

[1] TOUDOIRE-SUR LAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *op.cit*, p. 20-21.
[2] *Ibid.*, p. 22.
[3] *Ibid.*, p .20.
[4] *Ibid.*, p. 208.

Il nous semble que dont l'œuvre de Reza il ne s'agit pas d'un huis clos mais d'un triple huis clos qui porte sur ces axes : le spatial, le moi et l'altérité.

Aussi ne peut-on, dans une deuxième partie de notre travail, que nous appesantir sur l'individualité et ses conséquences sur l'existence de l'homme contemporain, à travers les pièces de notre corpus.

Seconde partie

L’individualisme : une mise en abyme des valeurs existentielles

Introduction

À la question que pose le titre du premier chapitre, nous essayerons d'expliquer dans cette partie, la corrélation entre l'agencement de l'espace et l'exacerbation d'agissements négatifs chez les personnages, dans certaines conditions. Notre constat se fonde sur l'apparition d'autres notions ou plutôt symptômes qui appartiennent aux idéaux existentialistes au sein de cette interdépendance entre le huis clos et l'individualisme. En définitive, l'espace n'est autre que le prisme qui filtre les effets intrinsèques de la condition humaine sur l'Homme, et un révélateur de l'instinct primaire de survie humain. Car nous observons dans l'œuvre que les personnages se développent dans :

> Le déploiement d'une prodigieuse hypocrisie, qui recrée un espace du secret et de la décision effective, mais dans l'inconfort et la culpabilité du « en cachette ». L'espace se met d'ailleurs à manquer furieusement d'air : tout se met à communiquer et à se surveiller réciproquement. [1]

Le huis clos s'avère correspondre parfaitement à cette description concernant nos personnages, dans la mesure où il les pousse à privilégier le paraitre dans leurs interactions sociales, ce qui pourrait biaiser l'authenticité des liens. D'ailleurs, nous observons que plus l'espace est restreint, clos et unique, plus l'atmosphère est apte à faire jaillir le fond de pensée des personnages, ainsi que leur véritable nature. Et ce même si ces derniers tentent toujours de la camoufler par une fausse attitude à laquelle ils s'accrochent.

Il existe une sorte de dépendance qui se crée entre les deux notions qu'on étudie, l'espace et l'individualisme. Le huis clos crée par conséquent une synergie entre les personnages. De ce fait, ce qui est dévoilé de leur personnalité, de leur fond de pensée, nous indique essentiellement que l'espace fait ressortir la réalité soigneusement masquée des personnages. En effet, lorsqu'ils se sentent menacés dans un lieu qui bannit la notion de l'espace vital mais aussi la notion de l'espace personnel notamment, les personnages ont recours pour se protéger de cette menace à une carapace d'indifférence. Se montrer fort deviendrait une nécessité voire, un simple mécanisme de défense ? Nous pourrions même prêter un crédo aux personnages qui correspondrait à la situation : attaquer l'autre avant de se faire attaquer.

[1] CUGNO Alain, « Modernité et individualisme », *Revue Projet*, 2002/3 (n° 271), p. 37-44. URL : https://www.cairn.info/revue-projet-2002-3-page-37.htm. Consulté le 20/11/2019.

Le huis clos obligerait en quelque sorte, les personnages à se dévoiler. Leur intimité est par conséquent, révélée presque de force au fur et à mesure que le temps s'avance dans les pièces. Se sauver soi-même serait l'idée principale dans un espace aussi hostile qu'un huis clos, qui mettrait les personnages à l'épreuve, non seulement en dehors de leur zone de confort, mais également dans une condition désagréable, parfois même menaçante.

Certes, l'axe majeur nous préoccupant, n'est autre que les protagonistes ne supportent pas d'être confronté à leur vérité, d'où leur facilité à céder à l'agressivité face aux tensions. Le vide que ces derniers ressentent et fuient, constitue la preuve du déploiement du néant existentiel dans leur quotidien.

Par ailleurs, évoquons un autre effet important qui émane du huis clos : l'anxiété. Ce genre d'espace, comme nous l'avons souligné dans la précédente partie, a un effet immédiat sur les personnages. Il génère un malaise et un stress, qui au fil du temps se transforme en angoisses palpables chez les personnages. Nous tenterons d'élucider les causes et effets de cette angoisse.

Chapitre I

La restriction de l'espace met-elle en œuvre le concept du néant ?

1- L'anxiété croissante en réponse à l'absence de perspectives

Notre analyse dramaturgique des pièces nous mène à des horizons discursifs qui s'ouvrent au débat d'idées. Nous nous appuierons sur l'analyse de passages relatifs à certaines scènes, avant d'élargir notre interprétation. D'emblée, il nous incombe de préciser les types d'anxiété que nous allons traiter, en vue de ne pas déroger à notre problématique. L'anxiété est pour nous un élément central dans l'œuvre de Reza. Son instauration dans le quotidien des personnages par la dramaturge, constitue un obstacle handicapant qui dégrade leur qualité de vie et leur bonheur. La définition de ce sentiment suffit à caractériser le mal du siècle, lié à d'autres facteurs tels que le stress.

> Ce mot vient du Latin anxietare, qui vient du verbe ango. […] État de trouble psychique causé par la crainte d'un danger. ➞ angoisse. Par extension : grande inquiétude.[1]

Afin de rebondir sur cette définition, nous dirons que cette crainte initiale d'un danger, suscite des émotions contrariantes pour la personne touchée par l'anxiété, souvent associées à un problème qu'elle redoute. Ce genre de peur pourrait advenir à n'importe qui. Bien que cela n'arrive pas au même degré d'intensité chez les personnes. En effet, il arrive que l'anxiété ou qu'une crise d'angoisse se manifeste d'une façon amplifiée pour certains voire, qu'elle prenne une tournure pathologique. Notons à ce sujet, que l'anticipation excessive se présenterait comme la cause de ce mécanisme de peur, ainsi que du désagrément au niveau sentimental qui s'en suit.

Nous remarquons alors que la panoplie d'émotions que nous avons recensée chez les personnages dans notre corpus correspond à celle que nous venons d'énumérer. En effet, il nous semble que l'anxiété est tellement omniprésente qu'elle influencerait l'attitude des personnages et le cours des pièces que nous soumettons à l'analyse. Cette émotion repérée, est souvent éprouvée par les protagonistes. Elle pèse de tout son poids sur leur attitude, car l'angoisse paralyse quelque peu le sujet et l'empêche d'agir. Les personnages ne font que spéculer sur

[1] URL: https://dictionnaire.lerobert.com/definition/anxiete. Consulté le 2/11/2019.

d'éventuels problèmes, sans passer à l'action pour changer cet état, ils seraient prisonniers de cette psychose.

Le meilleur exemple allant dans ce sens, réside dans la pièce *Trois versions de la vie*, où le personnage d'Henri est sujet à une forte anxiété liée à sa future promotion professionnelle, potentiellement menacée par la concurrence. À chaque version de la pièce l'intensité de l'anxiété varie. Par conséquent, avec chaque variation le comportement du personnage diffère d'une version à une autre. Dans la première version le personnage est tellement désemparé qu'il perd tous ses moyens devant son supérieur ; il devient carrément un homme fataliste

Dans la deuxième version le personnage demeure soucieux mais il semble vite se résigner à la situation : « Je suis maudit. »[1] Dans la troisième version de la pièce, le personnage est serein : il n'accorde pas trop d'importance au caractère anxiogène des nouvelles qu'il apprend : « Faisons confiance à la diversité des cerveaux humains. »[2] De ce fait, il n'est nullement déstabilisé par son supérieur et cela se reflète à la fois dans son discours et ses actions vis-à-vis de ses invités lors de cette soirée.

D'autres personnages sont tellement sous l'emprise de l'anxiété qu'ils deviennent des êtres effacés par rapport au groupe où ils se trouvent à l'instar d'Édith qui ne fait que suivre les instructions de ses frères dans *Conversations après un enterrement* et de M. Blensk dans *La traversée de l'hiver,* qui pour ne pas froisser les personnages, se plie à leurs volonté. Ces personnages portent l'étiquette de la passivité de l'impuissance si bien qu'ils n'osent pas s'affirmer, passant inaperçus aux yeux des autres. C'est ainsi que l'anxiété leur empoisonne la vie.

Il convient de rappeler que l'anxiété s'incruste dans le mode de penser de l'individu pour s'en emparer progressivement. Il nous semble qu'elle déteint sur la vision de l'existence, sur les choix et les décisions. Dans le sens où la crainte que les pires scénarios se réalisent, deviendrait la norme restrictive pour certaines personnes. L'anxiété marquerait même l'inconscient, puisque le fait de prendre des précautions se fera d'une manière beaucoup plus constante et soutenue, mais surtout sans prise de conscience de la part de l'individu anxieux. Car il serait absorbé, complètement dans l'optique d'éviter de se confronter aux soucis qui l'inquiètent tant. À vrai dire, l'absence de perspective n'est pas d'une grande aide pour nos protagonistes, leur impuissance à se projeter et à pouvoir exister ou à être heureux notamment, les conduits dans

[1] *Trois versions de la vie,* p. 67
[2] *Ibid.,* p. 92

le mur. C'est un chemin sans issue qu'ils arpentent, puisque le sentiment d'impuissance que le néant génère ne peut que mener à une anxiété accrue.

A- L'homme condamné à réussir

Les priorités de l'homme ont changé au fil du temps pour évoluer avec lui. L'excellence, serait désormais un critère fondamental de réussite sociale. Il nous semble qu'elle aurait pour conséquence, la capacité de marginaliser ceux qui restent au bas de l'échelle ou de mettre à l'écart, ceux qui s'attarderaient dans cette course effrénée à la gloire. Dans le cas des personnages, ne pas réussir les réduirait à une indifférence à leur égard de la part des autres. Ce manque de reconnaissance pourrait être problématique, dans la mesure où le jugement des autres compte toujours tout autant dans la construction de l'intériorité d'une personne. Assurément, l'époque post-moderne tend à s'affranchir de certains idéaux d'un passé non lointain, où certains jugements réducteurs auraient pu empêcher l'épanouissement de l'individualité et de la personnalité de la personne. L'individu contemporain troquerait cela justement, au profit d'une liberté de concevoir tous les aspects de la vie, sans la pression de modèles préétablis.

Ainsi, de cet impératif à la réussite émerge la critique de la dramaturge. Faisons référence à ces termes anglais qui désignent parfaitement les deux aspects d'une dichotomie subie par les protagonistes. Cette division s'annoncerait comme un affrontement intérieur que vivent chacun des personnages. Les ''*winners*'' – D'un côté les vainqueurs- et les ''*loosers*'' – de l'autre les perdants, au sens littéral mais cette signification s'étant également au sens ratés. Bien qu'entre ces deux étiquettes assez catégoriques et tranchées, précisons qu'il existe tout un prisme de nuances au niveau des sentiments et de l'image que renvoient les personnages, nous permettant de comprendre que le mélange entre ces deux termes et leur coexistence, serait plus approprié à les définir.

> Cette mutation provient de l'éclatement de la société vers une multitude d'objectifs, sans coordination. L'admission de plusieurs conceptions de l'excellence humaine, et donc de plusieurs buts pour chaque société, aurait conduit à une fragmentation de la société.[1]

[1] CUGNO Alain, *op.cit,* p. 37-44.

Le succès, se placerait de la sorte presque comme une redevance dont ont besoin les personnages, pour se sentir exister pleinement. D'emblée, situons la perspective qui anime notre étude concernant la société contemporaine à travers les protagonistes, afin de pouvoir aborder la notion d'anxiété à partir d'un angle bien précis. Notre intérêt se porte sur l'optique du post-modernisme. Notons que la société subit une mutation constante qui refaçonne les aspects de la vie sociale et ses priorités. Ce fait impliquerait des changements et des nouveautés qui s'opèreraient au niveau du comportement également. L'attitude n'est plus régie « par la tyrannie des détails mais avec le moins de contraintes et le plus de choix privés possibles. »[1] Face à tant de champs du possible et d'ouvertures, il nous semble malgré cela, que certains personnages de Reza soient perdus et n'arrivent plus à se situer dans cette quête du soi. Observons que G. Lipovetsky met en évidence les différences entre la société postmoderne qui « n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, c'est désormais le vide qui nous régit. »[2], et la société moderne qui, « conquérante, croyante dans l'avenir, dans la science et la technique, s'est institué en rupture avec les hiérarchies de sang et la souveraineté sacrée, avec les traditions et les particularisations au nom de l'universel, de la raison. »[3]

Par ailleurs, nous pensons que le post-moderne se distingue absolument du moderne par la valorisation qu'il procure à l'autonomie de l'individu ainsi qu'à la liberté personnelle de pouvoir être soi-même dans la vie quotidienne. Mais aussi par l'encouragement des singularités des personnalités, permettant dès lors « un accomplissement personnel. »[4], tandis que le moderne recélerait des nuances différentes, qui privilégient en partie d'autres aspects.
Reza semble donc confonter ces personnages à ce vide. Effectivement, les personnages tentent d'y échapper par le biais des apparences, ou par le fait d'impressionner les autres soit par le succès soit par le bonheur qu'ils affichent. L'anxiété par conséquent, se faufile aisément à travers ces brèches que crée le vide existentiel dont ils souffrent. Tout devient alors un prétexte pour à l'inquiétude :

> L'admission de plusieurs conceptions de l'excellence humaine, et donc de plusieurs buts pour chaque société, aurait conduit à une fragmentation de la société […] Et finalement, un émiettement encore plus poussé aurait entraîné jusqu'à la particularité de l'individu, livré hors la loi

[1] LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard collection Folio/Essais, 1983, p. 11.
[2] *Ibid.*, p. 16.
[3] *Ibid.*, p. 15.
[4] *Ibid*., p. 13.

> à lui-même et à son égoïsme. […] C'est bien la disparition d'une prise au sérieux de l'individu qui est la racine philosophique de ce dysfonctionnement.[1]

L'obsession de la réussite est un exemple de souci anxiogène parmi tant d'autres qui occupent constamment l'esprit des personnages. La réussite se transformerait en une sorte d'obligation ostentatoire, qui définit à son tour l'image que l'autre se fait de nous. La réussite deviendrait même une jauge de comparaison voire, une source de de jugements. Il s'avère que cet élément censé regrouper les individus semblables dans une catégorie, ne fait que les différencier. Désormais, cette réussite est très prisée dans tous les secteurs de la vie humaine. Il faudrait avoir du succès, aussi bien sur le plan professionnel que sur le plan affectif, familial et amical, etc. Il n'est pas étonnant que les personnages portent ce mot comme un fardeau, ou qu'ils se sentent inférieurs par rapport aux accomplissements d'autres.

L'obsession de la réussite absolue, serait fondée sur une exigence envers soi, qui se trouve être excessive, qui relèverait même du perfectionnisme. Il est clair que nous ne pouvons généraliser en affirmant qu'une telle chose concerne tous les individus. Néanmoins certains en font partiellement l'expérience. Les personnages reflètent cela parfois, via les cachoteries qu'ils se font, ainsi que par le besoin irrésistible de briller et se distinguer dans un groupe, pour se sentir valorisé aux yeux de l'autre. Ce genre d'attitude ne fait que stimuler davantage ce cercle vicieux instauré : le besoin de reconnaissance semble mener au besoin de la réussite, qui deviendrait une obligation et non plus un choix. C'est le cas d'Emma dans *La traversée de l'hiver*, qui se vante devant les autres personnages, de la vie qu'elle mène en dehors de Stratten : elle relate ses voyages et s'étale sur les aventures qu'elle a vécues, dans le but d'impressionner les autres. La réussite se transforme en une fin en soi. Nous faisons référence au personnage d'Henri dans *Trois versions de la vie*. Tous les moyens sont bons pour impressionner les autres. Ainsi, dans certaines scènes ou situations, le mensonge auquel les personnages ont recours, pourrait être perçu comme le déni et le refus de l'échec. Ainsi, en créant la figure de l'écrivain ruminant ses fixations dans *L'homme du hasard,* M. Parsky, la dramatuge met l'accent sur le doute qui qui le submerge. Ces même réflexions reprises maintes fois lors de son monologue digressif, montrent que l'homme cherche au fond où il a failli dans sa réussite.

Les exemples concrets des pièces que nous avons étudiés confortent nos propos. Le premier étant celui de M. Parsky dans *L'homme du hasard*, qui fait tout pour faire partie de l'élite

[1] CUGNO Alain, *op.cit*, p. 37-44.

littéraire et réussir à être reconnu pour ses talents d'écrivain, sans pour autant devenir célèbre grâce à l'hyper médiatisation comme le font certains écrivains actuels qu'il dénigre. Au cœur de cette contradiction, sa réussite l'obsède au plus haut point, si bien qu'il n'arrête pas de tergiverser là-dessus. Son discours est totalement axé sur son refus de la célébrité, sur le jugement de son entourage qu'il n'estime guère. Toutes ses critiques, tous ses questionnements tendent à montrer que le personnage, malgré les apparences, n'est pas sûr de lui, qu'il a des doutes sur sa réussite aux yeux des autres et surtout qu'il essaye à tout prix de justifier implicitement son comportement. La phrase « Tout est Amer. »[1] en est emblématique, elle signifie que M. Parsky choisit d'adopter un certain comportement en réponse à l'amertume du monde. Par conséquent, le fait de se perdre ainsi dans ses pensées répétitives met évidence l'ampleur de son obsession pour la notoriété littéraire.

Le discours complètement décousu du personnage qui passe d'un sujet à un autre sans transitions, qui s'attarde dans les digressions, retrace parfaitement le cheminement de quelqu'un d'anxieux, absorbé par ses angoisses, presque coupé de la réalité qui l'entoure. Les mots reflètent une pensée chaotique et se suivent de manière rapide, désordonnée, laconique et changeante :

> Jean m'a dit un tel a écrit de très belles pages sur l'insomnie. Cette nuit je me suis réveillé à cinq heures du matin pour chier. […] Quand je ne dors pas je pense à Youri qui dort après avoir mis avec parcimonie de sa semence dans une tirelire japonaise. […] Ne reste que le contact animal. Au fond ne devrais-je pas coucher avec un animal ? […] Interdire d'écrire une biographie. Interdiction totale- totale- d'écrire une biographie après ma mort. […] J'ai jamais mis les pieds dans une émission littéraire. Par snobisme. [2]

Les idées s'accumulent au fil de la pièce, dans la mesure où certaines des pensées du personnage sont récurrentes ; elles surgissent dans son monologue, puis le personnage fait une digression sur un autre sujet avant de revenir au souvenir initial et continuer d'avancer dans son analyse rétrospective. Aussi, le fait que M. Parsky agisse avec dédain et arrogance avec les gens montre-t-il que son snobisme pourrait être interprété comme relatif à sa réussite en tant qu'écrivain. Il sait qu'il est doté d'un énorme talent et qu'il est adoré par ses lecteurs même en étant anonyme. La réussite légitimerait-elle d'agir de la sorte ? En d'autres termes, la différenciation des individus entre vainqueurs et ratés que nous avons évoqué, est palpable à travers le

[1] *L'homme du hasard*, p. 11.
[2] *Ibid.*, p. 12-16

comportement orgueilleux de ce personnage. Relevons la gradation dans ce passage qui souligne cette irritabilité émanant de ce personnage à l'idée que sa littérature ne soit pas appréciée à sa juste valeur (c'est justement en cela que réside son anxiété) :

> Haï la manière dont Élie m'a parlé de *L'homme du hasard.* Haï au point de ne plus pouvoir supporter de le voir. […] Quelle est ta nouvelle Idole mon petit Élie ? Je le saurais bien sûr en lisant tes chroniques. Il y a belle lurette que je ne lis plus tes chroniques. Les ai-je jamais lues ? [1]

Afin d'être au plus proche de la réalité et du vécu, la dramaturge fait toujours en sorte de puiser du quotidien les éléments qui peuvent être anxiogènes. La routine demeure une clé et un moyen de compréhension des relations humaines et sociales qui sont loin d'être simple. Parce qu'en fonction de la situation, elle peut être aussi rassurante que stressante.

Reza, exploite alors cet élément, dans la mesure où elle démontre à travers le quotidien l'ampleur dramatique, causée par les défaillances que peut comporter le modèle de vie post-moderne. Au fil des problèmes diversifiés que rencontrent les personnages, nous nous faisons une idée assez nette des soucis actuels qui heurteraient l'individualité dans ses valeurs les plus nobles. À savoir toute la panoplie de détails minimes parfaitement dissimulés dans des fragments du quotidien, finissant par mettre à vif, les nerfs des personnages.

Vouloir réussir s'apparenterait donc à une véritable obsession chez un bon nombre de protagonistes. Un autre exemple poignant se reflète dans le comportement du couple formé par Véronique et Michel dans *Le Dieu du carnage*. En effet, ces deux personnages tentent d'impressionner les parents de l'agresseur de leur enfant et d'avoir un ascendant sur eux, en étalant leur réussite et en affichant un certain standing social à travers des détails tels que des tableaux de peinture et des albums de photographies connues :

> Annette déplace délicatement quelques- uns des nombreux livres d'art disposés sur la table basse.
> Annette : - Vous êtes très amateur de peinture je vois.
> -Véronique : -De peinture. De photo. C'est un peu mon métier.[2]

Les tulipes achetées qui « arrivent tous les matins directement de Hollande. »[3] sont destinées à évoquer une situation aisée ou peut être une origine bourgeoise, plus que la coquetterie de la

[1] *L'homme du hasard,* p. 30-32
[2] *Le Dieu du carnage,* p. 35.
[3] *Ibid.,* p. 13.

maison qu'elles suggèrent. Elles témoignent également d'une maniabilité du savoir-vivre. Aussi, présenter du clafoutis, du café et de l'alcool au couple, sert à entretenir l'image de personnes civilisées, qui ne mêlent pas les problèmes à la politesse : « On ne vous a rien proposé, café, thé, est ce qu'il reste du clafoutis Véro ? Un clafoutis exceptionnel ! » [1]

De fait, ils confondent leur snobisme avec le civisme, ce dont les autres personnages se rendent compte rapidement si bien que ce civisme s'avère factice : « Véronique : - Michel et moi nous efforçons d'être conciliants, et modérés […] Annette : - Modérés en surface ».[2] De même, plus loin dans la pièce, le mari finit par démasquer leur véritable intention comme en témoigne cet extrait :

> On a voulu être sympathiques, on a acheté des tulipes, ma femme m'a déguisé en type de gauche, mais la vérité est que je n'ai aucun self contrôle, je suis un caractériel pur.[3]

En outre, il est clair que le couple de Véronique et Michel se méprend sur la réalité des choses car ils croient être des parents parfaits qui maitrisent mieux que quiconque l'art de l'éducation au point de juger les autres et de se mêler de leur vies. Tous les personnages sont sur le qui-vive : cette position de défensive dénote assurément d'une anxiété croissante qui aboutit forcément à la crise et au conflit d'autorité entre les deux couples de parents. De plus mentionnons, qu'une sorte de duel s'instaure rapidement entre Michel et Alain, concernant les métiers qu'ils pratiquent. Alain étant avocat qui gère des projets médicaux d'envergure, alors que Michel est grossiste en articles ménagers dans une quincaillerie, un ton ironique hausse la discussion entre les deux hommes à ce sujet. Sans oublier qu'Annette travaille en tant que conseillère en gestion du patrimoine, tandis que Véronique travaille dans une librairie d'art et d'histoire à mi-temps. Cela sous entends que les Houillé gagneraient moins bien leur vies que les Reille ? Dans cette scène, se manifeste ce besoin de réussite pour briller en société, à travers la fierté que tire Alain en parlant de son métier qui le définit sa valeur. Un échange vif entre Michel et Alain, dévoile un certain complexe d'infériorité de la part de Michel au moment où les personnages font connaissance :

> Michel : - Vous êtes …
> Alain : - Avocat

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 19.
[2] *Ibid.*, p. 67.
[3] *Ibid.*, p. 78.

> Michel : - Moi je suis grossiste en articles ménagers, Véronique est écrivain, et travaille à mi-temps dans une librairie d'art et d'histoire.[1]

Plus loin dans le passage, les personnages se jugent et se méprisent mutuellement, avec une pointe d'humour noir et de cynisme :

> Michel : - Un drôle de métier.
> Alain : - Et vous, vous faites quoi ?
> Michel : - Un métier ordinaire.
> Alain : - C'est quoi un métier ordinaire ? […] Ah des mécanismes de WC. J'aime bien ça. Ça m'intéresse. [2]

Ce complexe d'infériorité qui apparait chez le personnage de Michel est un symptôme représentatif des dégâts de cette obligation que ressentent les personnages comme une pression, de briller en société. La réussite, ou risquer d'être méprisé par les autres individus. Autrement dit, le mépris dont fait preuve personnage d'Alain pourrait être interprété de cette manière : si on n'a pas une carrière de médecin, d'avocat ou d'ingénieur par exemple, on n'est rien aux yeux de certains. Un travail ordinaire ne compte pas. Cette logique qui consiste à pousser toujours plus les gens vers l'excès dans tout ce qu'ils entreprennent. Crée évidemment des complexes chez les individus ayant l'impression qu'ils ont échoué à intégrer ce système de réussite et d'excellence, alors qu'en réalité chacun existe et réussit à sa manière et à son rythme. Il n'en demeure pas moins que, dans *Conversations après un enterrement*, nous avons affaire à l'archétype de la perfection incarné par le personnage de Nathan. Non seulement, Il réussit tout ce qu'il entreprend mais il jouit également de l'amour d'Élisa et bénéficie de l'amour et du respect paternel. Tout ce dont est privé Alex son frère. Forcément ce personnage devant son frère éblouissant éprouve de la haine, de la rancœur et énormément de jalousie lorsqu'il compare leurs situations. Les autres personnages pensent la même chose, en témoigne ce passage de l'oncle qui souligne à quel point Nathan est sans défauts, ironisant sur l'inhumanité dont l'accuse Alex :

> 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… […] Talentueux, profond, inaltérable.[3]

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 16.
[2] *Ibid.*, p. 47.
[3] *Conversations après un enterrement*, p. 84.

L'individualité des personnages est mise à rude épreuve d'après certaines scènes. En d'autres termes, leur obstination pourrait se monter caduque et révéler plusieurs failles dans leur personnalités, dont l'anxiété et le stress ingérable. Par conséquent, on relève que certains personnages se sentent médiocres en perdant confiance en eux, en perdant l'espoir d'avoir une vie meilleure ou de s'améliorer. L'anxiété constante, n'a d'autres issues que la déprime pour eux. Une chose est sûre les personnages représentés rappellent que les individus ne peuvent pas tous être pareils et aspirer à avoir le même niveau ou le même type de réussite. Cela ne mène dans le cas de ces derniers qu'aux mensonges, qu'à l'égoïsme, et qu'à la mauvaise foi. Car l'hypocrisie s'avère pour certains personnages, le seul moyen ou l'unique solution pour réussir à gravir les échelons, acquérir le statut social désiré et véhiculer l'image par laquelle ils souhaitent être perçus par les autres. La réussite à tout prix est une des causes de cette perversion et de cette défiguration de quelques valeurs nobles et réelles de l'individualisme.

Reza insiste tout de même à travers certains moments de convivialité sur le fait que les personnages se réfugient dans leur individualité cherchant simplement le bonheur, pas forcément aux dépends des autres, mais peut être loin, d'un collectif trop envahissant ou opprimant ? Dans cette obsession de réussite absolue, il nous semble que les personnages cherchent avant tout une reconnaissance gratifiante et surtout salvatrice.

B- Le factice : une identité normalisée

Au sein de ce paradoxe que vit actuellement la société, « valeurs hédonistes, respect des différences, culte de la libération personnelle, de la décontraction, […] psychologisme, expression libre » … Les apparences et l'hypocrisie, sont promues et hissées malgré cela aux rangs de la bonne attitude à adopter pour certaines situations. Faire semblant, pour atteindre le bonheur ultime à travers la réussite ou la satisfaction personnelle, enfermerait certains personnages dans une bulle de factice. Nous pensons d'ailleurs à la prestation de Véronique et Annette dans *Le Dieu du carnage*, ou encore à Sonia et Inès dans *Trois versions de la vie*.

> L'œuvre moderne de normalisation d'individus (passe par) une standardisation et homogénéisation des conduites. (Ceci a) contribué au développement de l'emprise […] d'une

> rationalité. (Qui entreprennent de contrôler l'individu) en le prenant en charge et en le mettant sous tutelle.[1]

L'individu se perdrait de ce fait facilement. En effet, une confusion concernant l'identité n'est pas à exclure, et l'aliénation de l'esprit apparente chez certains personnages, semble être l'une des premières conséquences de la contradiction actuelle. Nous remarquons que certains profiles des personnages étudiés, se fondent dans la même masse voulant à tout prix connoter une vie parfaite auprès des autres. Chacun en apparence essaye de se démarquer, mais au fond leur originalité s'avère engloutie, ils finissent par conséquent par se ressembler et ne représenter qu'un seul modèle.

> La dynamique du jeu social où interfèrent la séduction, le don, la générosité, l'attraction et la répulsion, autant de conduites sociales qui traversent, en le brouillant, le rapport de domination. [2]

D'ores et déjà, le fait de marginaliser tous ceux qui sont singuliers et originaux connote une prédilection à se conformer à une norme instaurée et une certaine répression de la différence qui, aussi implicite soit elle, demeure remarquable par le biais de l'autocensure que pratiquent souvent les individus afin d'éviter le jugement d'autrui. Notre corpus recèle des personnages qui sont délaissés, quasi marginalisés, parce qu'ils ne correspondent pas aux cases ou à ce que les autres ont accomplis jusque-là : Blensk et Balint dans *La traversée de l'hiver,* ainsi qu'Alex et Édith dans *Conversations après un enterrement*. En effet, ces exemples seraient des personnages insignifiants par rapport aux autres, ils passeraient pour des personnages passifs et inaperçus. Ils s'effacent devant la force de caractère et la présence d'autres personnages dans le drame. Cette inexistence devant un autre, sans doute trop imposant, ne fait que confirmer leurs blocages.

> L'individualisme moderne ou postmoderne n'exprime que la disparition de l'individu ! Le coup de force est de vouloir dénoncer l'individu, qui constituait le seul rempart contre le prétendu « individualisme. »[3]

D'emblée, nous observons que la peur du rejet et d'être mis au rebus de la part des autres constitue un problème de taille pour nos protagonistes. Se conformer aux autres leur permet

[1] RENAUD Gilbert, *« Travail social, crise de la modernité et post modernité* », In *Revue canadienne de service social*, Vol. 7, No. 1 hiver 1990, p. 27-48. Consulté le 15/02/2019.
[2] *Ibid.*
[3] CUGNO Alain, *op.cit*, p. 37-44.

d'éviter l'abandon. Contenter les autres aux dépens de leur propre épanouissement, tel M. Blensk par exemple ou Édith par conséquent, laisse place à une appréciation erronée des personnages de leur personnalité. L'anxiété ne peut alors qu'être au rendez-vous pour ces derniers. Car s'imposer auprès des autres, relève d'un défi. Cela expliquerait le fait que certains personnages soient profondément dénaturés et sophistiqués.

En outre, signalons que cette atmosphère artificielle est facilement décelable par le biais d'indices tel qu'un Kitsch apparent dans la vie des personnages à titre d'exemple la vie d'Emma dans *La traversée de l'hiver* et de Véronique dans *Le Dieu du carnage*, ainsi que d'autres aspects ostentatoires qui traduiraient un snobisme coriace dans leur attitude.

> Partant de l'observation de Clément Greenberg distinguant le kitsch comme « imitation de l'effet de l'imitation », dans le but de susciter le seul plaisir des sens, […]. On peut voir dans ce style fondé sur l'imitation une forme de fétichisation de l'art (Adorno), d'aberration esthétique, voire éthique (Broch) ou d'échec de l'imagination et du génie créateur ; le kitsch peut aussi être perçu comme le signe de la disparition de la valeur culturelle et auratique de l'œuvre et de son appropriation par tous (Benjamin) ; mais on pourra aussi en analyser la dimension ludique et subversive, sinon révélatrice de la fascination trop humaine pour l'inauthentique et l'artificiel. [1]

Il existe diverses raisons pour lesquelles les personnages ont recours à ce qu'on nomme le factice et tiennent à ces futilités. Ce mot évoque pour certains une solution de facilité pour arriver à leurs fins et s'intégrer avec une manière appropriée à chaque situation. C'est le cas de Véronique, qui pour faire tourner les choses en sa faveur lors de la rencontre, essaye dès le départ de la pièce de manipuler l'autre couple. Comment ? En essayant de faire une bonne, première impression, via sa fausse gentillesse et son civisme feint. La didascalie le confirme : « Règne une atmosphère grave, cordiale et tolérante. »[2] alors qu'en réalité c'est tout le contraire, qui se produira.

En effet, ce personnage malgré la colère qui l'anime contre le couple d'Annette et Alain, maitrise l'art du savoir vivre. Cette femme agit en hôtesse parfaite en prenant soin de bien servir ses invités malgré les premiers désaccords et en rendant sa maison coquette, accueillante à

[1] BANCAUD Florence, « Entre diabolisation, séduction et légitimation. Le kitsch ou l'imitation comme « mal esthétique », In *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 72 | 2017, mis en ligne le 05 octobre 2018, consulté le 08 décembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/ceg/336 ; DOI : 10.4000/ceg.336

[2] *Le Dieu du carnage,* p. 9.

travers un décor également soigné. Elle met en valeur exprès sa collection d'art, qui n'a de valeur pour elle que dans la possession d'objets esthétiques prisés par tous.
Aussi, au début de la pièce, fit-elle par politesse et par sens des convenances, la conversation et la connaissance avec Michel avant d'attaquer le vif du sujet qui la tracasse. « En tout cas nous vous remercions d'être venus. On ne gagne rien à s'installer dans une logique passionnelle. »[1] De fait, il s'avère que l'envie d'être conciliante et responsable est totalement fausse.

Pour d'autres, le terme factice, signifie une capacité et faculté d'adaptation hors pair. Si une situation nécessite de mentir, de ne pas être authentique où d'être hypocrite vis-à-vis de son entourage, on le fait sans culpabiliser. L'exemple d'Alain est très parlant. Ce personnage est un avocat sans scrupule. Il défend un médicament considéré comme dangereux pour les malades pour de l'argent, d'ailleurs Michel le traite de complice de l'industrie pharmaceutique, selon les dires d'Alain : « Les victimes on y pensera après l'assemblée Maurice… On ne va pas retirer le médicament parce qu'il y a trois types qui marchent de traviole ! » [2] En d'autres termes, il défend ses propres intérêts avant de penser à l'éthique de son travail.

> Ils connaissent les risques depuis deux ans […] Marche ébrieuse, problèmes d'équilibre, en gros tu as l'air bourré en permanence … (Il rit avec son collaborateur) … Chiffre d'affaires, cent cinquante millions de dollars… Nier en bloc… On peut faire un communiqué genre c'est de l'intox à quinze jours de l'A.G.O … [3]

Par ailleurs, il y a des personnages qui agissent de la sorte pour se protéger des autres, revêtant une sorte de carapace qui les rendra plus forts et plus résistants en apparence aux yeux des autres. Cette attitude est inhérente à la peur de ne pas être accepté pour ce qu'ils sont en réalité, de ne pas être à la hauteur et surtout au manque de confiance en soi-même.
La peur d'être un maillon faible et fragile socialement, justifierait alors le recours comme dernier ressort à ce remède : masquer sa véritable personnalité et s'inventer une nouvelle. Le cas de la famille, dans *Conversations après un enterrement*, qui subit le deuil en huis-clos, isolé du reste du monde dans une maison familiale, met en évidence le fonctionnement de ce véritable microcosme.
À l'instar d'un échantillon de la société, certaines scènes de la pièce montrent les frères et leur sœur qui s'efforcent à agir normalement malgré la douleur récente liée au décès de leur père, et

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 11.
[2] *Ibid.*, p. 44.
[3] *Ibid.*, p. 24-25.

le déplaisir de retrouvailles indésirables en ce qui concerne Alex avec Élisa. Au lieu de se laisser aller au chagrin, leur discours ne porte que sur des bribes d'actions inhérentes à la vie quotidienne. La vie continue et ils s'efforcent de ne penser qu'à cela inconsciemment. En témoignent ces fragments : « Voulez-vous que je fasse du café ? » [1], « Tu n'as pas chaud ? On se croirait en septembre »[2], « Il faudrait songer à tondre ce potager, il est bourré d'orties. (À Édith.) Il y a un sécateur ? […] Tu veux tondre le potager avec un sécateur ? »[3], « Qu'est-ce que je fais à dîner ? Il n'y a rien. Il y a une boîte de thon, du riz. »[4] Même au comble de la crise, Nathan essaye de raisonner les autres et de les cadrer, afin de rester sobre et ne pas étaler leurs émotions.

> Arrête avec ses 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…[5]

Une autre raison du succès du factice que nous ne devons pas négliger, apparaît à travers le panel des personnages que nous étudions dans notre corpus : c'est avant tout un outil de séduction destiné à impressionner les autres. Le cas de M. Parsky illustre parfaitement la situation. En mentant à Martha lors de leur unique dialogue, Le personnage décide de parler à cette dame qui lui est étrangère en étant incognito dans le but de connaitre le véritable avis des gens sur lui en tant qu'auteur sans les intimider pour autant. Ainsi, en optant pour l'anonymat, il semble en quête de la sincérité de leur réponse. Voici un extrait où c'est l'écrivain qui entame la discussion :

> - Le livre qui est entre vos mains, il se trouve que je l'ai lu également. – Ah bon ? - Puis-je vous répondre de cette manière abrupte ? C'est un auteur que je côtoie depuis un certain temps… - Vous aussi. – Vous aussi ? […] – Vous ne trouvez pas irritant ce ressassement ? – Si. Je ne lis jamais sans être irritée. C'est un écrivain profondément irritant.[6]

[1] *Conversations après un enterrement*, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 17.
[3] *Ibid.*, p. 20.
[4] *Ibid.*, p. 21.
[5] *Ibid.*, p. 95.
[6] *L'homme du hasard*, p. 82-85.

Force est de constater, que beaucoup profitent de ce moyen pour embellir leur réalité ou leur personnalité. Le but est de plaire à autrui, d'être au goût des autres. Ainsi, sont-ils sûrs de plaire et d'obtenir la reconnaissance sociale tant convoitée en ressemblant au modèle omnipotent de la réussite imposé et au rythme de vie de la société moderne.

Le portrait d'Henri dans *Trois versions de la vie*, est celui d'un véritable « lèche-botte » qui se soumet sans scrupules à son patron pour savoir s'il a une promotion. Ce dernier cautionne tout ce que son supérieur dit durant la soirée ; il perd tellement ses moyens en face d'Hubert qu'il n'arrive pas à s'affirmer même auprès de son fils. Même sa femme Sonia ainsi que les invités Inès et Hubert s'en rendent compte. Le jeu d'Henri est complètement démasqué. Hubert l'évoque en disant de lui qu'il est « courbé en deux. » [1] L'épouse, quant à elle dit : « Mon mari […] se voûte » [2] ou « mon mari se traîne devant le vôtre. » [3] Et Henri de reconnaître : « Je me traine ? Un peu. »[4] Il nous incombe de mettre en évidence que cette attitude négative causé par le patron Hubert est pratiquée parfois par méchanceté gratuite. Il s'agit de personnes présentant des traits de personnalité sadique, qui aiment faire souffrir les autres. L'exemple d'Hubert représente parfaitement le portrait du patron tyrannique. En effet, ce personnage se délecte de la détresse de son collège qu'il traite comme un subalterne, la preuve à travers ce passage où Sonia défend son mari :

> Vous prenez plaisir à le voir s'affaiblir, vous l'avez averti de cet article concurrent à seule fin de le voir perdre pied et de vous dégager de toute responsabilité au cas où il s'autoriserait, en rampant, à vous demander un service. Votre perversité me dégoûte et je méprise votre minable pouvoir de couloirs.[5]

Cet homme montre, en outre, de la misogynie dans la mesure où il réplique à l'épouse d'Henri par des propos qui dénotent un profond manque de respect pour les femmes : « Elles nous tuent avec leur théories, il faudrait des femmes qu'on puisse éteindre de temps en temps. »[6] Il maltraite également moralement sa propre femme en la rabaissant et en camouflant cette attitude par des mots doux, ce qui est d'autant plus grotesque : « Inès mon cœur n'intervient pas quand tu ne sais pas de quoi tu parles. »[7] L'attitude du personnage est donc doublement

[1] *Trois versions de la vie*, p. 22.
[2] *Ibid.*, p. 49.
[3] *Ibid.*, p. 54.
[4] *Ibid.*, p. 56.
[5] *Ibid.*, p. 50.
[6] *Ibid.*, p. 27.
[7] *Ibid.*, p. 29.

condamnable. Pour finir, rappelons que Hubert adopte ce comportement factice dans la pièce, pour arriver à ces fins, en manipulant Henri, dîner est un prétexte « amical » qui cache des intentions mauvaises de la part du protagoniste.

Inversement, le groupe formé d'Emma, Suzanne, Ariane et Cie dans *La traversée de l'hiver*, se permet de martyriser M. Blensk. C'est le groupe de femme qui commence en premier les moqueries sur le personnage qui les ennuie et dont la simple présence leur insupporte. « Dites-moi M. Blensk, vous n'avez pas grossi ? Il me semble que vous avez grossi […] (Kurt s'observe avec inquiétude). »[1] On voit bien ici, le personnage d'Emma qui s'amuse à faire douter l'homme de lui-même alors qu'elle le connaît à peine. Puis c'est au tour des autres personnages, à savoir Avner et Balint, d'intervenir pour accentuer leur sarcasme, voire leur harcèlement, et ce sciemment et devant le concerné. Car M. Blensk ne souhaite que leur compagnie et leur affection, afin d'échapper aux tourments de sa solitude : « On ne va pas s'affubler de Kurt Blensk ! D'abord qui peut prononcer ce nom ? C'est la négation ce type ! […] C'est bien pour ça que je tenais à vous le caser (elles rient). »[2]

Pourquoi le factice s'est-il étendu à ce point ? Il est devenu presque une identité que revendiquent certains en toute impunité. La réponse à cette question paraît résider dans le fait que cette notion se serait normalisée ; elle passe donc tout à fait inaperçue.
Cette critique de la facette défigurée de l'individualisme est mise en évidence, par Reza à travers le brassage des relations compliquées baignant dans un quotidien accablant et d'un art de vivre collectif qui modèle les actions des gens à l'échelle individuelle au fur et à mesure. En d'autres termes, les personnages trouvent leurs marques et se reconnaissent dans ce mode de vie artificiel et sophistiqué. Cette notion acquiert le statut de repère dans leurs vies. Ainsi, observons-nous que la majorité des personnages se laisse tenter et adopte ce comportement soit en partie soit en l'embrassant totalement, lors de circonstances stressantes comme l'isolement dans un espace de tensions, en huis clos avec d'autres personnages.

Reza insiste sur certains actes de mesquinerie de la part de ses personnages. Assurément, la dramaturge tend à dénoncer cette indifférence ambiante et sans doute aveuglante pour les personnes qui y baignent. La priorité semble désormais d'établir une focalisation sur ces aspects afin de faire réagir, pousser le public à la réflexion et peut-être même au changement. En effet,

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 38-39.
[2] *Ibid.*, p. 33.

lorsque les personnages optent pour une attitude pareille, croyant qu'elle les rend invincible, ils ne font que se rendre plus vulnérables. D'ailleurs, on est loin de la chaleur humaine et de la convivialité dans les pièces de Reza. Cette froideur, cette fragilité que la dramaturge transcrit dans ses drames, est malheureusement le reflet d'un vécu de beaucoup de personnes dans la réalité.

En définitive, nous dirons que l'absence d'authenticité se répercute d'une manière péjorative sur tout type de relation. C'est pour cette raison que Reza fait tomber les masques derrière lesquels se cachent ses personnages, dénonçant au point culminant de chaque crise la fausseté des valeurs communes à l'humanité, mais aussi la principale cause du « carnage » que subit la société moderne.

C- Une anxiété métastatique

Il nous semble que la métaphore de la métastase que nous avons choisie est peut-être la plus appropriée pour représenter l'anxiété de la majorité des protagonistes de notre corpus. Une anxiété, qui mise à part son omniprésence, se propage et s'étend à tous les domaines. Ce mal être très contagieux finit par avoir raison de tous les personnages qui succombent un à un à la consternation d'un avenir non prometteur et brouillé. Par conséquent, en proie à l'angoisse, les personnages sont pessimistes et broient du noir, ce qui a pour effet de les paralyser. L'anxiété empêche carrément les personnages de vivre pleinement et de profiter du bonheur quand il s'offre à eux par moments.

Ce fléau a des causes le plus souvent ordinaires et banales, à l'instar d'une dispute, d'un désir qu'on souhaite exaucer, mais d'autres fois des raisons plus abstraites, comme le fait de vouloir vaincre la condition humaine, vouloir triompher du temps qui passe, de la vieillesse et de la mort. Ce sont les petits échecs répétitifs au sein de la vie quotidienne qui créent des frustrations chez les personnages, et qui les mènent surtout au désespoir. Ne pas avoir de perspective, c'est-à-dire de futur signifie que les personnages ne trouvent aucun moyen de s'en sortir et d'échapper à ce mode de vie morne. Cela implique bien entendu, l'idée du succès qu'on perd de vue, ainsi que sa propre valeur qui s'envole avec le succès.

Les protagonistes appréhendent la moindre contrariété qui pourrait facilement les détruire, vu qu'ils sont déjà à cran. Aussi, le fait de devoir calculer chaque fait et geste pour contrecarrer cette spontanéité, causerait une angoisse supplémentaire : qu'en dira-t-on ? Est-ce le bon

choix ? L'angoisse de rater sa vie et surtout la peur du jugement des autres, scelle le sort des personnages dans ce cercle vicieux.

L'absence de confiance en soi à laquelle s'ajoutent stress et tensions, empêcherait donc toute possibilité de discernement chez eux. Lorsque le doute s'installe, il n'y a plus de place pour la raison ; chaque mot devient rapidement une source de tensions. En d'autres termes, l'anxiété est polyforme car il existe différents types d'anxiété, mais aussi plusieurs paliers de gravité de cette angoisse latente. Plusieurs exemples aussi variés les uns que les autres mettent en évidence cette diversification dont émanent les causes de l'anxiété.

Toujours en rapport avec ce que nous avons étayé auparavant, il apparaît que l'Homme est un être sociable par défaut. L'autre est toujours la principale référence à laquelle il se compare et s'identifie, mais en même temps l'autre est aussi une source de concurrence. L'Homme ne pourrait alors se détacher du regard de l'autre, de son approbation et de ses jugements afin de pouvoir se construire. L'autre est considéré au fond comme la norme à suivre.

De fait, le poids d'une telle pression - ressembler aux autres, faire partie du système - peut s'avérer insoutenable pour certains personnages. L'exemple de l'anxiété palpable des parents Sonia et Henri concernant leur impuissance à asseoir leur autorité sur leur fils, surtout devant des invités, est très démonstratif. En effet ils sont rapidement sujets à des jugements, à un étonnement de la part de leur invitée Inès qui suggère que ce n'est guère normal. Inès se mêle de l'éducation qu'ont choisie Sonia et Henri alors qu'on ne lui a rien demandé, comme le montrent ces fragments de leur dialogue :

> - Inès : Il se rend odieux pour que vous cédiez.
> -Sonia : Et nous cédons.
> -Inès : Et vous avez tort.
> -Hubert : Inès, voyons ne te mêle pas de… »[1]
> -Hubert : « Vous le sur-couvez Henri. »[2]
> -Inès : Oui très sévère sur les dents […] Les dents c'est la discipline. On se couche, on se lave les dents […] Si vous lui pelez une pomme après les dents, vous rendez tout le système caduc. [3]

De plus, notons que les didascalies sont de précieux indices concernant les aspects de l'anxiété sur les personnages, à l'instar d'Henri qui stresse car il n'a plus rien à offrir pour l'apéro à ses

[1] *Trois versions de la vie*, p. 30.
[2] *Ibid.*, p. 34.
[3] *Ibid.*, p. 27.

invités alors qu'il est censé leur préparer un véritable dîner : « (empressé) Il n'y en a plus ? Sonia, tu peux rapporter des petits salés, vous voulez encore du salé, du salé ou du sucré ? Qu'est-ce qu'il nous reste, ma chérie ? »[1], « Soirée un peu décousue, non ? Je suis désolé. »[2] Le fait que le personnage s'excuse du déroulement des évènements montre qu'il est conscient à quel point il a failli à son rôle d'hôte dans cette soirée sur laquelle il fondait tant d'espoir, il a raté le but qu'il se fixait. Henri sait bien que si elle est ratée, cette soirée peut compromettre son avenir professionnel auprès d'Hubert, ainsi que la promotion qu'il convoite.

Par ailleurs, la peur de ne pas avoir le contrôle total sur leurs vies et leurs destinées, ainsi que le fait de ne pas voir les projets et les désirs se réaliser est assez angoissant. D'ailleurs, nous soulignons que tous les personnages sont sur le qui-vive, aux aguets, prêts à exploser.

L'auteur retrace bien cette susceptibilité à travers la pièce *Conversations après un enterrement.* Les personnages sont effectivement d'emblée attristés par le décès du père. L'animosité qui réside entre les membres de la fratrie, alimente leur colère. S'ajoute à cette émotion intense, la proximité de l'endroit où le père vient d'être enterré : « Tous deux observent en silence la terre fraîchement recouverte. »[3] Cette contiguïté spatiale a le don de rappeler non seulement aux personnages, constamment leur douleur, mais les pousse à réfléchir sur la condition humaine sur laquelle ils n'ont pas de contrôle, sur la vie après la mort :

> Tu crois que je le reverrai ? […] Je crois que cette question du revoir ne se posera plus dans quelques temps… C'est une idée… Quand je serai mort ? Oh non ! bien avant ![4]

L'anxiété se révèle par le refus du temps qui passe. Les personnages ont tendance à oublier qu'ils ne sont pas éternels et en font même le déni, ou bien, au contraire, s'apitoient sur le sort comme dans cette phrase : « Quand je me regarde, j'ai l'impression d'être un petit vieillard. »[5] Ainsi, côtoyer la mort de près entraîne un malaise visiblement. Dans cet extrait les symptômes physiques qu'éprouve le personnage, sont des signes avant-coureurs de l'anxiété. Il nous semble même qu'il y a un transfert entre Alex et son père mort. L'oppression qu'il ressent est en écho à la situation du mort sous terre qui ne respire plus :

> Je ne peux plus regarder ce bois sans imaginer papa en train d'étouffer dessous… C'est une folie de l'avoir enterré ici…

[1] *Trois versions de la vie*, p. 35.
[2] *Ibid.*, p. 48.
[3] *Conversations après un enterrement*, p. 33.
[4] *Ibid.*, p. 34-36.
[5] *Ibid.*, p. 27.

> Vous ne ressentez pas cette oppression vous ? Je vois sa tête, les narines pleines de terre, avec le bruit sourd des oiseaux…[1]

Ainsi, la situation engendre des questionnements existentiels et la nervosité va crescendo au sein des échanges entre les personnages. En témoigne ce dialogue :

> -Pierre : Je regrette qu'ils ne soient pas enterrés côte à côte.
> -Alex : Il a voulu être là.
> -Pierre : Je sais.
> -Alex : L'idée la plus égoïste qui soit.
> -Pierre : La propriété est grande, tu n'es pas obligé de venir jusqu'ici.[2]

L'auteur met les personnages dans des situations du quotidien qui nous paraissent banales mais semblent très graves pour ces derniers, vu leur état de lassitude vis-à-vis des tensions et problèmes à répétition. Ils finissent par conséquent, par accepter leur sort et ne plus lutter pour changer. L'impuissance face à la condition humaine finit toujours par triompher malgré les tentatives de la contrer ou de la déjouer dans cette pièce. C'est de cette manière que s'instaure le cercle vicieux. Il suit le schéma suivant qui résume quelque peu le processus :

1- La peur de l'échec donne lieu à l'anxiété.
2- L'anxiété cause à son tour l'impuissance à résoudre les problèmes et par conséquent à agir d'une manière efficace.
3- Les personnages baignent dans la nonchalance, le spleen, les obsessions, les frustrations, cet état de malaise provoque graduellement la colère.
4- La crise, dernière étape de ce mécanisme bien huilé, éclate.

Prenons l'exemple de Martha dans *L'homme du hasard*. Celle-ci se trouve en tête à tête avec son auteur de prédilection qu'elle était justement en train de lire dans le train. Durant toute la pièce elle fantasme sur un possible dialogue entre eux :

> Je devrai le faire. Mais je n'ose pas. […] Si d'ici notre arrivée, j'ose l'aborder, je ne peux pas dans le silence, et sans d'une manière ou d'une autre signifier cette coïncidence, me mettre à lire *l'Homme du hasard* […] Si je sors de mon sac *l'Homme du hasard,* je dois me pencher vers lui et lui dire,

[1] *Conversations après un enterrement*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 28-29.

> pardonnez-moi monsieur Parsky, mais il se trouve que je suis précisément en train de lire *l'Homme du hasard*. [1]

Sa timidité semble être ce qui l'empêche de prendre l'initiative pendant un certain moment, mais ce n'est pas la seule raison. En effet, lors de son monologue, nous avons remarqué que certains passages décrivaient son état d'anxiété à l'idée de discuter avec M Parsky, les pensées se bousculant dans sa tête. Ainsi, dans ce passage caractérisé par une série de questions, elle lui reproche de ne pas lui porter attention :

> Je vous parle en secret. En secret, je vous dis tout ce que je ne vous dirai pas. Comment vous aborder, vous au soir de votre vie, moi de la mienne, avec les mots qui conviennent à notre âge ? Lire sans mot dire. Allez-vous vous en apercevoir ? Avez-vous une fois regardé de mon côté ? Depuis le début de notre voyage, avez-vous une seule fois levée vos yeux vers moi ? [2]

De même, l'anxiété est flagrante car Martha appréhende la réaction que M. Parsky. Il est clair que cette dernière se sent perdue, ne sachant pas par où commencer et doutant de sa capacité à entretenir une conversation d'un niveau intellectuel. C'est ce que semble indiquer cet extrait de son monologue :

> Et que vas-tu lui dire ? Comment peux-tu remonter la pente d'une telle mièvrerie ? Et s'il ne rit pas ? S'il ne rit pas, il n'est pas il n'est pas l'homme que tu imagines, tu baisses la vitre et jettes *l'Homme du hasard* par la fenêtre. Et tu te jettes avec honte. […] Quel supplice ! [3]

Par ailleurs, le personnage féminin paraît soucieux de son apparence également, ce qui relève d'un souci de séduction. Se sentir belle et resplendissante lui donnerait sans doute plus d'assurance et l'avantage d'avoir un effet sur l'écrivain :

> Bonne idée de me faire faire la couleur avant de partir. Bien Fait de mettre mon tailleur jaune. […] Il me donne l'air énigmatique. Si cet idiot d'écrivain daignait lever les yeux sur moi, il me verrait à mon meilleur.[4]

Bien évidemment, Martha est anxieuse à l'idée de mal parler, de ne pas lui plaire, ou d'être tout simplement déçue par l'échange. « Monsieur Parsky, seriez-vous inférieur à mon désir ? »[5] Son

[1] *L'Homme du hasard*, p. 21-22.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] *Ibid.*, p. 44-45.
[4] *Ibid.*, p. 57.
[5] *Ibid.*, p. 27.

anxiété paraîtrait injustifiée pour les uns, mais pour le personnage à ce moment fatidique où elle est enfin confronté à son idole, elle n'a pas le droit à l'erreur : « Mon Dieu faites qu'il me parle. »[1] Cette prière indique à quel point le personnage est désespéré. Par conséquent, l'anxiété que Matha éprouve à l'idée de dialoguer avec l'écrivain, explique pourquoi elle n'est pas passée à l'acte : « Pourquoi prendre le risque, si par malheur vous ne me plaisez pas, de ne plus rien aimer de vous ? […] J'ai été prise de court. […] Quelle gourde. »[2] L'enjeu est beaucoup trop grand pour Martha qui aime cet auteur : « J'ai passé ma vie avec vous monsieur Parsky. »[3]

Un second exemple mérite d'être étudié dans *Conversations après un enterrement*. Alex est bouleversé par la présence d'Élisa (son ex), qui vit une histoire d'amour avec son frère Nathan. En effet, l'anxiété qu'il éprouve à l'idée de la revoir et le coup qu'a pris son égo à la suite de leur rupture, se transforme rapidement en froideur et en agressivité à l'égard du clan familial. Citons des répliques telles que « Dis-lui de foutre le camp. […] Il y a dedans une indécence ! »[4], ou bien : « Elle n'est pas venue pour me consoler rassure-toi. Elle n'est pas venue pour moi… »[5] À l'instar des autres personnages, nous prenons conscience de son état d'anxiété aux nombreuses questions qui le traversent. Le personnage fait tout pour ne pas laisser paraitre ses émotions, ses blessures et rester de marbre. Il essaye de contrôler la situation en attaquant le premier, en critiquant tout et en ayant des répliques assez brèves et saccadées : « Elle peut bien se démerder toute seule, non ?! ... Elle nous fait chier avec sa bagnole pourrie !!! »[6] On voit qu'Alex est sur la défensive afin de protéger sa sensibilité. Cependant, sa susceptibilité le trahit rapidement. Il demande à Élisa de partir à plusieurs reprises, car la revoir est un supplice pour lui : « Allons-nous atteindre les sommets du ridicule ? (À Élisa) Deux fausses sorties en une journée, c'est beaucoup tu sais ! […] Allez, file ! » [7]

De plus, le personnage est anxieux concernant l'affection de sa famille, il a peur d'être de trop : « Je gêne ? »[8] D'où ces questions qu'il pose en vue d'être rassuré ou sa mise en retrait du groupe familial : « (À Édith) chacun ses secrets … (il recule). Je suis dans ma chambre si quelqu'un a besoin de moi. »[9] L'anxiété est le signe précurseur d'un malaise. C'est l'élément avant-coureur

[1] *L'Homme du hasard,* p. 60.
[2] *Ibid.,* p. 63.
[3] *Ibid.,* p. 28.
[4] *Conversations après un enterrement,* p. 12.
[5] *Ibid.,* p. 40.
[6] *Ibid.,* p. 80.
[7] *Ibid.,* p. 130-131.
[8] *Ibid.,* p. 92.
[9] *Ibid.,* p. 93.

de la crise nous semble-t-il dans l'œuvre de Reza. Nous avons l'impression dans certaines pièces du corpus, de retenir notre souffle avec les protagonistes et de suffoquer avec eux, tellement le processus cathartique opère sur le lecteur/ spectateur une immersion. Car les personnages sont des portes paroles grâce auxquels Reza dénonce certaines déviations dans les comportements qui s'ancrent de plus en plus dans notre réalité. Insistons sur le fait que l'anxiété survient indépendamment de la gravité de la cause qui l'a provoquée, dans la mesure où les personnages peuvent s'inquiéter pour des choses futiles et sans importance. Nous avons affaire à des personnages qui sont soucieux et angoissés parfois sans raison apparente comme Ariane : « oppressée… nulle part … oppressée. »[1] Si nous essayons de mieux comprendre ces troubles anxieux, nous dirons qu'ils se manifestent parfois par un état latent et permanent d'inquiétude.

Parmi les autres symptômes, l'insomnie dont souffre M. Parsky dans *l'Homme du hasard*, est due essentiellement au sentiment d'insatisfaction chronique, ressenti dans sa vie. La variété des types d'anxiété, rend ce mal presque inévitable pour les personnages. C'est le cas de l'anxiété sociale dont souffre Inès dans *Trois versions de la vie*. En effet elle a filé son collant juste avant d'aller dîner chez le collègue de son mari qu'elle ne connait pas : « Je ne vais pas chez les gens que je ne connais pas avec un bas filé […] et avoir l'air d'une clocharde ? »[2], « Qui voit ça ? Tout le monde à part toi, quelqu'un arrive chez moi avec un bas filé, la première chose que je vois c'est le bas filé. »[3] La réaction du personnage est à la fois démesurée et proportionnée à sa peur d'être ridicule en public. D'ailleurs, observons cette définition de l'anxiété sociale qui conforte nos propos :

> La phobie sociale décrite comme « une peur persistante et intense d'une ou plusieurs situations sociales ou de performances durant lesquelles le sujet est en contact avec des gens non familiers ou bien peut être exposé à l'éventuelle observation attentive d'autrui et craint d'agir de façon embarrassante ou humiliante. [4]

Chaque incident, aussi minime soit-il, qui perturbe le cours des évènements, a le don de contrarier les personnages, d'accentuer leur perdition sur le chemin du néant qu'ils essayent d'éviter. Et l'auteur ne les épargne guère. La lutte contre la condition humaine est un fardeau

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 27.
[2] *Trois versions de la vie*, p. 21.
[3] *Ibid.*, p. 22.
[4] FANGET. F, ALBUISSON. E, BOOVARD. M, JALENQUES. I, « L'anxiété sociale chez les phobiques sociaux, Validation l'échelle d'anxiété sociale de Leibowitz », S.N.YAO, I. Note, *l'Encéphale*, 1999, XXV, p. 429. Consulté le 23/03/2019.

qui agrandit davantage leur anxiété ; l'absurdité de la vie contribue également à raviver l'angoisse qui détruit les personnages, si bien que leurs vies semblent soumises à une sorte de fatalité des temps modernes, incarnée par une anxiété perpétuelle surplombant chaque crise.
Par ailleurs, ce que les hommes ont en commun, c'est de vivre en collectivité. L'individualité de l'homme lui est propre à la différence avec les animaux qui n'ont pas cette conscience-là, ou des machines qui sont inanimées. La collectivité qui unit l'humanité se compose de toutes les individualités, qui a petite échelle semblent différentes l'une de l'autre, mais globalement se ressemblent, dans le sens où elles donnent le ton aux traits communs de l'humanité.
Cependant, les humains sont également très différents les uns des autres, ils se distinguent par leur singularité d'où, la peur/l'embarras de certains, de ne pas être comme les autres ; anxiété qui peut se révéler destructrice et isoler le personnage dans un cercle de pensées négatives et répétitif. Ce mal sévit bien plus qu'on ne le croit. Car l'anxiété pourrait être assimilée à une véritable pathologie. Un obstacle qui se manifeste constamment dans tous les éléments du quotidien pour les compliquer. Cela devient rapidement handicapant pour la personne qui en souffre. Bien entendu, l'obsession en découle comme conséquence, mais il y a aussi les troubles comportementaux compulsifs qui peuvent succéder à l'anxiété.

Il nous incombe alors, de souligner à quel point Yasmina Reza arrive à cerner ces bribes de réalité avec justesse et à figer des instants de flottement, d'amertume mêlés à l'espoir chez des personnages usés par la vie. La société moderne cultiverait chez les individus un art de se démarquer par l'originalité, qui est mise en valeur et paradoxalement imposerait certaines étiquettes et modes que les gens suivent aveuglément et auxquelles ils doivent se plier. Contrairement aux apparences, nous pensons que les personnages dévoilent des signes indiquant que leurs choix pourraient manquer de libre arbitre. Plus les scènes avancent dans le temps, plus la face cachée de leur caractère se déploie et s'ancre presque d'une manière involontaire.

> Le temps présent semble correspondre à cette apothéose narcissique reflétée par l'hédonisme, le souci de soi, l'indifférence et le désengagement politique et social.[1]

Si on y prête attention, la plupart des personnages sont en vérité perdus face aux manipulations subies par les autres. Reza met en évidence justement dans ses drames la quête de vérité qui les anime, dans un univers qui baigne dans le factice et l'art du paraître. C'est la peur de ne pas correspondre au carcan établi par la collectivité qui annihilerait l'individualité des personnages

[1] RENAUD Gilbert, *op.cit,* p. 27-48.

et les pousserait à l'hypocrisie, à l'autocensure comme ultime rempart afin de survivre. L'espace a ici le rôle de rendre manifeste la véritable nature humaine en poussant le malaise qui envahit et anime les personnages au paroxysme. D'où le Kitch, le snobisme apparent de certains personnages qui se transforment rapidement en vulgarité et violence dès la première dispute. Par ailleurs, afin de contrer cette propagation de l'anxiété à tous les volets de la vie, plusieurs gens exploitent la piste du bien-être et surfent sur la mode du bonheur qui correspond à la quête ultime du siècle. Cependant cette pression, voire obligation d'être heureux créerait encore plus d'inquiétude et d'anxiété chez les personnes, qui se demandent si elles sont normales si elles ne sont pas heureuses :

> Le contrôle social exercé par tous ces métiers qui, au nom même du bien-être de l'usager, n'ont pas cessé d'envahir le terrain de la vie quotidienne pour y enfermer l'homme contemporain.[1]

Pour conclure, nous dirons que la crise de la modernité est à mettre en rapport avec le devenir de la notion de société éclatée et des valeurs désuètes qu'elle veut désormais véhiculer. La « démythification »[2] de la modernité est nécessaire car ce vide la conduit à sa perte et épuise les individus en parallèle. D'après Gilbert Renaud, le blason doré de la modernité est mal en point :

> Cette modernité renvoie donc l'image d'une crise, au point d'inspirer le désenchantement. Ainsi, en va-t-il principalement de l'idéologie du progrès qui, de matrice féconde en espérance d'un futur toujours plus raDieux, a tendance à se renverser en peur d'un avenir soumis à la catastrophe. Ainsi en va-t-il des doutes sur l'individu qui, d'émancipation en émancipation, se cherche de plus en plus. Dans le vide actuel des sociétés jaillit l'opacité dont elles sont encore pétries. L'illusion moderne d'achever la transparence des sociétés par la création du social, se bute de plus en plus à la perdurance de l'ambivalence, de l'hétérogène, du pluriel et du jeu symbolique. [3]

Aussi la nature humaine doit-elle reprendre le dessus afin de « vivre ensemble » en harmonie, et transcender l'individualisme ambiant. Chez certains le mécanisme qui permet le bon fonctionnement de la société a été perverti, en écartant soudainement l'altérité afin de servir certains intérêts avant le bien de la communauté. Une grande part de l'anxiété est donc due au

[1]RENAUD Gilbert, *op.cit*, p. 27-48.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

refoulement des sentiments et des pensées qui reviennent percuter l'individu comme un boomerang, dès qu'il baisse la garde :

> La vie prend le dessus, dès le moment où l'on constate qu'elle cherche toujours le chemin de son expression et que la domestication ne peut déboucher que sur le retour du refoulé. [1]

La passion, la compassion envers l'autre et le désir d'échanger, de partager avec lui sont salutaires pour contrecarrer cette dynamique détruite. L'empathie et l'amour sont le remède à l'indifférence. Cela encourage davantage la culture de la tolérance de la différence. La dynamique du rapport à l'autre instaure de nouvelles valeurs. Ce renversement de valeur dans un élan de retour à l'origine, devrait permettre une vie en société paisible, au lieu des diverses pratiques absurdes et aliénantes que nous avons recensées auprès des personnages, qui ne feraient que refouler leur singularité. Cela se concrétise de même par « la résistance à la rationalisation »[2] qui est une « figure de la logique passionnelle. »[3]

Parmi les éléments qui ont conduit à la crise moderne, il y a le « terrible retour du refoulé »[4], « le contrôle social, la répression et la reproduction de la domination, […] d'un social rationnel vidé de sa passion. » [5]

Les dérives de l'individualisme sont liées à la crise existentielle de l'homme moderne. Elles sont également en rapport avec un contexte politico-économique et social en crise également. Les drames de Reza se présentent alors comme les incarnations artistiques de ces critiques, avec les spécificités de l'art qu'impose le genre théâtral. Tel que parfois l'exagération de certains traits ou la puissance transitive due au théâtre, pas seulement intellectuelle/cérébrale mais avant tout sensible charnelle émotionnelle. Engageant le sentiment qui induit un type précis de réflexion ou de pertinence.

L'œuvre de Reza concentre la focalisation du spectateur sur les déclinaisons de l'individualisme dans le quotidien le plus simple. Via les exemples choisis dans ses pièces, nous avons voulu montrer dans quelle mesure ces dépassements peuvent survenir pour nuire à l'image de cette notion. Comment cette défiguration déteint concrètement sur le quotidien des personnages, ajouté à la trace de la crise existentielle sur des personnages, dénués de toute passion et de verve

[1] RENAUD Gilbert, *op.cit,* p. 27-48.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

de vie. Par conséquent, il apparaît que la dramaturge désire avant tout retracer l'évolution et la tournure que prend la notion de l'individualisme, mais aussi la dualité complexe qu'il exprime désormais dans ce corpus. Et, il semble en effet beaucoup plus percutant d'attirer l'attention par une représentation théâtrale que par un autre moyen moins interactif.

> La perspective postmoderne, marque l'épuisement de l'imaginaire moderne, ouvre en somme davantage l'interrogation sur la socialité et sa dynamique conflictuelle et contradictoire.[1]

Pour clore cette réflexion sur la modernité, nous citerons encore une fois Gilbert Renaud :

> Par une curieuse alchimie, la puissance de la vie, l'imaginaire et la socialité décomposent ainsi un travail de contrôle qui s'inverse pour réenchanter le monde. Le travail mécanique du social se noie dans la rencontre de l'autre. La finalité historique se perd dans les brumes de l'ombre où l'autre prend chair et où l'aidant perçoit mieux la puissance qui s'exerce dans les retours du refoulé et dans la socialité. Postmodernité du travail social qui s'interrogeant sur un sens ébranlé, le redécouvre dans la banalité de son quotidien.[2]

C'est pour cette raison, nous semble-t-il, que Yasmina Reza s'inspire de scènes du quotidien et de moments banals qui renferment toute la puissance et l'essence de la vie ainsi que le message qu'elle veut véhiculer. Comme l'aspect aléatoire de la destinée, les personnages perdent le contrôle de la situation malgré les apparences. Ce qu'ils refoulent finit par leur nuire. L'ambivalence qu'instaure la société moderne est traduite par une vision de la vie mi optimiste mi pessimiste, qui montre en même temps la relativité des choses.

2- La solitude décuplée par la contigüité de l'espace

L'espace est au cœur des tourmentes dans l'œuvre de Reza : il participe au mal qui ronge les personnages dans la mesure où l'espace conditionne le moral des personnages et l'influence. Ainsi nommons-nous la solitude, connue pour être le mal du siècle.

[1] RENAUD Gilbert, *op.cit*, p. 27-48.
[2] *Ibid.*

> La solitude est un des paradoxes majeurs de notre monde d'hyper-communication : elle fait peur – au point d'être déclarée « grande cause nationale » en France en 2011 – et fascine en même temps, comme en témoigne la recherche d'exploits solitaires, de retraites volontaires hors d'un monde surpeuplé. On la fuit et on la désire à la fois.[1]

Certes, la solitude est un sujet qui a préoccupé la littérature depuis longtemps. Un bon nombre de penseurs et d'auteurs, se sont penchés sur la question afin de cerner la nature et la dimension universelle de ce sentiment. De même, afin de comprendre de quelle manière advient cet état, pouvoir définir ses mécanismes et sa complexité, il a fallu étudier les différents aspects et versants de la solitude, en nous basant sur la définition exacte de ce terme : « Situation d'une personne qui est seule (de façon momentanée ou durable). Troubler la solitude de qqn. — Vivre dans la solitude. ➞ isolement. »[2]

D'un point de vue intertextuel, cette thématique est très riche, mais il serait ambitieux de notre part de dresser une liste des écrivains qui ont évoqué la solitude et de mettre en exergue les travaux d'histoire littéraire portant sur le sujet avant d'analyser l'approche de Yasmina Reza. Ce serait surtout une approche taxinomique qui risquerait de lasser le lecteur. En revanche, s'appuyer sur la philosophie contemporaine en général, et plus particulièrement sur l'existentialisme et la phénoménologie, nous permettra d'observer la situation sous un autre angle, celui de l'aliénation :

> Cette « aliénation » fondamentale du sujet à autrui, en insistant sur le rôle primordial du langage, de la communication et de l'intersubjectivité dans l'expérience humaine. Parmi d'autres, Maurice Merleau-Ponty nous rappelle que l'individu ne naît pas en dehors du commerce entre les hommes et que la solitude ne peut être pensée sans le lien à autrui, sans la quête de communication, voire de « communion » avec autrui : La solitude et la communication ne doivent pas être les deux termes d'une alternative, mais deux moments d'un seul phénomène […]. Il faut bien que mon expérience me donne en quelque manière autrui, puisque, si elle ne le faisait pas, je ne parlerais même pas de la solitude, et je ne pourrais même pas déclarer autrui inaccessible. [3]

[1] MINOIS Georges, *Histoire de la solitude et des solitaires*, Paris, Fayard, coll. « Nouvelles Études historiques », 2013, p. résumé du quatrième de couverture.
[2] URL : https://dictionnaire.lerobert.com/. Consulté le 18/03/2019.
[3] DUPONT Sébastien, « La solitude, condition de l'individu contemporain », dans *Le Débat*, 2013 (n° 174), p. 130-145.

Par ailleurs, à notre époque contemporaine, la contradiction qui régit le principe de la solitude intégré à celui d'autrui, persiste de manière essentielle :

> Isolé et séparé, le sujet l'est sans pouvoir fonder aucune autarcie souveraine. Monade, chaque être vivant l'est par son exister mais cette solitude est prise dans la série des autres solitudes, semblables et différentes. De Camus à Genet, de Cohen à Perec, ou encore de Saint-John Perse à Sylvie Germain et Tabucchi, nous en décrivons le trajet - avant de voir dans le tueur en série une des figures les plus terribles du solitaire, à la mesure de notre société actuelle.[1]

Ainsi, Il est clair que la littérature a tenté d'élucider le mystère des différentes solitudes. C'est de cette manière que certains auteurs ont marqué l'histoire littéraire en mettant l'accent dans leurs œuvres sur la solitude de leurs personnages :

> La littérature […] cherche les voies d'une essentielle dépersonnalisation, la figure presque anonyme du solitaire, d'Amiel à Flaubert, de Lautréamont à Huysmans ou Bloy - tandis que la percée du monologue souterrain défait la possibilité d'une solitude unifiée, des premiers coups portés par Dostoïevski à ceux de des Forêts, Nabokov et Beckett.[2]

Nous pensons plus particulièrement à Nathalie Sarraute qui en inventant l'écriture tropismique se rapproche énormément de Yasmina Reza, dans la mesure où elle « cherche à rendre par les mots l'essence des choses, les sensations les plus profondes, ce qu'elle appelle le "primordial". »[3] Notre dramaturge use du paradoxe né d'un espace censé rapprocher, vu la contigüité qu'il impose, et d'une incommunication pourtant chronique entre les personnages. Afin d'insinuer la désunion qui régit les relations malgré les apparences de chaleur humaine et de convivialité lors de moments épars. Le huis clos isole davantage les personnages afin de cristalliser leur sentiment de solitude le plus profond, avant de le révéler de la manière la plus exacerbée voire, la plus violente qui soit. C'est sur cette contradiction que repose la différence entre solitude et individualisme :

---

[1] RABATÉ Dominique, « L'invention du solitaire », dans *Presses Universitaires de Bordeaux*, collection *Modernités*, le 19ème volume, 2003. (*ISSN 0986-6019 ISBN 2-86781-316-6, 25).*

[2] *Ibid.*

[3] GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, Podcast émission *La compagnie des auteurs*, Épisode 2, À l'origine de l'écriture, Série Nathalie Sarraute, France Culture. URL: https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/nathalie-sarraute-24-lorigine-de-lecriture. Consulté le 27/09/2018.

> L'antinomie première que nous ne cesserons de voir est la suivante : comment être et se sentir seul, alors que cette pensée se dit par les mots, c'est-à-dire par ce qui est social en soi ? Comment affirmer son irréductible singularité avec les mots de tous ? Envisager l'histoire de cette invention, c'est donc faire la généalogie de cette nouvelle figure, qui recoupe en partie l'histoire des modalités formelles de la Modernité et de ses contradictions.[1]

D'emblée, d'après les dialogues qui jalonnent les pièces, la communication ne passe guère entre les protagonistes malgré les pseudos discussions qui meublent cet espace, pour ne pas tomber dans un silence gênant. De ce fait, les personnages se sentent facilement incompris, en dépit du groupe de personnages qui les entourent et par conséquent, se sentent seuls. Peu à peu le poids de cette solitude se manifeste à travers l'aigreur et l'amertume que les personnages portent en eux.

L'espace qui devrait connoter l'intimité d'autant plus lorsque c'est un espace restreint comme une chambre ou une maison, apparaît au contraire comme un espace impersonnel, par l'obligation d'une promiscuité imposée aux personnages. Le huis clos dans les pièces de Reza désigne toujours l'inverse du rapprochement : il signifie la dislocation et la séparation. Par conséquent, l'espace influence les états des personnages. Il fait office d'un véritable révélateur de la pensée profonde des personnages par la pression psychique qu'il exerce sur eux pendant un certain laps de temps. Cette citation pourrait d'ailleurs s'appliquer aux œuvres de notre corpus qui :

> Déclinent les données d'un vivre-ensemble tissé de solitude, d'une existence qui est coexistence. La solitude affecte des personnages qui constituent les témoins de l'humaine condition. L'oubli qui les hante est également solitude. Dès lors, la mémoire constitue l'antidote communautaire à une amnésie menaçante, et l'intertexte permet d'unir les solitudes par la matérialisation d'une communauté humaine aux prises avec l'altérité du réel. [2]

Il nous incombe donc d'analyser comment nos personnages vivent la solitude et quel est son effet sur le plan relationnel.

---

[1] RABATÉ Dominique, *op.cit,* vol.19.

[2] BIGAY Michaël, Thèse : S*olitude et communauté humaine dans « L'Invention de la solitude » de Paul Auster, « Le Salon du Wurtemberg » de Pascal Quignard, et « La fin des temps » de Murakami Haruki*, soutenue le 23/05/2016, Paris Est , publié en partenariat avec le laboratoire Lettres, Idées, Savoirs Créteil, p. résumé en français.
URL :https://www.fabula.org/actualites/solitude-et-communaute-humaine-dans-l-invention-de-la-solitude-de-paul-auster-le-salon-du_74160.phpconsulté. Consulté le 24/06/2018.

A- Les modalités de la solitude

Il faudrait noter en amont, qu'il existe une indéniable ambivalence au cœur de la notion de solitude. D'une part, la société moderne encourage l'idée d'être seul et en paix avec soi. Elle est alors vue comme une sorte d'indépendance et notamment de liberté. Jouir de son individualité s'avère même bénéfique. Mais se retirer et être solitaire par choix devient de plus en plus difficile dans une époque aussi bien connectée. Cependant peut-on blâmer l'époque moderne d'avoir amplifié ce phénomène d'isolation pour le transformer en un fléau ravageur dans nos sociétés, et ce, malgré le rôle indéniable que jouent les nouvelles technologies pour rapprocher le monde ? L'exemple d'Alain accroché à son téléphone durant toute la pièce *Le Dieu du carnage*, le rend absent malgré sa présence physique parmi le groupe. Par extension toutes les nouvelles technologies semblent tout aussi responsables : « (Le portable vibre, il regarde l'écran) je suis obligé de prendre. »[1] Citons en outre l'avertissement de sa femme : « Ça suffit Alain ! Ça suffit maintenant ce portable ! Sois avec nous merde ! »[2]

Même si physiquement il est là, son esprit est complètement absorbé par la conversation téléphonique. Cet exemple illustre l'isolement que cause la nouvelle technologie. Mais cette nouvelle technologie est-elle réellement responsable de la solitude des personnages ? Ou bien ne fit-elle qu'exacerber une situation préexistante ? En effet, chaque époque depuis l'antiquité a connu la solitude de manière différente, tantôt mal vue, vécue tel un supplice lorsqu'elle est imposée, tantôt valorisée et mise sur un piédestal lorsqu'elle est choisie. Tel le cas d'Avner dans *La traversée de l'hiver*, qui fait des randonnées en montagne afin de s'isoler du reste du groupe et pouvoir se retrouver avec lui-même, dans la plénitude de la solitude : « 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… »[3] Plus loin Ariane décrit le portrait d'Avner avec des détails qui correspondent à son comportement « Vous marchiez, vous marchiez et … qui peut comprendre ?... Vous étiez si présent, si seul… »[4]

L'extrait suivant souligne le paradoxe qui jaillit de la solitude :

> Cette ambivalence prend aujourd'hui une dimension nouvelle : l'opposition entre convivialité et isolement est accrue par le rôle des nouvelles technologies de communication et des réseaux sociaux. L'homme « animal

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 23.
[2] *Ibid.*, p. 51.
[3] *La traversée de l'hiver*, p. 108.
[4] *Ibid.*, p. 118.

> social » est l'amoureux des charmes bucoliques. « Il n'est pas bon que l'homme soit seul », dit la Bible, et pourtant le judéo-christianisme exalte la vie solitaire des ermites et des moines ; à l'époque classique, les « solitaires » de Port-Royal et les « promeneurs » rousseauistes s'opposent aux « honnêtes hommes » des salons ; au XIXe siècle, les romantiques exaltent la solitude et fuient les villes ; les « solos » du XXIe siècle vantent les avantages de leur indépendance, tandis que les ravages de la solitude des plus âgés sont dénoncés comme un fléau social. Solitude physique et psychologique, solitude subie et volontaire, refuge et malédiction […] retrace en fine l'histoire des ambivalences de la condition humaine.[1]

Ainsi, plusieurs catégories de solitude semblent exister. Plusieurs formes de solitude s'invitent d'ailleurs dans les pièces de Reza, dans la mesure où les réactions des personnages vis-à-vis de la solitude varient selon la cause. Étant donné la relativité et la subjectivité de l'appréciation de la solitude, cette contradiction et cette ambivalence demeurent plus que jamais présentes. En outre, nous constatons que ce mal se nourrit de l'intimité des gens et de ce qu'ils vivent de plus personnel, comme si la solitude s'adaptait à chaque personne et évoluait selon le parcours de chacun. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que la solitude est polyforme :

> [La]solitude qui s'impose comme un problème de société ? Ce qui frappe, dans les multiples discours qui se déploient autour de ce signifiant « solitude », c'est l'indétermination de leur objet. On n'y trouve pas de véritable définition de la solitude. Celle-ci reste floue et polysémique : elle est successivement associée à la vieillesse, à la dépendance, au célibat, à la précarité, au handicap, au chômage, à l'exclusion, aux discriminations, aux problèmes d'hébergement, à l'utilisation des multimédias…[2]

Toujours, dans le même but d'introduire les particularités de la solitude, ses modalités, nous nous apercevons que la définition du terme reste nuancée et souple, car on ne peut être catégorique concernant un problème aussi fuyant :

> Le terme de « solitude » a été élevé au rang d'idiome de détresse, entendu comme une manière propre à une époque et à une société données d'exprimer une souffrance, pour soi et pour les autres. Il est aujourd'hui le terme qui s'impose, au confluent des préoccupations individuelles, collectives, culturelles, sociales, politiques… Ce phénomène est prégnant dans la littérature dite du « développement

[1] MINOIS Georges, *op.cit,* quatrième de couverture.
[2] DUPONT Sébastien, art. *cit.,* p. 130-145.

> personnel », qui accorde à cette question une place de plus en plus importante. La littérature chrétienne et plus généralement « spirituelle » suit ce même mouvement et met (ou remet) à l'honneur ce thème dans ses ouvrages.[1]

La solitude apparait comme un point d'ancrage déterminant dans l'œuvre de Reza. Les personnages se débattent dans une sorte d'engrenage existentiel, et la solitude fait partie de cet engrenage. Nous avons affaire dans les pièces à toutes sortes de solitudes, les unes plus destructrices que les autres. Il n'y a que dans la pièce *La traversée de l'hiver* que la dramaturge présente l'exemple d'Avner entrainant avec lui Balint et Ariane dans cet engouement bénéfique pour la méditation et pour l'isolement. En témoignent les propos de Balint : « Cet homme a le don de me distraire, et je ne sais pas lui résister »[2], ou ceux d'Ariane : « Il y a quatre jours, je détestais la montagne- Et maintenant j'éprouve le contraire – L'impression d'une nostalgie déjà… »[3]

Il s'agit dans ce cas de figure d'une certaine prédilection pour la retraite et l'isolement, reflet de l'individualisme des personnages. C'est par un choix assumé que ces derniers se retirent, afin de prendre du recul par rapport à leur vécu, de faire une mise au point ou une sorte d'évaluation. Ce type de solitude connote alors la liberté : il est synonyme de paix avec soi -même, car la personne n'éprouve aucune dépendance envers les autres, aucun besoin de reconnaissance sociale. Mais cela reste un cas rare puisque la majorité des personnages souffrent de solitude, qu'il s'agisse d'une solitude physique qui crée concrètement un vide, ou qu'ils se sentent de trop parmi les gens, ou encore qu'ils ne se sentent pas exister aux yeux des autres. Faisons référence également au sentiment d'être complètement seul au monde même en étant bien entouré. Ce cas de figure arrive lorsque la personne est complètement incomprise par les autres, qu'elle n'arrive pas à partager avec eux. Toutes les interactions ne mènent pas forcément à une réelle communication. Le sentiment de se sentir seul au milieu des gens ou d'une foule correspond au sentiment de sentir étranger au cœur des siens également. Ressenti qui reflète peut-être un besoin constant d'attention et d'affection ? Quoi qu'il en soit, la solitude a plusieurs conséquences perturbantes sur le comportement.

En effet, Les personnages vivent cela très mal. La solitude demeure une source d'angoisse. Devoir affronter seul la vie suffit à anéantir les personnages qui perdent vite leurs moyens. Le

[1] DUPONT Sébastien, art. *cit.*, p. 130-145.
[2] *La traversée de l'hiver*, p. 47.
[3] *Ibid.*, p. 46.

meilleur exemple est celui de la crise de vomissements dont souffre Annette, dans la pièce *Le Dieu du carnage :* « Je ne me sens pas bien. […] Vous êtes pâlotte c'est vrai, c'est vrai […] J'ai mal au cœur. »[1] Plus loin, une didascalie connote cette crise : « Annette vomit violemment. Une gerbe brutale et catastrophique qu'Alain reçoit en partie. »[2] Ces nausées semblent donc naître de l'angoisse d'affronter l'autre couple seule, vu que son mari est occupé au téléphone au lieu de l'aider et de la défendre.

Autre exemple : celui d'Édith qui est demeurée célibataire : « Édith regarde au loin envahie par une peine secrète. »[3] Sa solitude la désespère et lui fait peur en même temps. Elle a peur de finir sa vie seule et de vieillir sans connaitre le grand amour. Son assertion suffit à suggérer au lecteur son état de solitude : « Papa est mort, il me reste Jean. Et Jean s'en va à Londres…Je suis une vieille pomme desséchée. »[4] Lorsqu'elle apprend que la femme de son oncle s'est mariée trois fois et qu'Élisa fait battre le cœur de ses deux frères, elle se renferme d'autant plus dans son chagrin.

En témoigne l'amertume de ses propos : « À trente-neuf ans … J'avais trente-neuf ans… Je n'étais pas une amoureuse…Je ne savais rien faire… »[5] Le personnage d'Édith, comme l'indique la dévalorisation de soi signifiée par la tournure négative « je ne savais rien faire », souffre d'une sous-estime de soi assez sévère. Son raisonnement semble le suivant :

1- Je suis seule.

2- Il n'y a plus de raison que je m'occupe de moi et que je me fasse belle :

> -Julienne : 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 voudrai que ce soit pour quelqu'un, me faire belle pour quelqu'un…[6]

Ainsi observons- nous que la solitude laisse place à une attitude absolument aigrie. Dans le cas d'Édith, elle perd le goût à la vie et s'y habitue peu à peu. En outre, le sentiment de rejet que peuvent éprouver nos protagonistes provoque un complexe d'infériorité par rapport à ceux qui ont une vie sociale chargée et réussie. Dès lors, le manque de confiance en soi est indélogeable.

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 48.
[2] *Ibid.,* p. 53.
[3] *Conversations après un enterrement,* p. 48.
[4] *Ibid.,* p. 49.
[5] *Ibid.,* p. 53.
[6] *Ibid,* p. 50.

Le cas de M. Blensk est évocateur. Citons ces quelques phrases tout à fait assassines des autres personnages au sujet de Blensk : « Comment s'en débarrasser ? »[1], « C'est une sangsue depuis qu'il est livré à lui-même. »[2], « C'est votre faute […] vous avez su vous rendre aimable. »[3] Le flot de méchanceté se déverse sans fin : « Il nous soûle ! »[4]

Il est doublement seul car non seulement il est veuf et sans amis, mais il est exclu du groupe dans *La traversée de l'hiver.* De fait, le personnage semble puni pour sa solitude par les autres qui ne l'acceptent pas et le marginalisent aussitôt. Il se fait éconduire pour les femmes, et s'est mis au rebus dans les discussions. La situation dégénère quand il se fait harceler par les autres en subissant leur méchanceté et leur sarcasme, car il a soi-disant suscité leur ennui. Cette didascalie traduit le désarroi du pauvre personnage : « Kurt Blensk vient de réapparaitre au fond. Personne ne le remarque. [...] Elles rient. Se retournent pour vérifier qu'il n'est pas là et le voient… Lui est comme frappé de stupeur, immobile. »[5]

Il n'en demeure pas moins que l'approche de la solitude change d'une discipline à une autre. Notre dramaturge s'intéresse à d'autres aspects de la solitude qu'un philosophe ou un psychologue. Sébastien Dupont explique d'ailleurs le fonctionnement de la solitude sur les gens et par extension sur nos personnages :

> [Si on] croise […] les deux dimensions principales du lien social (la *protection* et la *reconnaissance*) avec quatre grandes catégories de liens : les liens de *filiation*, les liens de *participation élective* (conjoint, amis, voisinage…), les liens de *participation organique* (collègues de travail, employeurs, clients…) et les liens de *citoyenneté* (instances d'État, services publics…). La solitude, qu'elle soit ressentie ou vécue, peut ainsi être pensée en termes de « déficit de protection » ou de « déni de reconnaissance », selon ces diverses catégories de liens sociaux. Cette typologie permet ainsi de baliser l'extraordinaire diversité de significations que les individus peuvent attribuer au sentiment de solitude : sentiment de ne pas être aimé, de ne pas être compris, de ne pas exister aux yeux des autres, de ne pas susciter le désir et/ou l'intérêt autour d'eux, de ne compter pour personne… (Autant de formes de déni de reconnaissance) ; sentiment d'être sans recours face à l'adversité, d'être démuni, d'être sans ressources, de ne pouvoir compter sur personne… (Autant de formes de déficit de protection) Il est nécessaire de prendre en compte les facteurs psychologiques qui

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 83.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 84.
[5] *Ibid.*, p. 85-86.

> interviennent ici, en distinguant bien le *sentiment de solitude* (la solitude « perçue ») de l'*isolement social réel*. Le sentiment de solitude est donc sensible aux représentations et aux idéaux collectifs concernant la vie sociale.[1]

En effet, l'Autre demeure la seule et unique jauge ainsi que la référence ultime qui décide des critères de la réussite sociale. Sa reconnaissance est la seule qui compte. Si autrui nous regarde, c'est qu'on a réussi sa vie sociale. Si on est méprisé par l'autre, ou jugé et marginalisé, c'est alors une catastrophe qui s'annonce car aux yeux de la collectivité, on a échoué à s'intégrer socialement. C'est alors que le manque d'attention par exemple crée un sentiment de dépendance puissant capable de détruire mentalement et d'aliéner une personne. Tout dépend de quel côté nous observons la solitude et si nous l'interprétons de façon péjorative ou méliorative, d'où l'ambivalence de ce sentiment :

> Ainsi, la solitude désigne aussi bien la valeur supérieure de l'autonomie que les pires stigmates de notre société : l'isolement subi, l'échec de l'intégration sociale, la marginalité, le manque de reconnaissance, la carence de réseaux sociaux… La solitude concrète et l'isolement relationnel, qui sont généralement perçus de façon négative selon les normes sociales en vigueur, peuvent être valorisés dans certains contextes, notamment lorsqu'ils ne contredisent pas les valeurs de l'individualisme et qu'ils sont présentés comme « choisis », « souhaités », « maîtrisés ».[2]

Notre dramaturge dévoile plutôt cette facette de la solitude. Elle focalise l'attention du spectateur sur le taux de dramaticité qui augmente considérablement dans n'importe quelle situation à laquelle se mêle la solitude. La manifestation de cet effet s'effectue à travers des allures de tragédie. Pareillement, Reza axe le projecteur sur certains détails qui montrent justement, de quelle manière la solitude opère pour rendre les personnages susceptibles et fragiles. Notons que l'épuisement émotionnellement en est la principale conséquence. L'écrivain montre également, que le facteur temps ajouté à la solitude, amplifie ce phénomène sur la durée. Cela par exemple ronge et use des personnages désemparés qui baissent les bras et finissent par se résigner à leur sort.

> L'individu qui souffre de solitude peut en effet, défensivement, réprimer ses ressentis et se convaincre du contraire ; retourné comme un gant, le sentiment de solitude

[1] DUPONT Sébastien, *art. cit.* p. 130-145.
[2] *Ibid.*

> peut alors devenir sentiment d'autosuffisance – « Je n'ai besoin de personne » –, retrait paranoïaque et défiance – « Je suis seul contre tous » –, ou encore misanthropie – « Je suis seul au milieu d'une humanité méprisable ».[1]

L'exemple de M. Parsky est essentiel car il regroupe à la fois les deux ressentis. Voyant le mal partout, le personnage se retire de la société et choisit la solitude. En témoigne son monologue :

> Les gens me parlent de livres écrits il y a trente ans ! Je ne sais même plus ce qu'il y a dedans. Sans blague je ne sais plus. Il a aimé *Un passant comme un autre* que tout le monde a aimé, bon, évidemment lui il l'a lu il y a quinze jours, pour lui c'est le présent, Paul Parsky au présent, pour moi c'est l'œuvre d'un autre. Il y a un malentendu avec le temps. Ce que nous produisons stagne. Se calcifie. Ne reste actif que pour les autres. La production de l'homme est ce qu'il y a de plus éloigné de lui avec le temps.[2]

Cet extrait montre que la réflexion de l'écrivain porte sur ce sentiment d'identité littéraire qu'il a l'impression de perdre à mesure que le temps passe. De ce fait, il ne se reconnait plus dans ses écrits et son art, il se dissocie de lui-même et dissocie l'écrivain qu'il est du reste de sa personnalité. Une véritable scission avec lui-même s'opère et il devient étranger à lui-même. Certes, sa solitude lui sert de prétexte à des fins purement littéraires, autrement dit, pour pouvoir exalter son talent créateur. Cependant quand l'homme se rend compte qu'il est coupé de son entourage, il est dans le refus et dans le déni. Sa réaction serait lié en partie à son égo surdimensionné, le personnage refuse d'admettre la vérité, ne veut pas convenir du fait que son égo est entrain de l'isoler des autres. Reza pointe cette thématique de l'égo imposant au point d'aveugler le personnage, également présente dans l'attitude d'Alex dans *Conversations après un enterrement*. Revenons au personnage de M. Parsky, c'est à ce moment-là qu'il s'inscrit dans cette logique du seul contre tous, en s'isolant véritablement et s'enfermant dans une attitude purement misanthrope, narcissique, consistant à exclure à son tour tout le monde de sa vie. Une chose est sure, la solitude de M. Parsky est sujette à une véritable dualité. D'une part,

[1] Dupont Sébastien, « L'adolescent et l'épreuve de la solitude », *Revue de l'enfance et de l'adolescence*, 2016/1 (n° 93), p. 121-130. DOI : 10.3917/read.093.0121. URL : https://www.cairn.info/revue-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2016-1-page-121.htm. Consulté le 10/08/2020.
[2] *L'homme du hasard*, p. 67.

elle est due à sa fuite de tout ce qui pourrait le sortir de son spleen. D'un autre, elle est due aussi à la retraite nécessaire à un artiste pour créer.

> Toute une *doxa*, romantique en l'occurrence, a diffusé l'idée que l'écriture est une grande aventure solitaire. Il faudrait, dans une sorte d'ascèse épistémique et existentielle, se couper du monde et de ses contemporains, procéder résolument à une *tabula rasa* pour se retrouver seul face à soi-même, condition *sine qua non* de la rencontre de soi et de sa vérité prenant sens et existence dans l'œuvre littéraire. […] Même si cette conception reste dominante encore aujourd'hui dans le champ littéraire, il n'en reste pas moins qu'elle est fortement contestée tant au niveau théorique que dans les pratiques de certains écrivains. De multiples questions se posent, en effet : La solitude est-elle une condition nécessaire et suffisante à la créativité ? Afin de créer, de se tourner vers l'âme humaine, est-il indispensable de prendre de la distance par rapport au fracas du monde ? Si solitude il y a chez un auteur dans son processus de création, en trouve-t-on des traces, sinon des échos, dans ses textes et particulier dans ses personnages ? [1]

Finalement, nous sommes en droit de nous poser la question par rapport à Yasmina Reza et son œuvre. Est-ce le reflet d'une phase par laquelle passe l'écrivain, destinée à préparer un environnement propice à la créativité et à l'écriture ? Ou est-ce un simple cliché ? Sachant que la pièce de *L'homme du hasard*, porte le titre de la pièce écrite par le personnage de M. Parsky, nous sommes mis en présence du procédé de la mise en abyme, sorte de jeu de miroir qui renvoie le personnage à l'auteur, mais qui met aussi en place une réflexion interposée entre l'écrivain et le lecteur sur la littérature et la condition de l'écrivain contemporain ; une réflexion qui porte de même, sur la création scripturale et la valeur de l'œuvre via la reconnaissance. Ainsi, le personnage (double de Reza ?) n'hésite pas à évoquer son œuvre au cours d'un dialogue pour en faire l'autocritique sévère. Par ailleurs, les interrogations émises lors de ce colloque, « *Solitaire et solidaire : création et engagement à l'œuvre dans la littérature contemporaine* » rejoignent la pensée du personnage Parsky, en ce qui concerne l'œuvre qui dépasse et transcende son auteur, une fois émise au public, pour se dissocier peut-être de lui :

[1] Textes réunis par DARNEKO Galyna, HANUS Françoise et NAZAROVA Nina, *Solitaire et solidaire : création et engagement à l'œuvre dans la littérature contemporaine*, Colloque international Bordeaux 4-8 mai 2017, Association européenne François Mauriac, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 7.

> Par ailleurs, il n'est pas chimérique de penser que l'isolement créatif recherché et revendiqué par un écrivain ne peut qu'être relatif : Tout *texte* n'est-il pas la transfiguration et la transmutation artistiques d'un con*texte*, que ce dernier soit singulier ou commun ? N'y-a-t-il pas un enchevêtrement gordien entre l'*intime* et *l'extime* ? Tout dit n'est-il pas un *inter*-dit ? La littérature n'est-elle pas, aussi, l'inscription de *traces* qui dépassent et excèdent la monade de son scripteur ? Quasiment depuis son institution et de sa visibilité dans le champ social, la question de la portée politique et éthique de l'œuvre littéraire n'a cessé de se poser, tant pour les écrivains que pour les lecteurs. Car la littérature, concomitamment, tend à créer des effets de réel et à produire des effets dans *le* réel. Il parait difficile de ne pas affronter de tels paradoxes, même si l'on est conscient que les réponses apportées ne peuvent être qu'aporétiques, en fin de compte.[1]

Ce passage étaye parfaitement le processus d'isolement qui relève de la discipline, et nous fait penser au personnage de M. Parsky, l'écrivain. Ainsi, ce type de solitude exigé au début par l'exercice et l'éthique à la fois de la littérature et de la musique qui le passionne, s'achève par un enferment entre lui-même et ses obsessions.

Finissons cette partie par la vision de Gaston Bachelard sur la solitude qu'il conçoit non comme un accablement, mais plus en tant qu'espace nécessaire qui fait partie intégrante de notre existence.

> Tous les espaces de nos solitudes passées, les espaces où nous avons souffert de la solitude, joui de la solitude, désiré la solitude, compromis la solitude sont en nous ineffaçables. Et très précisément, l'être ne veut pas les effacer. I1 sait d'instinct que ces espaces de sa solitude sont constitutifs. Même lorsque ces espaces sont à jamais rayés du présent, étrangers désormais à toutes les promesses d'avenir, même lorsqu'on n'a plus de grenier, même lorsqu'on a perdu la mansarde, il restera toujours qu'on a aimé un grenier, qu'on a vécu dans une mansarde.[2]

B- Une proximité d'espace qui éloigne

[1] DARNEKO Galyna, HANUS Françoise et NAZAROVA Nina, *op.cit,* p. 7.

[2] BACHELARD Gaston. Citation de Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, P.U.F.. In: Sorcières : les femmes vivent, n°11, 1978. Espaces et lieux. p. 46; https://www.persee.fr/doc/sorci_0339-0705_1978_num_11_1_4104. Consulté le 06/03/2022.

Tout comme Sartre a peint la torture de ses personnages et leur a fait vivre un enfer dans le cadre d'un huis-clos, Reza tire les ficelles de la souffrance de ses personnages à partir d'un cadre similaire, propice à la crise et au « carnage ».

Nous sommes en droit de nous interroger : Est-ce la proximité installée par le huis clos entre les personnages qui est paradoxalement à l'origine de leur éloignement ? La solitude n'est-elle pas l'écho de cette ambivalence qui caractérise les relations avec l'Autre ? Le contraste qui jaillit entre l'extrême solitude des personnages et leur rapprochement physique, est-il la métaphore de l'absurdité de la vie en général ou bien le prix à payer pour la modernité ? Ainsi, J. Polard et P. Linx se demandent au sujet du huis clos :

> Qu'y a-t-il de si fascinant, voire de dérangeant, dans le huis clos ? Est-ce parce qu'il touche d'abord des situations qui échappent à notre pensée logique et bousculent nos certitudes, nos convictions et nos perceptions ? Ou encore en raison de cette attirance que l'on peut tous avoir pour le caché, le dissimulé, avec en arrière-plan, une dimension exhibitionniste et voyeuriste ? [1]

Il nous semble donc nécessaire de mettre l'accent sur certaines propriétés qui sont en mesure de rendre un huis-clos aussi mystérieux aux yeux de quelqu'un qui lui est extérieur.

Le premier point à souligner est la contigüité imposé par l'espace, la promiscuité qui s'en suit et le sentiment de claustration provoqué. Le huis clos fonctionne comme un facteur déclencheur de l'éloignement entre les personnages et apparaît comme responsable en partie de leur solitude :

> Le huis clos fascine par son inquiétante proximité, à la fois proche de notre quotidien, mais invisible, et révélant des dimensions psychiques troublantes.[2]

Cependant le mécanisme du huis clos est plus complexe qu'en apparence. La raison réside sans doute dans le fait que cet espace instaure une familiarité forcée entre les personnages qui le partagent, par rapport à l'espace public. Mais il ôte, en même temps, l'intimité propre à chacun des personnages à l'intérieur de cet espace, ce dont ils ont impérativement besoin :

---

[1] POLARD José et LINX Patrick, « Pourquoi le huis clos fascine-t-il ? », dans *Vieillir en huis clos*. *De la surprotection aux abus L'âge et la vie - Prendre soin des personnes âgées et des autres*, Toulouse, Éditions Érès, 2016, p. 50-72.

[2] *Ibid.*

> L'ouverture du huis clos révèle des choses cachées plongeant dans l'embarras témoins extérieurs et participants internes. Qu'est-ce qui est mis à nu ainsi brutalement, si ce n'est une partie qui n'est destinée ni à être vue, ni à être sue ? [1]

En d'autres termes, le huis clos est foncièrement un espace qui génère des réactions diverses chez les personnages : de la violence, de la colère, de l'anxiété et par-dessus tout, un sentiment de solitude qui est mis au premier plan. Car c'est le ressenti le plus commun aux protagonistes, dont la véritable nature mise à nu. Cet espace privé est typiquement pathogène puisqu'il agit insidieusement sur l'humeur des personnages, afin d'en révéler directement la pire des facettes :

> Le huis clos entraîne de facto une « néo-réalité » qui détermine un périmètre de pensée et d'action. Quelque chose de circonscrit échappe aux autres. Pour qualifier les liens si particuliers à l'intérieur du huis clos, nous reprenons le terme de « folie privée » du psychanalyste André Green, lorsqu'il décrit des pathologies qui ne sont pas publiques, traduisant des difficultés de limites entre les individus, de frontières mal définies entre espace public et espace privé. [2]

Cette analyse du mode de fonctionnement du huis clos concorde parfaitement avec le ressenti des personnages de notre corpus, qui vivent de terribles moments de solitude exacerbés par un mélange d'impressions comme l'enfermement, la suffocation et l'absence de liberté. La définition de la notion de solitude selon J. Léon et J. Denans, permet de mieux cerner le passage de la solitude à l'aliénation des êtres :

> De son étymologie, la solitude, du latin solitudo, dérive de solus, lequel renvoie entre autres acceptions à quelque chose d'entendu comme unique, en opposition au commun, à l'homogène, à l'uniformisation. En quelque sorte, celui qui se montre seul par son unicité se voit préservé des excès de la multitude, de ce glissement « de l'être vers son agglomération compacte et qui s'appelle la masse », typique des processus du dés-humain.[3]

La sensation d'être emmuré, confiné dans un espace unique pendant un certain temps, avec d'autres personnes, d'être obligé de nouer des liens sociaux à cause d'une promiscuité physique qui porte atteinte à la personnalité des êtres, tend à métamorphoser le huis-clos en espace carcéral : la scène se fait prison pour les personnages. Ainsi, l'effet psychologique produit par

[1] *Ibid.*
[2] LÉON Julien et DENANS Julien, « La solitude, au-delà des quatre murs », Dans *VST - Vie sociale et traitements*, 2014/04 (N° 124), p. 36-42.
[3] LÉON Julien et DENANS Julien, *op.cit*, p. 36-42.

l'espace restreint et fermé est *quasi* similaire à celui d'un milieu carcéral dominé par des tensions extrêmes. C'est ce sur quoi les auteurs de *La solitude, au-delà des quatre murs* mettent l'accent dans un article au titre significatif :

> Dans le contexte d'une « microsociologie » carcérale à considérer comme organisation sociale produisant des effets subjectifs. C'est tout d'abord l'espace physique avec lequel spontanément nous nous saisissons de la question : réclusion, isolement de la société, enfermement en cellule, privation de liberté... Lieu qui, par son architecture et sa sociologie même, aurait tendance à produire des « incapacités d'être seul » du fait d'un réel effractant, de la promiscuité.[1]

Certes, à la différence d'une prison, les personnages ont le pouvoir de quitter le huis clos à tout moment. Ce n'est pas un enfermement physique irréversible. Cependant, le huis clos à l'instar de la prison, se nourrit exclusivement de cette obligation d'être en compagnie d'autres humains. Il réunit physiquement dans le même lieu des personnes, et les met devant le fait accompli. Tout comme en prison, ils n'ont guère le choix que de se côtoyer.

Fuir la solitude pour ancrer son humanité, même si on n'est pas heureux de l'échange et de la communication obtenue, met en évidence, l'ambivalence presque indétectable des relations humaines.

Ainsi, tout comme la prison n'est pas en réalité un lieu de sociabilité, le huis-clos agit en trompe l'œil, dans la mesure où la proximité physique imposée favorise des échanges en apparence, mais finit par créer l'effet inverse. Cette proximité spatiale est exploitée afin de mieux séparer les personnages. Il s'avère que pour nos personnages, le fait qu'ils se connaissent - que ce soit dans un cadre affectif (en couple), familial, dans un cadre professionnel (collègues) - ou qu'ils soient étrangers les uns aux les autres comme c'est le cas de Inès dans *Trois versions de la vie* qui ne connait pas le couple qui l'invite, ou encore de Martha et M. Parsky dans *L'homme du hasard* qui voyagent, chacun de son côté dans un même train, ne les met pas à l'abri du sentiment de solitude dont ils sont victimes. Par conséquent, le huis clos agit sur le ressenti de la solitude psychique qu'il amplifie de façon considérable. Solitude analogue à celle que l'on vit en prison :

> La solitude dans sa résonance beaucoup plus psychique, laquelle pourrait solliciter par l'observation clinique tant la désolation (désinscription de la communauté, sentiment d'inutilité, pensées dépressives …) qu'un espace alternatif à la réclusion et pour le coup créatif, en tant qu'ouverture à des

[1] *Ibid.*

> espaces et à une temporalité référés à une Autre scène, comme une figure du survivre.[1]

Parmi tous les problèmes existentialistes que rencontrent les personnages, la solitude est sans doute le plus nocif. Elle détruit l'intégrité de l'individu. En le dénuant ce ses caractéristiques humaines à être foncièrement sociable, elle le chosifie.

> L'envers de la désolation, entendue elle comme une solitude déboisée, pourrait bien relever du champ du déshumain, lequel témoigne […] de la destitution de la capacité d'identification au semblable.[2]

Il n'en demeure pas moins que la clé pour la compréhension de la solitude consiste à étudier les relations avec l'altérité et les liens entre les personnages, deuxième point sur lequel nous nous focaliserons. Car l'origine de tous les maux et leur remède se trouve en : l'autre. C'est effectivement sous le regard approbatif de l'autre que les personnages se sentent pousser des ailes ou à l'inverse, parce que l'autre les juge et les rejette que le traumatisme se manifeste. Selon D. W. Winnicott « l'angle d'approche engage à poser la chose du point de vue d'un état interne psychique, jusqu'à avancer le paradoxe d'une capacité d'être seul en présence de l'autre. »[3]

Par ailleurs, Reza a choisi de représenter ses huis-clos dans des lieux qui connotent d'habitude la bienveillance, la sérénité, des lieux ‘’friendly’’ c'est-à-dire amicaux tels que la maison, le compartiment d'un train, le salon, la cuisine, la terrasse ou le jardin. Ces espaces familiers, sont censés accueillir, protéger tel un refuge, être chaleureux et conviviaux. Seulement, ils sont aux antipodes des valeurs qu'ils véhiculent initialement, puisqu'ils n'inspirent que méfiance, hésitation et hostilité. Par extension, il est évident que le huis-clos dans les drames de Reza, malgré les lieux choisis, demeure également aux antipodes de l'intimité : à la fois envahissant, intrusif et menaçant pour les protagonistes, il force à la promiscuité dans un territoire qui va à l'encontre de la notion même de l'intimité. D'où, comme l'écrit Yvonne Castellan « Un sentiment de dépossession de soi. On se perd de ne pas exister dans le regard de l'autre, on perd le sens de sa propre vie. »[4] En d'autres termes, les personnages de Reza, du fait de leur exposition au huis clos, sont condamnés à l'aliénation comme résultat à leur solitude. La dualité

[1] LÉON Julien et DENANS Julien, *op.cit*, p. 36-42.
[2] *Ibid.*
[3] LÉON Julien et DENANS Julien, *op.cit*, p. 36-42.
[4] CASTELLAN Yvonne, « Le sentiment de solitude », Dans *Le Journal des psychologues*, 2009/10 (n° 273), p. 54-57.

de la solitude est portée à son extrême par la dramaturge, parce que les personnages sont tiraillés, oscillant entre le repli sur soi et l'élan vers l'autre : d'une part, au cœur de ce cauchemar qu'est le huis-clos, la solitude intervient comme un refuge pour certains ; d'autre part, la solitude ravage les autres personnages de l'intérieur, même lorsqu'ils font des tentatives de communication.

Ajoutons à cette situation que nous pouvons qualifier de dilemme tragique, le fait que Reza inscrive la solitude dans des drames urbains, comme pour signifier au spectateur qu'il s'agirait d'un mal commun à la condition humaine. Le quotidien morne de la ville, la solitude des mégalopoles contribuent à l'aliénation des êtres. Le huis clos reproduit en quelque sorte le mode de vie urbain, un réel où les êtres semblent reclus.

Or, comme l'Homme a besoin de l'autre, il est dépendant de l'autre d'une manière innée et naturelle, les personnages finissent par accepter le confinement imposé par le huis clos. Ils semblent même en quête éperdue d'autrui dans les pièces de Reza : échanger avec l'autre est primordial même si c'est violent, même si c'est pour se disputer, car cela vaut mieux que d'être confronté à son mental et à ses obsessions. Cela vaut mieux que de subir les blessures infligées à l'amour-propre par un vide affectif ou un manque d'attention. Manifestement, les enjeux intrinsèques du huis clos sont destinés à faire valoir le drame de la solitude.

Néanmoins, parce qu'ils se sentent foncièrement seuls, parce qu'ils veulent échapper à leur solitude, les personnages sont démunis face à la méchanceté des autres. Cette solitude se traduit par une timidité, une fragilité émotionnelle et parfois une hyper sensibilité. C'est le cas d'Annette, dans *Le Dieu du carnage* : « Ha, ha, ha !... (Elle s'effondre en pleurs) … c'est le pire jour de ma vie aussi. »[1]

De fait, les personnages s'aperçoivent qu'ils sont finalement tout à fait étrangers les uns aux autres, d'où les longs silences qui entrecoupent les scènes et qui figent les discours. En témoignent ces didascalies qui sont récurrentes surtout dans les dernières scènes de la pièce : « Silence. Un long temps de stupeur. »[2], « Flottement. »[3] Quant aux dialogues, ils sont saccadés, ce qui rend le discours stérile et plus que tout reflète l'absence de communication entre les personnages.

L'incompréhension entre les personnages y est pour beaucoup. Nous observons d'ailleurs, que les personnages ne s'écoutent pas réellement. Dans les dialogues chacun plaide pour son

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 123.
[2] *Ibid.*, p. 123.
[3] *Ibid.*

compte, sans analyser objectivement la situation. Cela a pour effet d'accentuer la solitude, dans le cas des couples : Véronique et Michel / Alain et Annette. Les conjoints ne se soutiennent pas du tout. Ce vide communicationnel crée une absence de sécurité qui accentue les malentendus, dans la mesure où chaque personnage campe davantage sur sa position :

> Véronique : Foutez le camp ! Je vous ai assez vus.
> Annette : Mon sac !... […]
> Annette : La ferme !... (À Alain). Défends-moi, pourquoi tu ne me défends pas ?... […]
> Véronique : Je ne suis pas en train de l'étrangler ! […] On ne confond pas les victimes et les bourreaux ! […]
> Michel : Oh tu fais chier Véronique, on en a marre de ce boniment simpliste ! […]
> Véronique : Je suis épouvantée. Pourquoi tu te montres sous ce jour horrible ?[1]

Il nous semble que le personnage de Véronique est doublement seul car non seulement Véronique est lâchée par son mari Michel, qui l'abandonne sur le plan idéologique puisqu'il n'est pas d'accord avec elle, mais elle est également seule à défendre une cause qui lui tient à cœur contre tous. Aucun des personnages ne partage l'avis de Véronique si bien que nous assistons au refroidissement des rapports entre les personnages, dû entre autres à l'absence d'empathie, c'est-à-dire à l'indifférence, à l'absence d'affinités et à la constante compétition entre eux.

De plus, Reza prend le soin de glisser des échantillons des différentes modalités de la solitude. Dans *Trois versions de la vie*, par exemple, nous constatons qu'Henri craint d'être exclu de la communauté scientifique et de se retrouver seul professionnellement sans soutien aucun. La solitude qu'il redoute est à mettre en rapport avec le risque de rejet par son monde professionnel. Dans *Conversations après un enterrement,* Alex se sait mal aimé par son père. Ce à quoi s'ajoute l'abandon par Élisa qui lui préfère son frère Nathan. La solitude qu'il éprouve alors émane du vide affectif qu'il vit et de la certitude d'être de mal-aimé de la famille. Nous en venons alors à l'exemple le plus poignant, Celui de M. Blensk qui connaît une solitude à la fois physique et psychique, puisqu'il est veuf et que la plupart des personnages dans la pièce *La traversée de l'hiver* l'évitent. Sa solitude psychique se fait ressentir dans ses répliques qui se transforment en tirade tellement elles sont interminables, et par le biais de sa gentillesse inconditionnelle envers tous les personnages qui lui ont fait du mal. M. Blensk s'obstine dans son élan désespéré à trouver un peu de compagnie. Il en fait la confession à Balint, le seul

[1] *Ibid,* p. 115-117.

personnage qui a daigné l'écouter après l'humiliation qu'il a subie : « Seul je le suis. »[1] Plus loin il lui dit : « Vous vous sentez obligé de rester avec moi. Allez avec vos amis... »[2] Par ailleurs, ce qui se passe dans *La traversée de l'hiver,* démontre à quel point l'agencement de l'espace est impliqué dans les relations entre les personnages et avec quelle intensité il influence l'atmosphère de la pièce. La claustration physique induit les personnages dans un processus de renferment. Avner par exemple, étouffe tellement à Buenos aires et à l'hôtel de Straeten où se déroule en l'occurrence la majeure partie du huis-clos, qu'il a un besoin irrépressible de quitter ce huis-clos toxique, en incitant d'autres personnages à l'accompagner afin de s'isoler dans la montagne et de pouvoir enfin s'évader, se retrouver et finalement respirer.

> La solitude ne se résume pas au manque de lien social, elle en est, en quelque sorte, la doublure. Paradoxalement, ces deux faces du lien / solitude recèlent un danger analogue, un risque pour l'intégrité du Moi du sujet : d'un côté, l'absorption dans l'autre ; de l'autre, la perte de soi dans l'absence de l'autre. Contrairement aux apparences courantes, les liens sociaux ne sont pas une condition nécessaire et suffisante pour l'équilibre et la santé du Moi, mais une condition indispensable et insuffisante.[3]

Force est de constater que certains de nos personnages arrivent à faire abstraction de l'autre, optant pour une solitude profonde. M. Parsky dans *l'Homme du hasard*, en est le parfait modèle : il voyage en train, il est en huis clos dans un compartiment, en tête à tête avec une femme. Cependant, il est tellement absorbé par ses pensées, qu'il ne se rend pas du tout compte de la présence de l'autre personnage. Nous avons tendance à croire que le huis clos rapproche les personnages, vu qu'il les cloitre en quelques sorte, c'est-à-dire qu'il les isole du monde extérieur et qu'il les maintient momentanément ensemble. Toutefois, être en huis clos, contrairement aux attentes, malgré la présence physique des personnages, ne les sauve pas de la solitude psychique. Nous qualifierons la communication entre les personnages par les qualificatifs suivants : stérile et improductive. D'ailleurs, nous avons observé que la plupart des échanges qui émanent lors d'un huis-clos sont superficiels : soit ils demeurent au stade de la fausse politesse et de l'hypocrisie, soit ils tournent mal. En d'autres termes, l'échange devient négatif, gorgé de reproches et de violence gratuite, très blessant pour certains personnages, voire insoutenable. Toutes les discordes, tous les silences, tout le mépris que les personnages

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 90.
[2] *Ibid,* p. 92.
[3] CASTELLAN Yvonne, *op.cit,* p. 54-57.

éprouvent, contribue à les éloigner un peu plus au fil des pièces et à les séparer au paroxysme des crises. Lors de ces crises, les personnages prennent justement conscience de leur exil existentiel, qui les poursuit tout au long de leur vie. Car la crise cristallise se sentiment d'isolement, et prouve que ce phénomène touche tous les personnages sans exception, tout âge confondu. Cependant, cette situation semble atteindre les personnages à des degrés différents, étant donné que la solitude apparait moins chez certains : « Dans la mesure où le fléchissement du désir ou du projet n'existe pas : la blessure reste invisible. »[1]

En outre, la claustration des personnages et les altercations qui se produisent divulguent les intentions les plus cachées des personnages. L'enfermement dans l'espace agit sur le « *self contrôl* » des personnages. Effectivement, ils perdent rapidement toute patience lorsque l'énervement atteint son plus haut point. Une fois qu'ils apparaissent sous leur vrai jour, Les personnages prennent conscience qu'ils ne s'entendent pas avec les autres, puisque chacun pense détenir la vérité. Par conséquent, le huis clos module clairement l'attitude des personnages de façon à créer une scission entre eux. En brisant la façade factice du paraître, émerge la véritable personnalité des personnages qui prend le dessus. C'est après cela, qu'émane une prise de conscience de la solitude et de la douleur qu'elle cause : « Fondée sur la méfiance et l'hostilité, la solitude conduit à l'isolement et au repli sur soi, c'est la solitude de la tour d'ivoire. »[2] Au fond, de ces représentations théâtrales découle une évidence : se savoir seul face à l'adversité et surtout face à la condition humaine suffit à désemparer ainsi qu'à perturber les personnages.

C- La solitude : une carapace de protection

Pour certains, la solitude constitue un moindre mal. Autrement dit, la solitude les blesse moins que les gens ne peuvent le faire d'emblée. Par conséquent, éviter les autres deviendrait un moyen efficace pour se préserver mentalement des possibles déceptions. En effet, ce retrait consenti de la société s'avère être un doux refuge, essentiel même pour des personnages qui vivent un enfer en compagnie des autres. Prendre la peine de communiquer avec quelqu'un inclut le risque de se faire rejeter, de se faire humilier. Cela est notamment dû à la part d'imprévisibilité dont est marqué le caractère de certaines personnes malveillantes.

[1] *Ibid*.
[2] QUINODOZ Jean-Michel, « Vue d'ensemble et conclusions », dans *La solitude apprivoisée*, Paris, Édition Presses universitaires de France, collection Quadrige, 2010, p. 213-219.

La solitude devient alors pour certains un havre de paix : personne n'est autorisé à nous faire du mal au sein de ce carcan de solitude. Mais cette attitude est-elle efficace ? Peut-on soigner le mal par le mal sachant que la solitude cause tout autant de problèmes ? Le solitaire ne cède-t-il pas rapidement au désespoir, baissant les bras, faute de trouver des compagnons, des adjuvants dans le combat de la vie ? Être seul rimerait avec le fait d'être une proie facile ? Être seul signifie être faible et sans défense ? :

> Il nous faut ainsi sans cesse rappeler à notre conscience que l'individu est un produit social : sans une société autonome et un État promoteur de l'individu, aucun individu n'est susceptible d'émerger ou de s'épanouir en tant que tel.[1]

La véritable nature humaine étant dévoilée par le huis clos dans les pièces de Reza, il ne subsiste désormais que l'instinct de survie qui se déclenche chez les personnages. La thématique abordée étant la figure de l'homme esseulé, nous songeons à Avner et M. Parsky qui ont choisi de l'être puis au personnage de M. Blensk qui l'est par défaut. La peur du rejet étant le moteur principal qui fait anticiper les personnages, ils s'accrochent au statut de la solitude qu'ils revendiquent eux- même, exprimant le désir de s'éloigner de la société pour éviter les problèmes. Les personnages se recroquevillent sur eux-mêmes, penchant inconsciemment vers une rareté des rapports avec les autres qui leur garantit en apparence la sérénité de l'esprit. Cela nous fait penser au cas de M. Parsky ainsi que de Martha, sa fidèle lectrice, dans *L'homme du hasard*, qui vit en marge de la société en se positionnant formellement contre la stéréotypassions des gens ainsi que de leurs modes de vie. Dans *La traversée de l'hiver*, M. Blensk ne cesse de subir les moqueries, qui s'accumulent tout au long de la pièce, jusqu'à ce qu'une humiliation ultime le fasse réagir. En effet, il finit par se retirer du huis clos et choisit l'isolement.

> Le plus frappant, à ce moment de l'analyse, c'est que l'on distingue en filigrane, rarement dans l'expression, que la solitude met l'individu en position de danger, et que l'atteinte du Moi est le plus redoutée… Pour autant, l'autre ne serait-il pas parfois aussi redoutable par son exigence ? Le danger serait-il des deux côtés ? [2]

Mais la solitude lui est en l'occurrence déjà familière, puisque c'est son quotidien en dehors de ce huis-clos à Stratten. Non seulement la solitude s'est incrustée dans sa routine après le décès

[1] DUPONT Sébastien, *op.cit*, p. 130-145.
[2] CASTELLAN Yvonne, *op.cit*, p. 54-57.

de sa femme, mais ce phénomène se prolonge malgré la chance qui s'offre à lui de faire de nouvelles connaissances et de trouver enfin une compagnie réconfortante auprès du groupe. La solitude rattrape le personnage de M. Blensk quand il croyait s'en sortir. S'éloigner du reste des personnages devient donc un choix nécessaire afin de pouvoir se protéger des attaques mesquines d'autrui et survivre à son malheur.

Inversement, le huis clos qui se déroule dans la nature au cœur de la montagne, toujours dans la même pièce, s'avère salutaire pour Avner, Balint et Ariane. Cette dernière en effet, se rend compte qu'elle est amoureuse d'Avner, lors de ces longues balades où elle le suit de loin sans dire un mot. Le fait d'être seule dans un cadre naturel aussi radieux, lui a permis sans doute de gagner en maturité, mais surtout de s'éloigner des médisances et de l'univers toxique qui se déroule lors du huis-clos initial, à la terrasse de l'hôtel.

Quant à Balint, cet écrivain qui souffrait jusque-là du syndrome de la page blanche concernant sa thèse sur *L'âge de fer*, il prend conscience des autres priorités de la vie : l'authenticité des relations, les plaisirs simples tels que de voir un animal dans la forêt, de manger des fruits sauvages, d'écouter aussi de la musique au village. Tout cela lui a redonné goût à l'écriture. D'après Jean-Michel Quinodoz : « La solitude est gage de ressourcement, le ressourcement fonde le caractère unique de toute création, et notre créativité exprime notre identité, c'est-à-dire la véritable nature de notre moi. »[1]

Pour Avner, qui dans la pièce a mentionné accomplir ce périple annuellement, presque comme une sorte de pèlerinage, il a eu une révélation par rapport à ces lieux où il se sent lui-même, et où il se sent surtout chez lui, contrairement à Buenos Airas où il habite. Il n'en demeure pas moins que la solitude présente un visage à double face : d'une part elle fait miroiter l'illusion que les personnages n'ont besoin de personne dans cette vie ; d'autre part, le détachement social qu'elle crée est synonyme de faiblesse :

> Le repli sur soi, le retrait, le « narcissisme », ne doivent pas régner en maîtres, ils sont nocifs et condamnables. Se désocialiser est perçu comme un danger et une faute.[2]

En effet, malgré l'exemple de la pièce *La traversée de l'hiver*, où la solitude apparait comme réconfortante, conférant un nouveau souffle qui influence positivement certains personnages, les autres pièces de notre corpus ne mettent pas vraiment en évidence l'aspect protecteur et

[1] QUINODOZ Jean-Michel, *op.cit*, p. 213-219.
[2] *Ibid.*

salvateur de la solitude contre les aléas de la vie et la misère semée par l'Autre. Certes, l'altruisme constitue une des solutions au défi de la condition humaine, une réponse aux problèmes engendrés par la modernité. Cependant ce que nous avons retenus du comportement de nos personnages, c'est qu'ils prennent la liberté de refuser ce rejet dont ils font l'objet de la part des autres. Ils apprivoisent alors leur solitude en guise de riposte et l'assument. À ce sujet, Yvonne Castellan affirme :

> Non, la solitude n'est pas l'apanage de la condition humaine, c'est là une vue simplificatrice. Comment le croire, d'ailleurs, alors que la situation est duelle dès la première seconde de la conception ? La condition de la vie n'est pas fusion absorbante ou défusion d'arrachement, mais « je suis moi » et « je suis aussi cet autre ». C'est bien cette bataille, constamment engagée, jamais complètement perdue ou gagnée, qui nous consacre en tant que personne.[1]

Se résigner à la solitude comme à son destin et finir par l'accepter en tant que condition humaine dictée, sans rien faire pour changer cela a été longtemps la croyance de certains intellectuels et penseurs, jusqu'à ce que la psychologie moderne et la philosophie viennent rectifier cette conception, selon Sébastien Dupont :

> Il faut préalablement rompre avec une idée qui consiste à croire que la solitude serait une condition *originaire* de chaque être humain : chacun naîtrait seul, mourrait seul […] Cette vision de l'homme initialement seul a un long passé philosophique et spirituel, et est aujourd'hui largement entretenue par certains psychologues […] Dans l'histoire des idées, cette conception d'une solitude originaire est contemporaine de l'*individualisation des sociétés*, de l'émergence de la figure de l'individu *immanent* et des philosophies humanistes… Après un long cheminement anthropologique, nos sociétés individualistes ont été en mesure de fabriquer des « individus individualisés » (pour reprendre l'expression proposée par Marcel Gauchet « autonomes », capables de se *penser* « seuls », de faire des choix en leur nom et de se représenter les frontières de leur « moi ». Cette illusion rétroactive, ce fantasme des origines, a été relayé par les grands philosophes de notre modernité, comme Hobbes ou Rousseau, dans leurs conceptions du *contrat social* : c'est parce que chaque individu naîtrait

[1] CASTELLAN Yvonne, *op.cit,* p. 54-57

> séparé et autonome qu'il pourrait aspirer (ou être contraint) à « faire société » avec ses semblables.[1]

Notre dramaturge, présente la problématique de la solitude en toile de fond à toute son œuvre. Afin d'alerter sur ce mal insidieux, dont on ne s'aperçoit que trop tard, la plupart du temps. Ses personnages sont déjà dévastés par la solitude et le désespoir que cela entraine et ne s'en aperçoivent même pas. Reza prend la peine également de hisser ses personnages en archétypes afin d'exposer à travers les fragments épars de leur quotidien, toute la panoplie et les variétés du sentiment de la solitude, du plus superficiel au plus grave. Et même si les personnages s'avèrent obligés d'aller vers la solitude pour l'utiliser comme un bouclier ou une carapace de protection contre des relations sociales défectueuses et offensantes, ils n'en sortent pas indemnes. En effet, la plupart des personnages sont aigris par la vie, ils sont acerbes, agressifs, et désobligeants envers les autres. Toutes ces intériorités détraquées ne sont que l'ultime conséquence de la solitude et d'un individualisme démesuré.

3- Le fardeau de la condition humaine

Le fardeau étant un poids lourd à porter sur les épaules, signifie au sens figuré une charge morale qui est pénible à supporter. C'est-à-dire que la personne traine constamment derrière-soi des soucis qui la font cogiter, des douleurs dont elle ne peut se séparer et des responsabilités qui pèsent avec le temps. Ici, le sens du mot fardeau est essentiel à déterminer, surtout lorsqu'il est associé à la condition humaine de l'homme, c'est-à-dire au néant et à la vacuité de l'existence entre autres, à ce que les penseurs nomment le nihilisme.

De ce fardeau se dégage un pessimisme flagrant qui hante la vie des personnages, c'est ainsi que l'oppression advient dans l'existence des personnages. Lorsque les petits problèmes ou les contrariétés surviennent, en s'accumulant de toute part, cela finit par fatiguer les personnages qui cessent de lutter contre le courant de leur destinée et de leur condition. Une exposition intense à une surcharge mentale ou émotionnelle qui contraste avec le vide latent, suffit à surmener les personnages. La condition humaine comprend plusieurs volets dont l'obligation

[1] DUPONT Sébastien, *op.cit*, p. 130- 145.

du travail et du labeur, mais elle implique surtout la notion de mortalité, à laquelle l'être humain est exposé durant toute son existence du début à la fin.

Il est évident qu'à la différence des animaux, les humains ont la capacité de se projeter dans le futur, ont la conscience du passé et ont la possibilité de se figurer cette mort certaine, ainsi que l'écrit Claude Ménard :

> Elle consiste à savoir qu'on peut et qu'on doit mourir. Conscience qui fait toute la différence entre l'homme et l'animal, qui « humanise » en quelque sorte l'animal que nous sommes. L'homme [...] est cet animal singulier qui découvre le « rien », le néant qui le menace, et la totale contingence de son existence. Seul de toutes les créatures, il pleure ses morts, élève des sépultures, s'efforce de conserver le souvenir des disparus, invente des mythes pour se consoler.[1]

Par ailleurs, l'Homme n'a guère le choix que de se plier à ce sort. En effet, il continue à vivre normalement, en tentant d'oublier et de refouler ses peurs concernant la condition humaine, ainsi que les autres problèmes existentiels. Cela est visible à travers le quotidien qui absorbe la concentration absolue de l'Homme. Mais surtout, il s'agit de refouler l'absurdité qui s'immisce dans la vie, cette étape semble se dérouler à travers la résignation.

> Consentir à sa condition, consentir à être homme, cela signifie quelque chose d'un peu particulier : il faut maintenir la lutte, l'affrontement, la tension qui existe entre la raison et l'irrationnel, se tenir le plus souvent possible face au monde, faire vivre l'absurde, cette « épine qu'on a au cœur ». [2]

Ainsi, la dramaturge a-t-elle choisie de représenter ses pièces via divers fragments choisis du quotidien banal des personnages. Sans doute à des fins de vraisemblance, mimant la réalité de ce que l'Homme moderne traverse et pourrait endurer comme obstacles existentiels à partir de la routine, de la normalité.

A- Une routine mortifère

[1] DUPONT Sébastien, *op.cit*, p. 130- 145.
[2] DARCIS Damien, « L'absurde ou la condition humaine » Le philosophe et le croyant dans *Le mythe de Sisyphe*, In *Open Edition Journals*, *Théorèmes*/ *Philosophie*, mis en ligne le 10 mars 2017, consulté le 01/05/2019. URL: http://journals.openedition.org/theoremes/1112. Consulté le 01/05/2019.

Le quotidien est la fresque, voire le ferment de la condition humaine, car il remet en question le sens de la vie humaine et révèle l'inanité des choses. Censé faire oublier le chaos existentiel, le quotidien se transforme parfois, en un second fardeau qui pèse sur les personnages dans les pièces de Reza, personnages en quête d'un bonheur illusoire. En effet, cette routine se manifeste d'abord sous le prisme de l'éternelle répétition, de l'instauration d'habitudes, et du recommencement. En outre, les réflexes et autres mécanismes que crée l'habitude, nous semblent avoir une influence négative. De fait, les personnages se trouvent comme pris dans un engrenage qui vient rapidement à bout de leur patience, engrenage marqué par une sorte de recommencement incessant d'un même schéma. Aussi, est-il possible d'établir un rapprochement entre le mythe de Sisyphe et la routine mortifère dont les personnages sont victimes.

Il n'y a de répit assurément, qu'avec la mort. La routine qui s'empare des personnages en s'installant au quotidien ne les aide pas. Étant donné qu'ils ne sont pas heureux et satisfaits de leur vie et par extension de leur routine, c'est le désespoir qui les guette. Les personnages sont alors entrainés dans une espèce de ronde infernale malgré leurs tentatives de s'évader. Il est indéniable que les personnages n'arrivent pas à interrompre ce processus fatal qui finit par les achever moralement et avoir raison de leur bonheur. En quoi consiste précisément la routine dans les pièces de Reza ? C'est ce à quoi nous allons essayer de répondre en analysant l'ensemble des gestes que les personnages accomplissent machinalement sans même s'en rendre compte parfois.

Ainsi, nous remarquons que dans toutes les pièces du corpus, l'implication des personnages est assez importante dans la préparation à manger ou à bien recevoir d'autres personnages. La nourriture occupe une place centrale, dans la mesure où dans certaines situations de tension accrue, elle devient une priorité qui sert à désamorcer la crise et à détendre l'atmosphère. En d'autres termes, lorsque la dispute est à son comble, les personnages se tournent inconsciemment vers la nourriture ou la boisson afin d'établir une pause, une trêve ou pour simplement détourner le sujet. La dramaturge focalise certainement certaines scènes là-dessus telles que la préparation du pot-au-feu dans *Conversations après un enterrement,* incluant l'ensemble des membres de la famille, qui se réunissent pour cuisiner le dîner.
La nourriture étant un doux réconfort, elle contribue à faire oublier quelque peu l'éprouvante journée de deuil qu'ont éprouvée des protagonistes mis à cran. Nous pouvons donc considérer ce moment comme un court répit à la susceptibilité ambiante. L'obligation de manger et de

maintenir cette fonction vitale au quotidien prend le dessus sur le spectre de la mort, du deuil qui plane sur la pièce. Il en de même pour le sommeil. Dans *Le Dieu du carnage, Conversations après un enterrement, Trois versions de la vie* et *La traversée de l'hiver*, les personnages prennent le temps malgré les différends qui les animent de se servir un café ou de noyer leur tristesse dans l'abus d'alcool. C'est le cas de Véronique et Michel qui offrent du clafoutis au beau milieu d'une discussion qui devient houleuse, puis proposent de l'alcool lorsque la situation se corse davantage voire, dégénère.

De même, Sonia et Henri commencent par se chamailler : doivent-ils de se changer pour être présentables devant des invités, ou rester en pyjama et robe de chambre ? Puis ils se soucient de leur apéritif raté en essayant avec les moyens du bord d'arranger cela, malgré le contre temps, en comblant le vide de la soirée par des biscuits et de l'alcool. Comme pour la pièce précédente, la dispute va en crescendo au fur et à mesure que les personnages sirotent de l'alcool. Nous avons également l'exemple d'Emma et Suzanne qui se goinfrent de gâteaux et de chocolats chauds à la terrasse de l'hôtel, tout en se plaignant de grossir.
Dans *La traversée de l'hiver*, chaque personnage s'approprie son quotidien de manière différente. Tandis que les femmes conçoivent leurs vacances sous le signe du repos, optant pour une immobilité totale, « le farniente », et vantant l'art de se prélasser et de « procrastiner », Avner et les autres se ressourcent via l'activité physique : bouger et se sentir vivant dans la montagne, espace ambivalent dans la mesure où par sa vacuité, il fait écho à celle de des personnages.

Le voyage constitue également en apparence une entrave à la routine. Le voyage ouvre effectivement une perspective sur l'inconnu, permet le renouveau dans une vie bien cadrée : synonyme d'aventure, il offre en principe toutes les possibilités imaginables. Ainsi M. Parsky et Martha dans *L'homme du hasard*, s'amusent respectivement à imaginer la vie de l'autre et à créer des scénarios purement fictifs. Cependant, ils restent cloîtrés dans le wagon, dans une sorte de voyage immobile, si bien que ces êtres apparaissent foncièrement seuls, figés dans le temps et l'espace, prisonniers de leurs bulles de pensées indélébiles et incapables de communiquer. Car cette rencontre entre deux inconnus, aussi fortuite qu'inattendue dans ce train aurait pu briser le cercle de leur vie routinière : Martha s'avère être la fidèle lectrice de l'auteur en face d'elle M. Parsky et a toujours rêvé de le rencontrer, mais n'aurait jamais pensé avoir la chance de le vivre dans son quotidien. Quant à lui, il semble sensible à la présence de Martha qui l'interpelle par le mystère qu'elle dégage. Mais rien ne se passe car la routine

triomphe de leurs aspirations. Assurément, le quotidien encadre et balise la vie des personnages, en plaçant des repères via les habitudes qui s'installent progressivement dans leur mode de vie. Seule la prise de conscience de cette soumission au quotidien peut y mettre fin, même si cette prise de conscience est liée à la découverte de l'absurdité de la vie :

> L'expérience de l'absurde naît d'une rupture radicale avec le *quotidien.* Ce dernier se définit par un tissu d'habitudes, liées à un milieu et à des rôles spécifiques, […] Qui fixe aux hommes des tâches à accomplir en même temps qu'il leur commande leurs pensées, leurs gestes, leurs comportements. Le quotidien projette ainsi les hommes dans l'avenir et confère à leur vie un sens au moins pragmatique – il *faut* se comporter comme ceci ou comme cela ; il *faut* faire ceci ou cela. […] Dans ce cadre, le *monde du quotidien* constitue le décor familier à l'intérieur duquel ces existences se déroulent. […] L'absurde rompt précisément avec « la chaîne des gestes quotidiens. [1]

C'est ce qui se produit, semble-t-il, dans les pièces de Reza : n'importe quel événement interrompant la routine suffit à perturber les personnages. Mais n'est-ce pas en réalité l'absurdité de la situation qui constitue un élément perturbateur en soi, qui se trouve être précisément la cause de leur crise ?

> Le trait commun de ces différents événements est qu'ils créent chaque fois un *écart* entre l'homme, sa vie et le monde, écart qui fait émerger un « pourquoi » : alors que le quotidien conférait à l'existence un sens pragmatique, ces événements le lui retirent. L'expérience de l'absurde ne désigne rien d'autre que l'épreuve d'un écart par rapport au monde organisé du quotidien : étranger à lui-même et au monde, l'homme se demande pourquoi il vit ; il n'a plus qu'une certitude, celle de sa propre fin.[2]

Nous ne pouvons omettre d'évoquer la philosophie de l'absurde de Camus en lisant les pièces de Reza. En effet, nous avons relevé certaines similitudes entre des éléments que traite Camus, et qui semblent abordés de manière récurrente dans l'œuvre de notre dramaturge. Citons par exemple la mort du père telle qu'elle est perçue par la fratrie dans *Conversation après un enterrement*, ou bien les escapades en montagne dans *La traversée de l'hiver*. D'après Damien Darcis :

[1] DARCIS Damien, *op.cit*.
[2] *Ibid.*

> [Camus] Relate également l'expérience du promeneur, saisi par *l'étrangeté* du monde, qui n'est plus là pour lui comme un décor familier, mais comme une réalité autre, différente, inhumaine. Enfin, Camus revient sur l'événement qu'il considère comme l'image la plus parfaite de l'absurde : la mort d'un proche. Celle-ci confronte chacun, d'une part, à la certitude que la vie a une fin et, d'autre part, à l'étrangeté du monde, ici sous la forme du corps mort – « ce corps inerte *où* une gifle ne marque plus l'âme du disparu ».[1]
> À bien y regarder, l'absurde caractérise en fait la confrontation, sous la forme d'une contradiction, entre l'homme et le monde. [2]

À vrai dire les pièces de Reza, ne sont que différents échantillons de la réalité qui traduisent la routine qui assaillit le quotidien. Sur scène, nous voyons des personnages emprisonnés dans le spleen et une multitude de paradoxes. Nous les observons se morfondre dans ce train-train quotidien aussi morne qu'inintéressant. Aussi, au moindre évènement inhabituel, les personnages sont-ils quelque peu déboussolés. C'est en cela que réside l'essence de la vie, le message que la dramaturge souhaite nous faire parvenir. En fragmentant le quotidien des personnages, elle mime l'inattendu qui brise cette routine mortifère dans laquelle sont plongés les personnages. Nous arrivons ainsi à percevoir la condition humaine qui se reflète dans la détresse d'Alain privé de son téléphone et donc de son travail, de Véronique, la férue de peinture qui perd un Kokoschka de sa précieuse collection dans *Le Dieu du Carnage*. De même, Sonia et Henri, ces parents laxistes au fond, sont gênés de l'éducation erronée qu'ils inculquent pourtant à leurs fils lorsque les invités les jugent. Inversement, ces derniers attaquent l'autre couple sur sa manière de communiquer. Autrement dit, les personnages s'ôtent tout droit à la différence : inconsciemment ils souhaitent que leurs vies soient des copies d'un même modèle de réussite.

B- Condition humaine : entre conformisme et aliénation

Personne n'est insensible à la condition humaine, qui demeure présente implicitement dans tous les aspects de la vie : travail, art, relations affectives, vieillesse, etc. Ce sentiment d'être perdu, de ne pas trouver un sens à son existence, cette peur du néant, jalonne concrètement la vie des personnages de Reza.

[1] DARCIS Damien, *op.cit*.
[2] *Ibid.*

La condition humaine est toujours là en sourdine, même lorsque les personnages pensent l'oublier en étant absorbés par la vie et occupés par des petits tracas quotidiens, par les disputes futiles au sujet d'une tasse de café ou d'un mot de travers. Car, les effets reviennent les percuter en boomerang, afin de les confronter à leur vérité et les obliger à réfléchir à l'essence de leur existence. Nous avons l'exemple d'Alex dans *Conversations après un enterrement*, qui n'est pas particulièrement doué. Il a échoué presque dans tous les domaines. Ce personnage est aux antipodes de son frère ultra brillant, présenté dans cette pièce comme l'archétype de la réussite et du génie.

De fait, le cas d'Alex semble correspondre parfaitement à celui d'une personne tout à fait normale, pas très ambitieux, il vit juste pour vivre, en trainant ses blessures et ses doutes refoulés. Cependant, ce dernier à la mort de son père est rattrapé par tous les complexes qui l'ont hanté dans son passé et qui font que le personnage perd ses repères et ne parvient plus à gérer ses émotions. Ce passage d'Héloïse Chapuis, est dédié à la réflexion sur la mort justement. Il étaye le fait que notre propre mort nous soit aussi abstraite, aussi inconcevable, et que la mort des proches même si on arrive à se la figurer, demeure un choc auquel on ne s'attend pas.

Alex était mal-aimé de son père qui préférait son frère Nathan. Ce même frère le fait passer inaperçu devant les autres en lui faisant de l'ombre ; toutes les actions d'Alex paraissent insignifiantes devant celles de Nathan. Pour couronner le tout, la mort du père le met face à un douloureux échec sentimental avec la venue d'Élisa à l'enterrement, sa bien-aimée qui l'a quitté pour son frère. Après un laps de temps consacré au déni/rejet de la situation, le personnage finit vers la fin de la pièce par se conformer et accepter la vie qu'il mène, en encaissant ses coups durs, non sans agressivité et jalousie. Le personnage semble ne pas avoir le choix : il ne peut pas refuser éternellement ce qu'il est, continuer à tourner le dos éternellement à sa condition humaine.

Pour revenir à la notion de conformisme, nous pouvons donc la définir, à la lecture de cette pièce de Reza, comme le fait de se résigner à sa condition humaine. Lorsque le personnage réalise qu'il est impuissant face au temps qui passe, qu'il constate sa vieillesse ou qu'il se met à attendre stoïquement la mort, il se conforme à la condition humaine. Le conformisme passe également par l'absence de révolte ou de volonté de transcender cette condition. Le fait de se laisser abattre, conduit les personnages vers un comportement nonchalant et dépressif, annihilant leur optimisme et leur lutte pour aller de l'avant et changer les choses, pour les noyer dans l'indifférence.

Nous pouvons en outre, inclure dans cette notion de conformisme perçu comme résignation à la condition humaine, l'obligation que ressentent les personnages à se plier aux carcans de la société, afin de s'y intégrer et être considéré comme ayant réussi leur vie. En effet se fondre dans un mode de vie, dans le moule comme un large groupe d'individus, peut apporter du réconfort. En effet, être et faire comme les autres, permet de ne pas assumer seul la responsabilité de tout ce qu'on accomplit. Se dire que l'on n'a pas fait le mauvais choix par exemple, soulage. Ainsi, suivre le mouvement de groupe sans trop se poser de questions permet également, d'être guidé, d'avoir une sorte de mode d'emploi ou de notice propre au bon déroulement de sa vie.

Cependant, le groupe a un effet secondaire, qui lui n'est pas des plus reluisants. C'est la tension et la pression sociale produites sur les personnages qui finit par modeler leur comportement. Suivre les autres bêtement sans réellement réfléchir peut mener à plusieurs maux. Revenons à Monsieur Blensk dans *La traversée de l'hiver*. Le comportement hostile du groupe est déclenché par Emma qui commence à se moquer de lui, puis « contamine », pourrions-nous dire, les autres qui à leur tour dénigrent le pauvre homme. Le personnage se fait détester, rejeter, sans raison apparente. Aucun des autres protagonistes, ne tente de prendre sa défense, l'exemple de M. Blensk montre concrètement à quel point les personnages se sont mépris dans leurs jugements, et à quel point l'avis du groupe les a influencés en les entrainant dans le même courant de pensées.

Certes, le conformisme offre une certaine tranquillité d'esprit. Cependant, cela s'accomplit au prix de concessions telles que le fait d'affronter constamment le jugement de la collectivité. Le conformisme passerait également dans certains cas par le renoncement au libre arbitre, par la soumission aux effets de modes suivis aveuglément, mais encore par la domination du diktat du « On », de la Doxa, de la voix unique. Il peut être également source de conflits, inhérents aux différences, le corpus nous l'a bien prouvé.

Faire partie du groupe s'apparenterait quelquefois à ne plus se différencier des autres individus. D'où l'aliénation dont quelques personnages sont victimes, aliénation que l'on peut définir comme la : « Situation de quelqu'un qui est dépossédé de ce qui constitue son être essentiel, sa raison d'être, de vivre. »[1] Une seconde définition du mot que nous avons choisi de citer met en relief deux nuances différentes, essentielles à la compréhension du concept :

> Il y a lieu de différencier les concepts de l'aliénation et de l'aliénation de soi ; L'aliénation est le nom d'une relation

[1]URL:https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ali%C3%A9nation/2256. Consulté le 16/06/2019.

> entre l'homme agissant et les produits de son activité (matériels et spirituels), d'une relation qui consiste en ce que les produits de l'homme fonctionnent dans le système social donné indépendamment de sa volonté, voire en contradiction avec ses intentions. L'aliénation est donc le nom d'un rapport qui existe objectivement dans la réalité. L'aliénation de soi est le nom d'une situation qui consiste en ce que l'individu devient étranger à la société (nous éliminons les autres types possibles de l'aliénation de soi eu égard à leurs prémisses métaphysiques). L'aliénation de soi se manifeste dans les sentiments, les expériences et les attitudes de l'individu, elle est donc un phénomène subjectif. Il existe des corrélations entre l'aliénation et l'aliénation de soi, mais il ne faut pas identifier ces deux catégories.[1]

La dramaturge semble n'oublier dans ses pièces aucun aspect de la vie, qui est touché à un moment ou un autre par la condition humaine. Le cas d'Inès dans *Trois versions de la vie,* est intéressant, car il s'inscrit dans sa relation intrinsèque avec son mari. En effet, il se trouve qu'Hubert son mari est un misogyne qui s'amuse à rabaisser sa femme devant les autres, et qui pense qu'une femme doit être belle s'occuper de la maison mais sans plus. Cette dernière lutte pour ne pas être privée de son droit de donner son avis, de son droit à la parole, bref de sa nature humaine. D'ailleurs, Hubert ne manque pas de la ridiculiser lorsqu'elle essaye de tenir une conversation sur les travaux de recherche scientifique d'Henri sur l'espace galactique, et lorsqu'elle tente d'émettre une opinion sur l'éducation lors de la discussion qui concerne l'enfant gâté. Il en découle que le personnage d'Inès, accablé par l'accumulation des humiliations et rabaissements consécutifs, finit par se sentir aliéné au milieu de cette soirée.

L'exemple d'Annette dans *Le Dieu du carnage*, est assez similaire, dans la mesure où c'est le mari Alain qui contribue au crescendo de son mal être. À cause de l'absence de soutient de son mari et à cause du manque d'intérêt de celui-ci envers son fils et envers elle-même, le personnage d'Annette se retrouve seul face à l'autre couple qui critique, juge et dénigre son éducation, qui se mêle de sa manière de punir ou non son enfant. Le mari ne fait rien pour intervenir ou la défendre puisque durant toute la pièce il est accroché à son téléphone. Ici soulignons qu'une double aliénation apparaît : celle d'Annette qui perd ses repères et semble en proie au sentiment de culpabilité. L'autre aliénation à laquelle nous assistons est celle

[1] SCHAFF Adam, BRENDEL Claire, « L'aliénation en tant que problème social et philosophique », In *L'Homme et la société*, N. 31-32, 1974, p. 33-50, numéro thématique : *Sociologie de la connaissance marxisme et anthropologie*. Consulté le 06/03/2019.

d'Alain, complètement assujetti à un objet : le téléphone. Cet objet, synonyme de gain d'argent, et symbole en quelque sorte d'une addiction incarnée par l'idolâtrie des nouvelles technologies de sa part. Sorte de veau d'or qui éblouit les fidèles que sont devenus les hommes dans une société moderne dominée par les téléphones portables et les smartphones, le distrait des valeurs essentielles : celles de l'amour et de la famille. Le pic de l'aliénation de ce personnage se produit lorsque sa femme jette le téléphone dans l'aquarium. Alain est consterné, dévasté même, il ne se sent plus exister sans cet objet, qui est bien plus précieux pour lui que tout autre chose. Pour résumer, tandis que certains se révoltent contre la condition humaine et luttent pour faire basculer la situation en leur faveur, à l'instar d'Avner qui accomplit une quête de soi à travers l'appropriation de l'espace ouvert qu'est la montagne, d'autres trouvent refuge dans un conformisme social comme le personnage de Véronique, dans la bourgeoise accomplie. Son aliénation n'est ni option ni choix : elle n'est que le résultat d'un conformisme latent. Car, c'est inconsciemment qu'elle, comme d'autres personnages, se retrouvent sous le joug de certaines influences, qui aussi implicites soient-elles, demeurent perceptibles et sous-jacentes au niveau du comportement. L'aliénation est donc composée de l'oppression de l'identité propre de quelqu'un, ainsi que de l'annihilation de l'individualité au prix de l'intégration évidente dans le système social. Ceci est le grand dilemme qui berce le monde moderne mais aussi les héros de nos pièces en l'occurrence :

> La dés-individuation est un état psychologique qui se caractérise par un affaiblissement de la conscience de soi. Les actions vont être influencées par les sollicitations immédiates de la situation et par ce que font les autres autour de nous. […] L'anonymat ou l'impossibilité d'être reconnu et identifié en tant de personne singulière réduit les inhibitions de chaque individu présent.[1]

C'est pourquoi les pièces de Reza nous paraissent subversives : elles mettent en scène la perte progressive de l'identité des personnages. Ainsi, Balint et Ariane, en arrivant à Stratten passent d'abord par des phases d'ennui et de mal-être avant. Leur identité bascule, ils se sentent déboussolés avant de se reconstruire grâce à des marches répétitives dans la montagne où la rencontre avec soi aboutit à un épanouissement pour ces derniers.

[1] GOSLING Patrick, « L'individu et le groupe, La désindividuation en groupe », in *Psychologie sociale*, Tome1.URL : https://www.psychologie-sociale.com/index.php/fr/theories/theorie-des-groupes/11-le-leadership. Consulté le 16/04/2019.

La quête de l'espace s'apparente pour Hannah Arendt, plus à une tentative de l'homme moderne qui cherche à contrôler la condition humaine et à y échapper. D'ailleurs, dans *Trois versions de la vie,* Henri est un astrophysicien obsédé par son article sur les halos de l'espace et la matière noire. C'est devenu sa raison de vivre, il a troqué le rapport professionnel contre le personnel l'émotionnel et indéniablement le rapport passionnel qui le lie d'une manière obsessionnelle à ce sujet. Sa quête de l'espace s'est transformée en quelque sorte en une quête de soi plus métaphysique, mais avant tout en une finalité existentielle : il se définit à travers la réalisation, la réussite et le succès de son article. Dans la pièce *L'homme du hasard*, les deux personnages présentent des signes de souffrance, liés à leur condition humaine, plus particulièrement M. Parsky qui concentre en lui les manifestations de la condition humaine, à travers le travail dans lequel il se plonge, l'œuvre qui obsède son esprit et l'action constante de sa créativité. En effet, par son métier d'écrivain, le personnage fournit un effort mental afin de produire une œuvre qui lui permettra de laisser sa trace pour être gratifié de tous les honneurs, pour accéder à la postérité et asseoir sa notoriété au présent. Ce travail acharné et ce passage à l'action afin de coucher sur le papier ses pensées et écrire des œuvres, lui permettra de perdurer dans le temps, et même après sa mort. La gloire éternelle promise par cette action d'écrire serait donc un moyen de triompher de la mort et de vaincre sa condition de mortel. Car rêver de gloire et veiller à ce que son nom ne tombe pas dans l'oubli même après la mort en assurant sa trace à travers son écriture, est une manière pour le personnage de contourner la condition humaine et d'accéder à l'immortalité.

Au fond, l'aspect le plus poignant dans l'œuvre de Reza, c'est la manière avec laquelle la dramaturge introduit la condition humaine à des degrés différents à travers le vécu des personnages. Elle l'inscrit graduellement dans leur quotidien, jusqu'à ce que ces deux notions se fondent et qu'on ne puisse plus les distinguer : « L'aliénation de soi de l'homme signifie toujours son aliénation par rapport à une chose, se manifestant dans la sphère des sensations et expériences subjectives de l'homme. »[1] La condition humaine n'a pratiquement guère d'autres issues que ces formes d'aliénation qui assaillent les personnages. La sobriété du quotidien des personnages confère une intensité à la figuration de la condition humaine qui demeure complexe à cause des nombreux paramètres qu'elle intègre comme la liberté, le savoir être au milieu des autres ou la sauvegarde de son identité.

[1] SCHAFF Adam, BRENDEL Claire, *op.cit,* p. 33-50.

C- Un sujet plus percutant via la banalisation.

Les sujets abordés par la dramaturge traitent divers aspects et étapes essentielles de la vie humaine. Les personnages sont effectivement des stéréotypes représentatifs confrontés à des situations où protéger son enfant, perdre une personne chère, être amoureux, être passionné, ou faire carrière, constituent des évènements qui ponctuent les étapes de leurs vies. Ces thèmes ne sont pas sans importance ; au contraire, ils sont choisis par Reza pour leur gravité afin de déterminer le poids écrasant de la condition humaine contemporaine et renvoyer ces images de la réalité au public. Son théâtre, selon Reza, a donc pour mission de nous guider vers une prise de conscience. Cependant, ces thèmes sont comme morcelés en divers moments parfois insignifiants aux yeux du spectateur. Le terme de banalisation nous semble le plus apte à désigner ce procédé. Car banaliser une situation, l'acte de la simplifier, de la vulgariser en lui conférant un aspect ordinaire et commun a pour but d'en faciliter la compréhension. Cela ne veut pas dire forcément dire moins pour signifier plus, mais plutôt dire différemment, en dissimulant certains aspects flagrants pour mettre l'accent sur d'autres moins perceptibles mais sans doute plus percutants, parce qu'on s'y reconnait.

Nous faisons référence ici à l'usage de scènes du quotidien destiné à confiner les composants pesant de la condition humaines et des questions existentielles, pour les reléguer au second plan. Ainsi, la dramaturge fit-elle ressortir chez les personnages, ce sentiment insaisissable de mal-être qu'ils ne peuvent expliquer au départ, sous-jacent à la crise. En abordant des thèmes comme l'angoisse existentielle, la mort ou la solitude, à travers la perspective de la banalisation, Reza arrive à les transposer dans la dimension réelle et concrète du vécu, permettant ainsi au spectateur/lecteur d'avoir du recul sur ces thématiques. Et, malgré des actes en apparence normaux ainsi que des discussions anodines, ces tourments intérieurs pour le moins destructeurs, finissent par ressurgir de façon décalée et inattendue. De fait, la banalisation est non seulement un moyen pour l'auteur de rendre ses histoires ordinaires plus percutantes, mais aussi de rendre ces scènes nettement plus dramatiques, en focalisant la concentration du spectateur sur des petits détails concernant les personnages. Le meilleur exemple qui démontre selon nous la manifestation de la banalisation, est celui de la nervosité ambiante et des disputes incessantes animant les personnages, ce qui dénote un mal plus profond. Le fait qu'à la moindre contrariété les personnages dérapent d'une manière *quasi* absurde, souligne l'expression de ce

mal existentiel refoulé. La banalité de la source de ses tensions cristallise, par conséquent, l'aspect incisif de la condition humaine.

Représenter l'imperfection de l'Homme via la banalité de la vie de ces personnages, qui sont tout ce qu'il y a de plus ordinaire et de plus humain (cela comprend les traits aussi bien positifs comme l'ambition, le courage, l'amour que les négatifs tels que l'hypocrisie, la haine, le sadisme, la jalousie, la peur, les troubles psychologiques), ou la banalité de la mort dont la présence passerait presque inaperçue aux yeux des personnages, renforce le processus d'identification du spectateur. Cela passe notamment par le biais de la banalisation du langage des personnages dans la mesure où leur discours est majoritairement composé d'un langage simple très familier voire parfois vulgaire. Il nous semble alors que le pouvoir de la banalisation, réside dans la persuasion, étant donné l'intensité du contraste produit entre un thème grave et une situation courante et commune. Ce trait fait partie intégrante de l'esthétique contemporaine et constitue intrinsèquement son essence.

La mise en scène du quotidien est ce qui permet de concrétiser tout en les rendant vraisemblables et en supprimant leur aspect parfois hermétique et abstrait de certaines notions. C'est pour cette raison que Reza fait usage des stéréotypes et des préjugés au sein du quotidien des personnages, quotidien qui apparaît comme rassurant alors qu'il est en réalité complexe et multiple. Mais c'est cette simplicité apparente qui permet au spectateur de s'identifier aux personnages et aux situations qu'ils vivent, puis d'en tirer une interprétation.

Chapitre II

Une promiscuité malsaine qui dévie toute tentative de communication

1- Les échanges stériles

A- L'absence d'affinités

Lorsque nous nous avisons de lire entre les lignes du discours des personnages, nous nous apercevons que la communication est défaillante au plus haut point, malgré les apparences et tous les signes qui indiquent un possible rapprochement entre les personnages. L'un des aspects les plus flagrants est l'indéniable promiscuité qui émane de leur réunion au sein d'un espace en huis-clos, car les nombreux échanges qui ont lieux lors des différentes scènes s'avèrent finalement dénués d'essence. Pour diverses raisons, les dialogues des personnages n'aboutissent pas à une communication constructive, d'où la stérilité des dialogues. Ainsi, les personnages qui sont en contact lors du huis clos ne font pas partie du même milieu social ou ne bénéficient pas du même statut social. En outre, ils n'ont pas le même mode de vie et appartiennent à des générations différentes. Ce qui fait que les personnages n'ont pas la même vision de la vie et l'absence d'affinité semble s'imposer comme une évidence.

En effet, les discussions qui jalonnent les pièces sont truffées de jugements et de critiques de la part des personnages qui bloquent l'élan de sympathie vers l'autre ainsi que toute volonté de s'intéresser à lui. Nous avons l'exemple des échanges entre Véronique et Annette dans *Le Dieu du carnage*, celui de leurs maris respectifs également qui se détournent de la conversation initiale pour se focaliser sur les différences qui les éloignent et séparent. L'animosité qui nait entre Alain et Michel est due au mondes différents auxquels ils appartiennent : ces personnages n'ont rien en commun, d'autant plus qu'ils ne font rien pour trouver un terrain d'entente et remédier à cela. L'absence d'affinité les conduit à se dénigrer mutuellement, ce qui nuit à la qualité de l'échange, qui n'est plus positif et interrompt la communication. Tandis qu'Alain méprise le travail quelque peu archaïque de Michel, ce dernier essaye de rabaisser Alain et axe ses reproches sur l'aspect profiteur de son métier. Le manque d'affinité se reflète par ailleurs,

dans les disputes et dans le manque d'écoute : les quiproquos se multiplient et enflamment les échanges pour un rien. Plusieurs facteurs semblent entrer en jeu, dont l'éducation, le travail, l'historique des relations, l'affirmation de soi vis-à-vis des autres.

Cependant, le sens de l'humour, autre facteur, influence l'humeur du récepteur par rapport au locuteur. Soit, ils sont sur la même longueur d'ondes et par conséquent l'humour agit comme un catalyseur de sympathie entre les personnages, soit dans la majorité des cas, ils n'ont pas le même sens de l'humour parce que le récepteur considère cela comme déplacé, vulgaire, ou obscène. Ainsi, ce facteur bloque l'entente entre les personnages pour les enfermer dans le jugement. L'exemple d'Hubert dans *Trois Versions de la vie* qui se moque de sa femme Inès dans le but de détendre l'atmosphère a le résultat inverse. La situation s'envenime sérieusement lorsque l'un pense plaisanter et que l'autre prend cela pour un manque de respect. Des tensions se créent au sein du couple, ce qui souligne qu'ils ne sont pas sur la même longueur d'ondes et que cela est contagieux. Car l'autre couple est à son tour « contaminé ». Dans ce désordre qui se met en place, il y a une dispute entre chaque couple qui s'étend pour toucher les couples de manière interposée.

De fait, le poids du vécu de chaque personnage ne s'accorde pas forcément avec celui des autres. Ainsi, arrivons-nous à la conclusion suivante : en variant les caractères des personnages, Reza arbore une esquisse d'un modèle sociétal moderne existant. Elle brosse le portrait de différentes personnalités et donc de réactions possibles. De cette manière, elle montre que plusieurs facteurs lors d'une discussion sont impliqués dans le manque d'affinités entre les personnages ou dans le fait que la communication ne se passe pas comme prévu.

Parmi les personnages nous observons différents profils qui sont amenés à se côtoyer lors d'un huis-clos alors qu'ils sont foncièrement incompatibles. Pour en évoquer quelques-uns, citons des personnages décontractés comme Avner, voire sans gêne comme Emma dans *La traversée de l'hiver*. Ceux qui sont timides comme Édith et ceux qui sont plus dans la retenue comme Élisa dans *Conversations après un enterrement*. Ceux qui parlent trop à l'instar de Véronique et ceux qui sont silencieux comme Alain Dans *Le Dieu du Carnage*. Ceux qui aiment être le centre de l'attention comme Michel ou Hubert et ceux qui passent inaperçus comme Inès Dans *Trois versions de la vie*. Nous avons également ceux qui sont passifs comme Martha et ceux qui prennent plus d'initiative comme M. Parsky dans *L'homme du hasard*. En somme, l'ensemble du corpus reflète une communication à l'image de l'espace où se déroule la représentation : réduite et superficielle. Par ailleurs, au-delà de la communication interrompue entre les personnages, l'idée que certains individus peuvent adopter un comportement

corrompu, ne légitime pas la tendance à généraliser cette pensée et à croire que tous les individus sont concernés. Cela reviendrait à rejeter tous les maux sur la société voire, à incriminer la notion de citoyenneté. L'interprétation de l'individualité est complexe car elle est sujette au comportement des Hommes qui varie d'une personne à une autre. Nous savons que les pulsions en bien et en mal coexistent naturellement chez l'humain. La dramaturge par conséquent loin d'avoir une position tranchée sur le sujet, tend plutôt à nuancer l'idée par le biais de l'image que renvoient ces personnages. En l'occurrence lorsqu'elle expose pour un même personnage, tantôt une facette fragile, tantôt une facette plus confiante ou joviale. Cela traduit le fait que la vie repose sur un équilibre fait de haut et de bas et que nul Homme n'est parfait.

Ainsi, tout à fait aux antipodes de l'approche réaliste qu'a Reza de présenter des personnages qui se débattent avec leur existence, il nous vient à l'esprit de faire référence à Rousseau. Il figure parmi les philosophes ayant abordé la question de l'individu, dans plusieurs de ses ouvrages notamment *Le contrat social*. Cependant, c'est sous le prisme d'une perspective utopique qui repose sur la conception d'un homme bon à l'état de nature, que Rousseau analyse l'Homme. Or, cette vision ne correspond plus à celle de l'Homme contemporain et aux enjeux identifiés de la société moderne. S'opposant à la pensée rousseauiste, Reza met l'accent dans son œuvre théâtrale sur la dualité qui émane du caractère humain. En effet, le comportement (actions et discours) peut varier pour un même personnage selon les contextes auxquels il fait face. De même, le libre arbitre interfère dans le jugement et l'emprise que l'Homme a sur l'instinct, l'arbitraire des choix et des divers penchants.

De fait, la thèse de Rousseau se base sur la démarcation entre l'homme à l'état de nature idyllique qu'il désigne comme foncièrement bon, innocent et l'homme civilisationnel qu'il considère perverti, mauvais. De plus, notons que le philosophe aborde le sujet sous réserve d'un parti-pris contre la modernité en désignant comme responsable de la coruption de l'homme, la notion de propriété/appropriation qu'il considère comme la source des inégalités sociales et dela rivalité entre les individus. Force est de constater que depuis la thèse de Rousseau les avis ont évolué pour aller du plus pessimiste au plus optimiste. Cette vision s'avère obsolète de nos jours surtout lorsque nous observons la perspective adoptée par Reza qui, par la vraisemblance du vécu des personnages, touche le public et l'amène à se remettre en question.

B- L'impulsivité de l'instinct

La condition humaine trace la perpétuelle et incessante lutte de l'homme contre son destin, et s'insurger contre ses instincts primaires en fait partie afin de demeurer Homme en toute circonstance. Ainsi selon Hannah Arendt l'animalité est envisagée « comme limite et comme horizon pour la condition humaine. »[1] Cette phrase nous laisse penser que le fait de basculer du côté de l'animalité et de céder aux instincts pousserait les personnages à franchir la barrière de l'Humanité vers une aliénation certaine. C'est à la lueur de signes indéniables que nous avons pu constater que la dramaturge prend à cœur cet aspect central qu'est l'instinct primaire dans l'interprétation du mode de communication entre les personnages. En effet, nous avons pu remarquer que les diverses tensions auxquelles les protagonistes sont exposés et cèdent, sont engendrées par exemple par la promiscuité. Ils font tomber les masques qu'ils portent en permanence devant d'autres personnages. Ainsi, l'animosité qui les envahit est justifiée par l'irruption de pulsions quasi animales qui assaillit les personnages, lorsque leurs émotions immaîtrisables comme la colère, la jalousie ou la haine sont aux commandes. Quand le réactionnel finit par prendre le dessus sur l'esprit de conciliation, le sens des convenances, la patience ou encore le politiquement correct bourgeois disparaissent. Nous assistons à cela effectivement lors des innombrables disputes qui ponctuent le corpus.

Par ailleurs les personnages affichent une tout autre panoplie d'émotions qui traduisent un état fébrile qui s'empare d'eux à la moindre déstabilisation de leurs repères, à savoir la colère, la peur, la jalousie. Cet état découle au fond de la frustration de ne pouvoir être eux-mêmes, de l'imprévu, et de ne plus avoir de contrôle d'une situation auparavant maîtrisée. De ce fait, afin de se protéger contre la méchanceté gratuite, les moqueries ou les déceptions causées par les autres personnages, leur puissant instinct de survie prend le dessus et déclenche leur agressivité ou leur hostilité vis-à-vis des autres. Ainsi la pensée de la dramaturge « dessine de manière originale les relations entre une idée de la condition humaine et plusieurs figures de l'animalité. »[2] Il est important alors de préciser la notion d'instinct afin d'arriver à situer correctement le cas des personnages que nous étudions par rapport à la norme.

[1] MÉNISSIER Thierry, « L'animalité comme limite et comme horizon pour la condition humaine selon Hannah Arendt », dans *Jean-Luc Guichet, Usages politiques de l'animalité,* Paris, L'Harmattan, 2008, p. 223-252.
[2] *Ibid.*

Étant donné que la raison est le propre de la condition humaine, tout comme l'instinct est la caractéristique de la condition animale, la lutte entre la raison et les pulsions démontre par conséquent, une tentative de contrôle de soi. En d'autres termes, l'instinct animal étant en contradiction avec la condition humaine, il oblige l'Homme à se démarquer de l'animal et des instincts primaires qui font sa nature en faisant appel à son intelligence. Cette oscillation traduit le conflit intérieur qui perturbe les personnages et les emprisonne dans un dilemme. L'animalité ainsi exacerbée chez les personnages les empêche de communiquer pleinement. Absorbés par la volonté d'oublier la condition humaine sans pour autant s'en rendre compte. Ils s'accrochent à n'importe quel détail tel un regard de travers, un mot déplacé pour focaliser leur colère dessus, pourvu qu'il leur évite de réfléchir à la véritable problématique existentielle qui les tourmente :

> La société moderne, en ceci qu'on y décèle une […] réduction de l'humain à l'animalité instinctive, c'est-à-dire, ainsi qu'on va le voir, un amenuisement de l'existence humaine pensée d'après les conditions rudimentaires des processus vitaux.[1]

Comme symptôme de l'instinct, nous pourrions relever le fait que les personnages se ruent sur la nourriture de façon inconsciente, comme pour compenser les complexes, les frustrations et les déceptions endurées, ils mangent en fonction de leurs émotions. Le clafoutis à titre d'exemple, permet tel une trêve de suspendre momentanément le conflit entre les deux couples dans *Le Dieu du carnage*, le pot-au-feu préparé dans *Conversations après un enterremen*t sert à occuper les personnages et à les distraire du chagrin initial qui marquait leur journée ainsi que des retrouvailles forcées entre la fratrie et le reste des personnages extérieurs à la famille. Cette situation pénible est rendue plus conviviale ou chaleureuse à travers cette réunion autour de la nourriture.

De même, la prédilection pour l'alcool afin d'oublier la voix de la conscience, est un moyen de diversion chez les personnages. Ils esquivent la réalité en abusant des verres jusqu'à perdre toute inhibition et toute retenue, les repères de la vérité au sein de leur réalité finissent par se brouiller également. Le fond de leur pensée est donc dévoilé aux autres pour les noyer davantage dans plus de quiproquos. Nous faisons ici référence aux couples de *Trois versions de la vie,* qui règlent leurs comptes autour d'une soirée « bien arrosée ». De même, la réunion familiale dans *Conversations après un enterrement,* permet au protagoniste les aveux des blessures enfouies en chacun des membres et d'exprimer enfin leurs ressentis, après de nombreuses crises successives entre Alex et Élisa, Nathan et Édith, Alex et Nathan etc. Dans la

[1] MÉNISSIER Thierry, *op.cit,* p. 223-252.

pièce *Le Dieu du carnage*, la rencontre tourne au tribunal entre les deux couples qui se jugent, s'accusent, se culpabilisent, se rabaissent jusqu'à s'anéantir et imploser. L'alcool dans ce corpus bénéficie du rôle d'accélérateur au niveau des actions dramatiques ; il n'a fait que précipiter ce carnage symbolique pour mener les personnages à leur perte.

Par ailleurs, nous observons que la passion qui enflamme les personnages ne manque pas de révéler à quel point elle est efficace pour suspendre et mettre en ''*stand-by*'' la culpabilité, la tristesse, ou le nihilisme des personnages concernant leur destin. En effet, face à la douleur immense de la mort, le personnage de Nathan s'adonne à ses pulsions sexuelles. Le passage à l'acte signifie que le personnage a choisi de vivre plutôt que de pleurer sur sa condition humaine. Par conséquent la relation charnelle de Nathan avec Élisa, aussi tabou et subversive soit-elle puisqu'elle a eu lieu sur la tombe encore fraiche du défunt père, montre qu'à l'instant où la situation est devenue insupportable pour Nathan, c'est l'instinct qui a pris le dessus dans son comportement afin de soulager son mal-être. La notion de mal ou de bien n'existe plus, la communication entre les deux personnages passe par le biais de l'acte même.
L'enjeu pour la dramaturge a donc été de mettre en avant le côté réactionnel de personnages constamment sur le qui-vive, d'évoquer la complexité de la communication et de montrer à quel point cet équilibre fragile voire précaire entre les personnages tient à un fil. Ainsi l'œuvre de Reza permet de « mieux présenter les actions humaines dans leur complexité, leur ambivalence, ou encore leurs paradoxes. »[1] La condition humaine et l'instinct, tantôt refoulé tantôt assumé, constituent des acteurs qui influent sur la qualité des échanges et des silences. Cela pèse de tout son poids sur des personnages à bout et en proie à par leur impulsivité, ce qui condamne la communication entre eux à demeurer à un stade superficiel et banal.

C- Les erreurs de communication comme source de clivage

Mis à part le manque d'affinité ou l'impulsivité extrême dont nos protagonistes font preuve par moments, nous comptons plusieurs aspects inhérents à leur comportement, qui nuisent visiblement à la qualité de la communication. Ainsi, certaines erreurs ou plutôt certaines imprudences du langage se glissent insidieusement dans les conversations, pour conduire à une posture de fermeture et d'intolérance vis-à-vis de l'interlocuteur. Les personnages n'arrivent

[1] BERTHOUD Gérald, « Un univers « kafkaïen » aujourd'hui ? », In *Revue européenne des sciences sociales* [Online], XLIV-133 | 2006, Online 04/11/2009. URL: https://journals.openedition.org/ress/364. Consulté le 23/10/2019.

pas à pallier ce genre de piège qui les happe aussi facilement. Quelques phrases suffisent pour les transporter du stade de l'incompréhension au stade de l'incommunication. En effet, les nombreux quiproquos, les digressions foncièrement narcissiques (qui dénotent un besoin d'attention important), et les longs monologues, sous-entendent que les personnages ne s'écoutent pas réellement. Ils ont beau se parler, ils ne se comprennent pas pour autant.

L'indifférence se manifeste par exemple dans le silence qui paralyse les échanges. La nonchalance des certains personnage et le manque d'empathie des autres, est en outre un mélange efficace pour ralentir le processus de communication, sachant que ce pseudo - équilibre s'avère précaire dans les drames de Reza qui finissent tous presque par déraper en conflits. Le fait de ne pas prêter attention à son interlocuteur peut exaspérer ce dernier. L'indifférence d'Alain dans *Le Dieu du carnage,* envers la souffrance de sa femme qu'il ne voit pas ou qu'il ignore en témoigne : « - Annette : Parle lui. Il n'y a rien de plus normal. -Alain : Bonne chance. - Annette : Arrête Alain. Je ne comprends pas. »[1] Annette est seule à essayer de justifier les actes violents de son fils devant un couple qui la fait culpabiliser de ne pas le punir ; elle est seule à s'expliquer et à défendre son fils tandis que son mari est occupé par le travail. Par conséquent, le problème d'Alain, c'est qu'il a l'esprit ailleurs, et ne se sent pas plus concerné par l'erreur de son fils, ou sa faille dans son éducation. La femme finit donc par craquer et dire combien cela l'anéantit, étant donné que l'indifférence mène inéluctablement au sentiment de solitude ou d'abandon. Citons les reproches du personnage envers son mari : « Je veux encore boire, je veux me saouler la gueule, cette conne balance mes affaires et personne ne bronche. […] Pourquoi tu laisses traiter ton fils de bourreau ?» [2]

En outre, la critique et la contestation systématique sans prendre le temps d'assimiler les paroles, sont une véritable entrave à la communication entre les protagonistes dans les pièces. Le jugement conduit alors l'interlocuteur à l'autocensure et lui fait perdre sa confiance en soi. Cela peut mener à l'incompréhension vu que le personnage n'arrive pas à convaincre ou à transmettre correctement le fond de sa pensée et se trouve rapidement incapable de justifier ses intentions ou ses actes auprès des autres. L'exemple de Sonia et Henri dans *Trois versions de la vie*, en témoigne. Ce couple n'a pas la même vision de l'éducation : tandis que la mère est stricte, l'homme est plus laxiste pensant gâter ou dorloter son fils. Sonia critique l'approche de son mari à la fois vis-à-vis de fils et concernant sa servilité envers son supérieur hiérarchique

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 40-41
[2] *Ibid,* p. 117-118.

au travail, Hubert qu'il redoute tant. D'ailleurs, Sonia ne ménage pas Henri, elle ne manque pas de le critiquer devant ses invités. La preuve en est par cette phrase, la femme ne peut se retenir de faire savoir son mécontentement, lorsqu'Henri se montre exagérément gentil envers son collègue : « Merci de quoi ? D'avoir ruiné ton Week-end ? » [1] Le personnage d'Henri est contrarié et irrité par ce flot de critiques devant son collège et la honte l'envahit. Au lieu de se calmer, il se laisse submerger par ses émotions et se sent incompris.

Force est de constater que ces éléments sont clairement liés. Le mépris est un élément déclencheur de plusieurs conséquences négatives. Sachant que mépriser signifie essentiellement sous-estimer quelqu'un, ignorer son existence, cela peut émaner de simples moqueries ou sarcasme jusqu'aux insultes les plus cinglantes. Du mépris surgit un autre sentiment blessant : le dégoût. C'est le cas de M. Blensk dans la pièce *La traversée de l'hiver*. Le groupe décide que M. Blensk est ennuyeux ; tous sans exception le méprisent au point de ne plus supporter sa présence parmi eux. Le personnage est marginalisé par les autres comme un pestiféré, malgré ses tentatives pour se faire aimer et pour avoir un peu de compagnie. Ce dégout des personnages pour M. Blensk semble sans limites : ils l'offensent sans regret, par des paroles méchamment gratuites. Ce dernier sert de bouc émissaire durant toute la pièce, indépendamment de ce qu'il fait ; aucune attention ne lui est octroyée, pas même à son patronyme qu'Avner s'amuser à déformer. « D'abord, qui peut prononcer son nom ? »[2]

Le dernier aspect qui conduit à une suspension de la communication est la susceptibilité excessive. Être constamment sur la défensive peut fausser le jugement des personnages qui interprètent mal ce qu'on leur dit, exagèrent et sur-réagissent à cela. C'est une barrière à la bonne communication, dans la mesure où une sorte d'hermétisme s'installe. Chaque parole est perçue comme une attaque personnelle contre laquelle il faut se défendre. Nous avons l'exemple d'Alex dans *Conversations après un enterrement*, qui est l'archétype de la personne complexée et contrariée par la vie, qui prend toutes les remarques de travers, et y répond de façon surdimensionnée en usant du tac au tac dans les dialogues. Nous faisons référence ici à la dispute qui éclate au sujet d'un café avec sa sœur Edith : « Édith : C'est la première fois que je te vois faire un café. Alex : Comment tu crois que je vis ? »[3]

[1] *Trois versions de la vie,* p. 34.
[2] *La traversée de l'hiver,* p. 33.
[3] *Conversations après un enterrement,* p. 18.

Le cas de M. Parsky est plus parlant, vu que ce dernier est l'incarnation de l'insatisfaction chronique, ce qui a le don de le rendre très méfiant par rapport à son entourage. L'homme dénigre chaque personne qui oserait émettre une critique à son encontre. Quand bien même il nie ce fait, M Parsky s'isole peu à peu de ses connaissances, en coupant tout contact, voire en rompant avec tous ceux qui le dérangent. Il est clair que son mode de communication est si dysfonctionnel qu'il se retrouve en fin de compte tel un loup solitaire, sans pouvoir l'admettre. M. Parsky va même en-deçà, car au cœur de ce processus rétrospectif, quasi autodestructeur qu'il accomplit lors de ce voyage en train, il finit par avoir une scission avec lui-même. En témoigne la gradation dont l'homme use pour exprimer l'étendue de sa déprime. « L'Homme. Amer. Tout est amer. » [1] Autre gradation à valeur hyperbolique et exponentielle : « Devenu Amer parce que je suis amer ? Ou devenu moi-même amer par la contemplation de cette amertume physiologique ? […] Amer de me rétrécir. »[2] Certes, lorsque nous évoquons la communication avec autrui, nous ne pensons pas forcément à ce genre de détails qui font toute la différence lors d'un échange. Notre dramaturge a l'art de les mettre en exergue afin que le spectateur/ lecteur puisse focaliser sur les anomalies inhérentes au fonctionnement à la fois du langage et du comportement (le non-dit, les silences).

2- La confrontation faute d'espace vital

A- Une intimité qui ôte toute retenue

Le tempérament des personnages n'est pas seul responsable de leur mal-être. L'atmosphère du lieu y contribue plus qu'on ne le pense, car elle déteint et agit sur leur humeur. Elle influence leurs actions et si nous avons à plusieurs reprises employé le terme médical de contamination, c'est pour insister sur la rapidité de la propagation. Si le lieu est anxiogène ou toxique, les personnages ne peuvent que se sentir mal à l'aise et être méfiants. Inversement, lorsque l'endroit est accueillant et chaleureux, il transforme positivement ceux qui occupent les lieux. Un lieu neutre, non familier, ou au contraire chaleureux, influe forcément sur les conversations. Faute de convivialité, de partage et de chaleur humaine, nous avons affaire à de la froideur, à la mauvaise foi et à de la suspicion, trois réactions qui bloquent l'élan vers autrui.

[1] *L'homme du hasard,* p. 11.
[2] *Ibid.,* p. 24.

La confrontation entre les personnages de Reza parait comme la seule issue possible. Tout est prétexte à conflit pour eux, si bien que les crises semblent inévitables dans chaque pièce de notre corpus. Certes, parmi tous les facteurs qui pourraient conduire à ce résultat, il nous incombe d'exploiter le rôle de l'espace au sein de cet enchainement de cause à effet, car il joue une fonction essentielle. À force de manquer d'espace personnel que nous considérons par extension comme espace vital sur scène, les personnages suffoquent jusqu'à l'implosion. En effet, le huis clos prive les personnages de leur intimité. L'unicité du lieu a pour conséquence de les mettre à l'épreuve, pendant le temps que dure la représentation de la pièce :

> Il est compréhensible que les perspectives esquissées suscitent un vertige, une angoisse. Notre notion d'angoisse provient du substantif latin angustia, issu de l'adjectif angustus, étroit : l'angoisse, c'est le sentiment d'être à l'étroit, de manquer d'espace. Nous ne vivons plus dans l'ambiance de l'horreur du vide, mais bien plutôt dans celle de l'horreur du trop-plein. Nous connaissons quotidiennement cette sensation lorsque nous sommes tassés dans un bus ou un métro en heure de pointe.[1]

La dramaturge s'implique notamment au niveau du décor, qu'elle désigne comme minimaliste, épuré au plus haut point afin de rappeler la froideur du vide, et de susciter chez le spectateur une angoisse physique, aussi refoulée soit-elle :

> L'espace paraît tellement illimité qu'il semble susciter une sorte de « horror vacui », d'horreur du vide, qui pousse à le remplir à tout prix et le plus vite possible.[2]

D'ailleurs, il nous semble nécessaire de définir la notion d'espace vital, afin de comprendre pourquoi Reza agence l'espace à cet escient, et comment se met en place justement, cet effet « boule de neige » qui mène de la crise à l'incommunicabilité entre les personnages. Sans oublier également le lien évident entre l'espace et l'exacerbation de l'individualisme de certains personnages. De fait, il s'agit de plusieurs sphères d'espaces « interpersonnels » qui s'imbriquent dans un ordre allant du plus large vers le plus étroit. Selon le diagramme d'Edward

[1] MONTEIL Pierre-Olivier, « Cahiers d'éthique sociale et politique. », dans portail Persée *Autres Temps, N°*78, 2003, p.1-2, URL :https://www.persee.fr/doc/chris_0753-2776_2003_num_78_1_2426. Consulté le 12/11/2019.
[2] BÜHLER Pierre, « Quand l'espace se restreint. Enjeux éthiques et théologiques du problème démographique ». In : *Autres Temps, Cahiers d'éthique sociale et politique*, N. 43, 1994, p. 14-32. URL : www.persee.fr/doc/chris_0753-2776_1994_num_43_1_1692. Consulté le 19/12/2020.

T. Hall, il y a d'abord « la sphère publique, ensuite la sphère sociale, puis la sphère personnelle, pour arriver enfin à la sphère intime. »[1] Généralement, dans ce contexte, nos personnages évoluent entre la sphère personnelle et surtout la sphère intime. Nous situerons alors, le huis-clos qui réunit les personnages, dans la sphère intime, car cet agencement spatial s'applique au principe d'espace vital à la fois physique et psychique qui s'amenuise considérablement. Trop d'intimité tue l'intimité : lorsque les personnages sont en huis-clos, dans une pièce de la maison ou dans une voiture, cela signifie qu'ils se tiennent compagnie dans le cadre de la sphère intime en comparaison aux autres sphères existantes. Cependant, être constamment en présence de l'Autre, sans pouvoir bénéficier d'un moment à soi, seul, use rapidement. Cela ôte aux personnages leur propre intimité. Cette technique fait office d'un véritable révélateur de la nature humaine et d'un générateur de crise, vu la pression qui pèse sur les personnages. L'espace vital peut être considéré de façon psychologique, mentale et appréhendé bien évidemment, physiquement. Il est indispensable, pour avoir une vie acceptable et descente. Pareillement, c'est une nécessité qu'il soit respecté pour les êtres vivants, au risque de voir apparaître différents problèmes, si ce dernier se voit diminuer. D'où le terme vital. Effectivement, si l'espace vital n'est pas respecté il n'est pas étonnant que cela se répercute en agressivité chez la personne touchée, ayant ainsi pour ultime conséquence, le rejet. Nous en venons alors à cerner à quoi renvoie plus exactement l'idée d'espace vital dont sont parfois privés les personnages. De cette manière, la dramaturge saisit avec justesse la problématique existentielle de l'Homme moderne et la donne à voir au spectateur, qui ne peut lutter contre cette immersion cathartique :

> L'utilisation du jeu théâtral intervient donc comme une médiation qui peut permettre d'entrer en relation avec ces patients enfermés dans l'univers clos de leur psychose.[2]

Les personnages sont en général réunis en petit comité. Tout au long des pièces, ils sont amenés à passer beaucoup de temps cloitrés ensemble dans un même endroit. Au moment où nous estimons qu'un rapprochement pourrait s'opérer entre eux, le besoin d'affronter l'autre surgit chez ces derniers. Cette sensation, est en réalité imposée ou biaisé par le huis clos. S'il n'est pas étonnant de voir les personnages se déchirer pour un rien, c'est parce qu'inconsciemment

[1] GUSY Christoph, « La théorie des sphères », In : *Annuaire international de justice constitutionnelle*, 18-2002, 2003. Lutte contre le terrorisme et protection des droits fondamentaux - La protection de la vie privée. p. 467-484, URL : www.persee.fr/doc/aijc_0995-3817_2003_num_18_2002_1689. Consulté le 12/11/2019.
[2] ATTIGUI Patricia, « De l'espace scénique à l'espace psychique : une confrontation à l'énigme », In *Cliniques de la création*, Anne Brun éd., De Boeck Supérieur, 2007, p. 207-223. URL: https://www.cairn.info/cliniques-de-la-creation--9782804155476-page-207.htm. Consulté le 21/12/2019.

ils essayent de défendre cette violation de leur territoire d'intimité à leur manière et à des degrés différents. Les relations sont donc faussées par le huis-clos, il est légitime pour les personnages de moduler leur attitude, en fonction de ce critère. En somme, l'hostilité et l'affrontement ne naissent pas ex-nihilo, mais se nourrissent de la pesanteur de l'espace.

La promiscuité ne présage rien de bon, puisqu'elle oblige les personnages à préserver leur territoire, ne serait-ce que l'espace vital psychologique. La volonté de s'imposer vis-à-vis des autres, de ne pas céder à la tension, pour ne pas être considéré par le groupe comme un faible, ne fait qu'augmenter la gravité de la situation. Chaque futilité prend une ampleur considérable. Car, au cœur d'un espace aussi restreint qu'un huis clos contenant un nombre assez élevé de personnages parfois, la notion d'espace vital ou d'espace personnel s'estompe rapidement. Chacun veut assoir son autorité et s'approprier l'espace, envahissant ainsi celui de l'autre. L'intimité créée par l'espace semble être un cadre propice aux confessions, ou aux aveux. D'où la prolifération des conflits. Nous faisons référence ici aux innombrables coups de théâtre dans *Conversations après un enterrement*, que ce soit concernant des aspects secrets de la vie du défunt et de l'amourette cachée entre le père et son esthéticienne. Il en est de même concernant l'aveu de la passion qui ne s'est jamais éteinte entre Nathan et Élisa, et du scandale que déclenche leur relation sexuelle sur la tombe du père. Le fait qu'ils s'affichent ensemble, en outre, cause une peine immense à Alex. Le personnage en proie à la haine, s'en prend à sa sœur Édith, considérée comme une tierce personne en dehors du conflit, mais qui absorbe impuissante, tous ces déboires liés à ce drame détruisant sa famille.

B- Le huis clos ou l'emprisonnement par le jugement d'autrui

Dans un huis-clos, les personnages sont pris au piège avec les autres, ils n'ont d'autres échappatoires que de faire face à leurs propres défaillances, aux craintes ou au regard pesant des autres. Ainsi, observons-nous que les personnages subissent de crise en crise beaucoup de tensions, ne sachant comment interrompre ce processus itératif, à l'image d'un cercle infernal. Cependant, quelques protagonistes préfèrent sortir de ce huis-clos, lorsque la crise est à son apogée et notamment, lorsqu'ils ne peuvent plus soutenir le jugement des autres qui les désarme. En effet, plusieurs exemples attestent de ce mouvement qui consiste à sortir d'une pièce où se déroule le principal huis-clos afin de fuir un conflit persistant. Qu'elle soit efficace ou non, cette diversion est adoptée par le personnage d'Élisa dans *Conversations après un*

enterrement, qui quitte à trois reprises la scène, malgré l'insistance de tous les personnages pour qu'elle reste. Cela dénote une tentative d'échapper à cet insoutenable jugement qui la persécute de la part de tous les personnages sans pouvoir vraiment s'en défaire, puisqu'Élisa finit par revenir à chaque fois. En témoigne ce bref passage :

> Le regard des autres est une prison que vous vous imposez à vous-même. Il y a une part de vous qui veut s'évader. Mais il y a aussi une autre part de vous qui veut rester prisonnière.[1]

De la même façon, Alex ou Nathan cherchent à s'isoler tour à tour afin de s'éloigner de ce chahut familial, si pénible à supporter vu les circonstances et les épreuves qu'ils traversent : la mort du père, une vie affective houleuse, le retour indésirable d'Élisa. Ce à quoi il faut ajouter des rapports familiaux ambivalents comme la jalousie et le manque d'affection lorsqu'Alex ou Édith se sentent mal aimés par rapport à leur frère. De ce fait, le jugement de l'oncle, de sa femme et d'Élisa devient rapidement insupportable pour cette fratrie lésée, aigrie par la vie. C'est l'une des raisons pour laquelle les protagonistes sont nerveux et réagissent avec véhémence. Cette soumission constante au regard de l'autre n'est pas anodine et sans impact sur les protagonistes. Elle est synonyme, effectivement d'emprisonnement psychique. L'enfermement dans l'espace se transmue en une sorte de prison intérieure que les personnages s'infligent eux-mêmes. Les limites spatiales engendrent et imposent ce piège aux personnages. La dynamique instaurée par les jugements mutuels tourne dans certaines situations au véritable procès. Ainsi les personnages n'ont-ils guère le choix que de juger ou d'être jugés. Ils se condamnent mutuellement, sans même essayer de se comprendre ou de se tolérer, c'est en cela que réside leur principale souffrance.

Par ailleurs, la peur du jugement est à vrai dire, assez paralysante. Car elle inclut le sentiment d'être dévalorisé, sous-estimé, mais plus que cela, la peur d'être défini en tant qu'individu à travers un jugement précis, qui nierait tous les autres aspects de la personne. Nous faisons ici référence à Balint qui appréhende l'écriture de son livre et l'accueil que lui réservera le public, ou à Inès qui redoute l'impression qu'elle donnera au couple d'hôtes, à cause de son collant filé. Cela pousse par ailleurs, d'autres personnages comme Emma à se cacher derrière une apparence alliant force et perfection.

[1]ATTIGUI *Patricia, op.cit*, p. 207-223.

Ainsi, elle tente par tous les moyens d'impressionner les autres personnages, drapée en quelque sorte continuellement dans le paraître : le fait de raconter ses prouesses ou de se vanter de tout savoir ; de prendre les autres personnages de haut et avec orgueil, mais surtout d'étaler certains passages glorieux de son passé, tout cela participe à une comédie visant à s'immuniser contre le jugement des autres. Force est de constater que vouloir outrepasser et transcender le jugement des autres, implique un réel besoin de plaire à autrui en se pliant à un modèle prédéfini qu'on se contente de suivre. Certains, comme monsieur Parsky, choisissent de se détacher, au contraire du groupe, de dénoncer « Le système ». Il se tient en marge des gens volontairement afin d'éviter d'être confronté à leurs jugements, lui qui paradoxalement juge tout le monde, en commençant par lui-même.

En effet, son monologue prend l'aspect d'un procès contre les autres, mais aussi, si nous pouvons le dire, d'un auto-procès. Il s'agit pour d'autres personnages de ne pas être les victimes des préjugés et des discours aux allures de vérité générale proférés par les autres, à l'instar de M. Blensk qui se fait narguer par Emma sur sa prise de poids, qui se trouble en doutant de lui-même.

Par conséquent, pour se libérer, même si cette la liberté peut paraître illusoire, s'accepter et s'assumer, il faut agir comme Avner, le seul personnage qui se démarque et semble hors de portée des jugements qui fusent de toute part. Sinon, cette situation est insupportable pour les protagonistes de l'ensemble du corpus. Le huis-clos tourne au cauchemar car il expose les personnes au regard d'autrui. La soumission continuelle à ce regard critique est un véritable fardeau pour eux. Les jugements exercent une emprise sur l'égo et empêchent d'avancer.

La valeur intrinsèque que véhicule, alors, cette alliance entre l'espace et l'attitude des personnages est que le jugement se transforme rapidement en une gangrène, source de beaucoup de maux, qui annule toute communication saine entre eux. La place est alors libre pour le chaos relationnel et les personnages agissent en toute impunité jusqu'à s'anéantir comme lors du carnage qui a littéralement eu lieu dans *Le Dieu du carnage,* pièce où les personnages ont craqués un à un d'abord en étant au plus bas moralement. Puis, en ayant des réactions physiques qui vont de pair avec la dégradation de leur état psychique.

C- Le sabotage systématique

L'emprisonnement ou l'enfermement que nous avons évoqué précédemment, n'est pas seulement dû au lieu où se trouvent les personnages ou à leurs rapports conflictuels. Le premier obstacle qui les maintient dans ce genre de situations, c'est peut-être eux-mêmes.

Ainsi, il nous semble que les personnages se complaisent dans cet état d'esprit mental qui déteint sur leurs vies. D'une certaine façon, ils se « sabotent », s'autodétruisent en n'osant pas prendre le risque d'affirmer leur personnalité ou leurs pensées, afin de ne pas froisser d'autres personnes.

Nous avons l'exemple d'Édith qui souffre en silence de sa solitude et ne fait rien pour changer sa vie. Le seul homme dont elle fut amoureuse n'était pas apprécié par son défunt père. Ne subsiste que le souvenir de l'homme aimé et l'espoir fou de le revoir, de renouer avec lui, puisque l'obstacle à leur union est désormais levé : « 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. »[1]

Mais le père était-il le véritable obstacle à son bonheur ? Ou bien Édith, par sa soumission et sa passivité n'incarne-t-elle pas l'archétype de la personne complètement effacée, renonçant au bonheur par crainte de rompre avec la figure paternelle, sacrifiant son bonheur sur l'autel de la famille ? De même, Nathan s'est séparé d'Élisa malgré la forte passion qui les lie, afin de ne pas faire de peine à son frère : il a sacrifié une partie de son bonheur pendant des années. En refoulant son amour et ses sentiments, le personnage de Nathan semble se complaire dans son rôle de victime, auto-sabotant une belle histoire d'amour.

Le personnage de Martha est dans une situation analogue. En effet, être dans un train, en face de son auteur favori constitue une chance de pouvoir l'aborder. Mais le personnage de Martha panique à la vue de l'écrivain et hésite longuement avant de pouvoir passer à l'acte et lui parler. D'ailleurs, elle sur-joue la scène maintes fois lors de son monologue où elle s'adresse à lui directement, sans gêne et se livre à des confidences qu'elle n'osera jamais faire à cet homme. Le monologue de Martha dans la pièce *L'Homme du hasard*, donne lieu à des scénarios fantasmés, qui ne se réaliseront pas, alors que M. Parsky est tout à fait accessible. Que ce soit par manque d'audace ou de confiance en soi, par peur de ne pas être à la hauteur ou par timidité, le personnage se soucie beaucoup trop de la possible réaction de l'écrivain ; elle appréhende également trop son jugement la concernant en tant que lectrice, mais aussi en tant que femme,

[1] *Conversations après un enterrement,* p. 53.

craignant de ne pas être assez présentable : « Je devrais le faire. Mais je n'ose pas. Quelle importance pourtant ? Pourtant si. »[1]

Reza parvient à montrer à travers ses personnages, différentes facettes de l'individualisme, dont le sabotage, qui est un processus assez inconscient. Leur attitude *quasi* masochiste consiste d'une certaine façon à se punir, à l'instar des névrosés qui s'automutilent pour chasser une douleur morale par une souffrance physique, ou pour dissiper une culpabilité envahissante. En somme, nous observons que les personnages sont plutôt dans l'optique d'un renoncement au bonheur, et ce dans l'idée qu'ils ne le méritent pas, qu'ils ne sont pas légitimes. D'emblée, ils se sous-estiment, puis ils se détournent de ce bonheur, croyant qu'ils ne sont pas à la hauteur. Ce mécanisme découle essentiellement de l'absence de confiance en soi, de complexes, de la peur de ne pas être comme les autres et d'être rejeté pour cela. D'un autre côté, le besoin d'autonomie fait naitre une volonté d'évincer l'Autre pour empêcher la concurrence entre les individus. Vu sous cet angle, il serait perspicace de mentionner que le sabotage se manifeste par une attitude bornée et un rejet par les personnages de n'importe quelle remarque émanant d'un autre personnage. Tout ce que fait l'Autre est une erreur, tout ce qu'il dit est faux, car l'autre a toujours tort. Les personnages campent sur leurs opinions d'une façon coriace et sont dans le déni d'autrui. Tout converge dans ce sens : une absence de soutien entre les personnages ; chacun plaide pour sa cause et ne se soucie que de lui-même ; chaque personnage adopte la position de l'opposant.

Nous avons l'exemple d'Hubert dans *Trois versions de la vie* qui profite du désarroi de son collègue pour s'amuser. Hubert se délecte quand il annonce à Henri une mauvaise nouvelle concernant sa carrière. Son sadisme va jusqu'à retarder l'annonce afin qu'Henri ne puisse agir à temps, si bien qu'il voit tous ses espoirs de promotions s'envoler. Chaque moyen est bon pour réussir au dépend de l'autre, pour devancer l'autre et avoir une longueur d'avance sur lui. Cela nous rappelle également Alain dans *Le Dieu du carnage,* qui défend en tant qu'avocat un laboratoire de médicaments douteux malgré le risque qu'encourent les victimes. Il fait passer le profit matérialiste avant l'éthique et les valeurs humaines de justice.

Nous pouvons chercher le profit financier. Mais le profit peut se décliner sous d'autres formes : Avner dans *La traversée de l'hiver*, profite de M. Blensk qui l'emmène en voiture jusqu'à Genève depuis Stratten, alors qu'il ne supporte aucunement M. Blensk, qu'il le méprise comme

[1] *L'homme du hasard*, p. 21.

le reste du groupe. En même temps, Avner se moque de la naïveté de M. Blensk qui ne s'en rend pas compte : « Je lui ai dit vous allez à Genève ? il m'a dit non, mais je vous y emmène volontiers … (Moue d'incompréhension) ça lui plaît de m'emmener ! »[1] Ainsi, le personnage d'Avner exploite la gentillesse de M. Blensk tout en le dévalorisant aux yeux des autres, attitude propre aux hypocrites. Mais, comme l'écrit François Bocquet, Avner incarne aussi l'individualisme.

Tout type de relation au fond, recèle une raison obscure pour se détruire ou détruire les autres. Qu'il s'agisse de concurrence, de jalousie maladive, d'envie, la finalité pour certains est d'être mieux que les autres, de les surpasser. Quant au masque que revêtent les personnages, il leur permet d'impressionner autrui tout en cachant leur fragilité. Dès lors que nous évoquons le sabotage systématique, c'est pour mettre l'accent sur le manque d'ouverture des personnages et sur leur part de responsabilité dans cette spirale infernale d'échec et de culpabilité qui les happe.

3- La relation avec l'Autre sous le signe de la violence

Les crises successives qui ont lieu dans les pièces de Reza, montrent que c'est la violence qui régit essentiellement les rapports entre les personnages. Nous avons observé que cette violence se décline sur différents paradigmes. De plus, les personnages s'adonnent facilement à ce type d'agissements agressifs. La violence s'annonce ainsi, comme la conséquence ultime de cet individualisme « défiguré », de ce « un phénomène contemporain majeur qui pèse lourdement sur la production de la violence contemporaine. »[2]

L'accroissement de l'agressivité des personnages serait-il lié à l'exacerbation de l'individualisme chez eux ? Afin de pouvoir approfondir cette question, il serait judicieux de mentionner que l'avènement de la violence chez les personnages se réalise en différentes étapes : la violence évolue généralement en crescendo, mais va aussi de l'implicite vers l'explicite (ou de la profondeur vers la surface), dans la mesure où la violence psychologique précède la violence verbale et physique.

La violence est mal vue dans la société moderne, qui privilégie l'harmonie et la communication à tout type de conflit, qui fait l'éloge du vivre ensemble. La violence qui caractérise les

[1] *La traversée de l'hiver,* p. 115.

[2] WIEVIORKA Michel, « Le nouveau paradigme de la violence (Partie 2) », *Cultures & Conflits* [En ligne], 29-30 | automne-hiver 1998, mis en ligne le 16 mars 2006,
URL : http://journals.openedition.org/conflits/726 ; DOI : 10.4000/conflits.726, consulté le 15 novembre 2019.

personnages de Reza montre que la dramaturge critique l'hypocrisie d'une société qui traverse une crise où la réalité est de plus en plus violente et qui en fait le déni. Continuant à se penser, héritière de Rousseau, que l'homme est bon à l'état de nature. Par conséquent, La dramaturge arrive à prouver que la véritable nature de ses personnages, maquillée sous le fard du civisme, est la violence. D'après Gilles Lipovetsky :

> La violence est devenue l'interdit majeur de nos « sociétés douces », par opposition aux « sociétés de sang » régies par le code de l'honneur et de la vengeance. Le Narcisse postmoderne, l'« homo psychologicus » est un être prudent, sensible, vulnérable, qui répugne à l'exercice et aux spectacles réels de la cruauté ou de la contrainte physique. D'où son obsession sécuritaire, encore attisée par la montée concomitante d'une nouvelle criminalité urbaine, violence déstabilisée qui est surtout le fait de minorités sans repères ni espoir.[1]

Le huis clos annihile cet aspect de « l'homo psychologicus » pour faire ressortir les traits de caractère les plus primitifs. Reza use le huis clos comme agencement de l'espace afin de susciter une pression psychologique supplémentaire sur les personnages et les pousser à bout. Ainsi, par le biais du sentiment de menace qu'il provoque, les personnages cèdent à la colère et sont sur beaucoup plus la défensive. Force est de constater donc que le huis-clos qui génère les crises des personnages, est aussi responsable de la prolifération de toutes sortes de violences. Il existe bien entendu d'autres causes, très variées, qui semblent amplifier l'agressivité mais également les actes de violence. Nous pouvons ainsi nous référer aux rapports hiérarchiques qui existent dans le domaine professionnel, familial, ou dans les situations où la relation à autrui repose sur la subordination d'une part et sur l'autorité d'autre part. De même, les interactions entre les différentes classes sociales peuvent être un catalyseur de violence. D'ailleurs, tout comme la discrimination sociale, les discriminations de genre, d'âge ou d'ethnie peuvent susciter une haine qui finit en actes de violences ou de cruauté. De plus, n'oublions pas la frustration à laquelle peuvent être exposés les personnages, l'incertitude, le stress, mais plus important la culpabilité qui peut motiver tous types de réactions comme le remarque Alain Marie :

> Avec une obligation réciproque d'être socialement altruiste, et, en complémentarité, parce qu'elle le soumet au refoulement de sa dimension la plus individuelle – son individualisme –, qui l'expose à la violence répressive. Ainsi, elle développe en lui une propension à la violence réactive,

[1] LIPOVETSKY Gilles, *op.cit*, p. 315.

> ce par quoi la boucle de sa culpabilité virtuelle se referme sur lui.[1]

L'obligation d'être constamment irréprochable, peut donc produire l'effet inverse. Car en cas de tensions les êtres humains explosent et expriment tout ce qui est refoulé avec une violence intense. Cela est valable pour nos protagonistes qui font mine d'être des gens sans problèmes et qui pourtant, apparaissent comme l'incarnation de la violence. Alain Marie affirme à ce sujet :

> Cette violence essentielle, ordinairement silencieuse, le microcosme villageois la donne à percevoir en longue durée, dans les relations sociales les plus ordinaires : entre hommes et femmes, entre aînés et cadets. Puis, le cas d'une société urbaine aux prises avec la crise économique actuelle montre qu'elle tend à devenir réciproque et à s'extérioriser, quand les individus réagissent par la violence à la violence supposée de leur communauté.[2]

Reste donc désormais à analyser les différentes manifestations ou types de violence que l'on rencontre dans les textes de Reza qui forment notre corpus.

A- La violence verbale

Le type de violence le plus répandu que nous avons constaté dans les pièces de Reza, est celui de la violence verbale. Au sein de sa production dramatique, « Le langage y tient une place prépondérante. »[3] Certes ce type de violence ne laisse pas de trace. Cependant ses effets sont tout aussi dévastateurs. « La violence […] peut surgir au sein du discours le plus policé. »[4] Pour ce qui est du contenu langagier des discours des personnages, il s'avère qu'il est essentiellement issu du registre familier et grossier. « Les occurrences grossières contrastent avec les tournures travaillées que les personnages emploient souvent, et constituent des écarts aux convenances. »[5] Nous pouvons citer les phrases suivantes : « Il faut que tu couches avec cette putain ?! »[6], « Vos droits de l'homme je me torche avec ! »[7]

---

[1] MARIE Alain, « *La violence faite à l'individu, (La communauté au révélateur de la sorcellerie)* », Éditions Karthala « Politique africaine », 2003/3 N° 91 | p. 13-32 ISSN 0244-7827 ISBN 9782845864511 URL : https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2003-3-page-13.htm. Consulté le 20/05/2019.
[2] MARIE Alain, *op.cit*, p. 13-32.
[3] BOUCHETARD Alice, *op.cit,* p. 15.
[4] *Ibid.*, p. 53.
[5] *Ibid.*, p. 41.
[6] *Conversations après un enterrement,* p. 127.
[7] *Le Dieu du carnage,* p. 118.

Au registre employé s'ajoute le ton sarcastique et ironique qu'adoptent certains personnages. Faisons référence à cette comparaison entre les femmes et les framboises qui met en évidence une part de misogynie chez Avner, qui aurait aimé que les femmes s'offrent aussi naturellement que ces fruits : « Des framboises somptueuses en récompense, qui ont l'air de dire je m'offre à vous. Les femmes ne sont pas aussi gentilles. »[1]

Mais la violence verbale se concrétise surtout à travers les insultes qui fusent de toute part lors d'un conflit. Ces insultes se structurent en crescendo : cela commence par de simples sous-entendus virulents, ce qui a le don de provoquer les personnages et de les énerver, pour donner lieu par la suite à des qualificatifs péjoratifs accompagnés d'un vocabulaire dévalorisant, voire des mots vulgaires. En outre, nous notons que même en dehors du dialogue, les pensées peuvent être particulièrement violentes et virulentes. C'est le cas de M Parsky dont le monologue connote l'amertume, l'ennui, ou la tristesse. Citons : « Amer la nuit. La nuit. Pas d'amour, pas de collage, sommeil plus ou moins là… »[2]
Dans ses pensées « intérieures », l'homme se permet de parler de son entourage sans filtre, sans s'autocensurer, puisque personne n'entend ce qu'il dit. Cela donne lieu à une multitude de termes qui témoignent de la violence du personnage et d'une haine envers les autres : « On ne peut pas être aimable avec une taille et une tête comme elle a. […] Bon enfin ce n'est pas la première femme qui est laide. »[3]
Il apparaît que les mots ont le pouvoir de blesser, de décevoir et de faire mal aussi bien qu'un coup, surtout s'ils se répètent ou s'ils sont incessants : « Il m'épuise. Comment s'en débarrasser ? »[4] Car l'individu insulté, ou lourdement taquiné finit par y croire et commencer à se sentir inutile ou bête par exemple.

> La violence peut revêtir un tour extrême, sans limites, en relation avec un désir, frustré, d'accéder aux fruits de la modernité, et sans qu'il s'agisse de l'utiliser comme ressource pour parvenir à des fins. Ce qui la rapproche de conduites informées par la rage de ne pas être reconnu, par le sentiment d'une injustice vécue, par l'interdiction qui est faite à l'individu de devenir sujet, et qui peuvent prendre différentes formes : explosion émeutière, mais aussi ludique, ou, pour parler.[5]

[1] *La traversée de l'hiver,* p. 30-31.
[2] *L'homme du hasard,* p. 12.
[3] *Ibid.*, p. 24.
[4] *Ibid.*, p. 80.
[5] WIEVIORKA Michel, *op.cit*, p. 9–57.

Le pouvoir de la violence passe en premier lieu par la parole qui formule clairement et d'une manière directe une intention de nuire à Autrui. Plus facile à déceler que d'autres modes de violence plus silencieux, l'injure est peut-être un moyen que les personnages trouvent efficace, pour traduire cette charge de violence, dans la mesure où l'insulte permet d'agacer l'autre en proférant des diffamations comme en témoigne cette image : « une sangsue depuis qu'il est livré à lui-même. »[1] Par ailleurs, un rapport d'autorité mal-placé peut provoquer ce type de violence lorsque l'un des individus refuse de se soumettre. De plus, déstabiliser l'estime de soi par la dévalorisation physique ou mentale compte également comme une violence verbale qui blesse au plus profond de l'être. De même, culpabiliser l'autre par les reproches, détruit la santé mentale et la confiance en soi rapidement, comme dans ce passage où Emma évoque M. Blensk :

> Avez- vous remarqué comme il se plisse le front, comme il se ride ? J'ai envie de lui dire pourquoi vous vieillissez vous, pourquoi vous vous rapprochez de la mort pour dire des choses aussi insignifiantes ? [2]

C'est pourquoi, certains personnages ripostent à la violence verbale par le même moyen afin de se défendre. Néanmoins, Il y a d'autres indices qui attestent de la violence lors d'un échange. Mentionnons d'abord les cris, lorsque les personnages sont en colère : ils haussent le ton rapidement, jusqu'à ne plus s'écouter, et l'on atteint rapidement un état proche de l'hystérie. Les didascalies indiquent nous permettent de jauger et mesurer le niveau de violence : « Véronique se jette sur son mari et le tape, plusieurs fois. »[3], « Annette […] lui arrache le portable et […] le plonge dans le vase. » [4]

La violence verbale réside aussi dans des petit actes qui paraissent parfois insignifiants mais qui cumulés, mènent inéluctablement à l'impasse de la crise : le fait de désapprouver systématiquement l'opinion de l'autre ou le fait de contredire l'autre devant un groupe d'individus. Tel est le cas d'Hubert dès que son épouse Inès prend la parole, avec des phrase humiliantes : « N'interviens pas quand tu ne sais pas de quoi tu parles. »[5] La violence verbale ne s'arrête pas là. Tout manque de respect lors d'un échange peut être considéré comme une

[1] *La traversée de l'hiver,* p. 83.
[2] *Ibid.,* p. 85.
[3] *Le Dieu du carnage,* p. 100.
[4] *Ibid.,* p. 101.
[5] *Trois versions de la vie,* p. 29.

enfreinte au bon déroulement de la communication et comme un avant-signe coureur du déclenchement de la violence. C'est ce qui se produit quand on coupe la parole automatiquement à autrui ou, quand on opte pour le mutisme, ce qui revient à interrompre la conversation, autre moyen d'empêcher l'autre de parler : « Alex regarde Nathan, puis part. Édith s'assoit. Silence. »[1] Quant aux diversions que sont les plaisanteries qui tentent de détourner la conversation ou le fait de critiquer indirectement la parole d'autrui, ne s'agit-il pas en réalité de jugements déguisés en humour qui marquent également le début des hostilités ? « Trois maris. Vous avez travaillé pour nous si j'ose dire ! »[2] : cette phrase ne dissimule-t-elle pas la jalousie d'Élisa à l'égard de la vieille Julienne ?

Cependant, les violences verbales les plus graves restent les menaces faites à autrui, menaces qui se voilent sous le chantage, ou qui sont proférées, accusant l'autre de mauvaise foi : « Foutez le camp ! Je vous ai assez vus. »[3] Si Véronique vire les invités, par cette phrase vulgaire, si la violence verbale atteint son paroxysme, c'est qu'elle ne parvient plus à se maîtriser face à leurs menaces : finis la politesse et le civisme.

> La parole se solde parfois par un échec- qu'il s'agisse d'un silence qui s'impose en lieu et place d'un discours, d'un échange qui devient virulent, ou enfin lorsque le corps prend le pas sur les mots. La violence atteste d'une défaite plus profonde : du langage, des convenances mais aussi de l'autre.[4]

B- La violence psychologique

L'autre forme de violence présente dans le théâtre de Reza est sans doute la violence psychologique, plus insidieuse que la violence verbale. Elle est silencieuse et implicite, de façon que ses traces et son impact sur les concernés restent invisibles et passent inaperçus auprès des témoins de ce genre de scènes. Une définition précise s'impose : la violence psychologique inclut le volet mental et émotionnel. Cette forme de violence est insidieuse dans la mesure où l'abus ne laisse pas de marque physique décelable sur la victime. Ce type de violence se caractérise par une méchanceté insistante voire répétitive tel que le harcèlement qu'un individu affligerait à un autre. La violence psychologique se manifeste alors à travers des actes ou des paroles, qui atteignent la victime au plus profond d'elle la bouleversant émotionnellement. Ces

[1] *Conversations après un enterrement*, p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 47.
[3] *Le Dieu du carnage*, p. 115.
[4] BOUCHETARD Alice, *op.cit.* p. 54.

agressions blessantes de ce fait, réussissent à faire douter la personne de ces capacités et peuvent même influencer sa capacité de discernement ainsi que son jugement. La violence psychologique peut se déclarer pourrions-nous dire dans quasiment tous les domaines : affectif, familial, amical, et professionnel. Il s'agit donc principalement d'une violence qui relève de la maltraitance émotionnelle. C'est d'ailleurs, une sorte de perversion, puisqu'il s'agit d'abuser de l'autre en retournant ses failles contre lui, afin de l'affaiblir davantage.

Il nous incombe alors de souligner que le contrôle progressif d'une victime peut s'effectuer sous le prisme de l'autorité et du pouvoir. Ainsi, Hubert, le supérieur hiérarchique d'Henri dans *Trois Versions de la vie*, jubile à l'idée de le faire plier sous la pression inutile qu'il cause : « Il n'a rien publié depuis trois ans, il a besoin de mon appui pour passer directeur des recherches. »[1]

Si nous essayons de regrouper en quoi consistent les indices indiquant la présence de la violence psychologique, nous constatons de prime abord : l'humiliation de la personne. Cela passe par les moqueries à répétition destinés à rabaisser l'individu, que ce soit en solo ou en public devant un groupe. Dans certains cas, quand l'insistance devient douteuse et louche, on appelle cela du harcèlement.

Nous avons l'exemple de M. Blensk dans *La traversée de l'hiver*, qui a subi toutes sortes d'abus psychologiques englobant tous les aspects de la violence psychique : les moqueries incessantes sur son nom, sur sa façon de parler, les imitations méchantes, les allusions à son surpoids « Je tenais à vous le caser »[2], « pesez-vous, vous avez empâté, je le vois très bien. »[3], l'indifférence et le mépris. Emma et Suzanne le snobent et font mine de lire pour ne pas lui faire plaisir : « Oh, puis j'ai encore perdu ma page […] Blensk après un petit temps de silence embarrassé […] Non, non, lisez, mon Dieu, lisez, je vous empêche de lire. »[4]

Cela démontre que le groupe ne voit pas que M. Blensk veut absolument se rapprocher d'eux parce qu'il souffre à vrai dire de la solitude. « Seul, je le suis. »[5] Affirme-t-il désespérément. Le rejet vient s'ajouter à ce tableau de maux qui s'acharnent sur le personnage. En effet dès qu'il essaye de s'intégrer ou de participer à une activité, le groupe s'y oppose ou quitte l'endroit : « Je suis le mort. C'est d'un ennui ce jeu, c'est pas croyable. »[6] ; « Je vous déteste, qu'est-ce que voulez que je fasse […] avec ce type ? Quel plaisir j'ai ? »[7]

[1] *Trois versions de la vie*, p. 22.
[2] *La traversée de l'hiver*, p. 33.
[3] *Ibid.*, p. 39.
[4] *Ibid.*, p. 23-24.
[5] *Ibid.*, p. 90.
[6] *Ibid*, p. 54.
[7] *Ibid.*, p. 55.

> Les relations entre groupes sont teintées de rejet, de discrimination, de méfiance et de conflits, qui sont autant d'amorces potentielles d'actes violents. Des mécanismes de cloisonnement de ce type entravent toutefois également le fonctionnement de mécanismes de contrôles informels et formels au sein des familles et d'autres groupes clos. Les forces d'intégration sociale ne pénètrent qu'insuffisamment dans ces groupes pour imposer de manière adéquate l'interdit universel de la violence.[1]

De fait, l'humiliation physique et verbale, M. Blensk l'a vécue doublement, car pendant qu'il se fait frapper exprès par une balle de tennis par des jeunes, les autres se transforment en commères, et nous assistons pourrions-nous dire à un « lynchage verbal » que le pauvre homme entend, dans un premier temps sans être vu, mais qui se poursuit quand le groupe se rend compte de sa présence, riant ouvertement de lui. Quand ils l'évoquent, c'est dans des termes péjoratifs : le verbe familier « se le coltiner » est un leitmotiv qui apparaît dans leur discours. Le personnage prend conscience qu'il est indésirable parmi eux : « Elles rient. Se retournent pour vérifier qu'il n'est pas là et le voient. »[2] Victime qui finit par « comprendre qu'après des années de dénigrement, de disqualification et d'humiliation, l'individu ne peut plus lutter et se résigne… »[3], le personnage acceptera en définitive de s'isoler et de prendre ses distances avec le groupe. Autre exemple : la violence psychologique qu'exerce Hubert sur sa femme Inès. L'homme fait plusieurs remarques machistes concernant les femmes pour commencer, puis enchaine avec des moqueries sur sa propre compagne destinées à la rabaisser en public, l'enfermant dans la catégorie des « potiches » ou des « épouses idiotes ».

Le premier constat est que la victime ne se rend pas immédiatement compte que son mari lui cause du mal. Puis, dans un ultime désir de s'imposer devant son mari, elle ne cède plus à son intimidation. Ainsi, progressivement Inès commence à se détacher et se défaire de l'emprise psychologique de son mari, n'est plus terrorisée par ses possibles réactions et essaye de continuer normalement sa conversation : « Je me mêle de ce que je veux, arrête de me brider ! »[4]

> La violence psychologique ne doit pas se mesurer à l'intention de l'agresseur mais à l'impact de l'agression […] il s'agit de l'inscrire dans la durée, dans une violence

[1] KARSTEDT Susanne, « Individualisme et violence : modernisation extrême ou re-traditionalisation de la société ? Une comparaison interculturelle », dans *Déviance et Société*, 2005/3 (Vol. 29), p. 273-284. DOI : 10.3917/ds.293.0273. URL: https://www.cairn.info/revue-deviance-et-societe-2005-3-page-273.htm. Consulté le 15/08/2019.
[2] *La traversée de l'hiver*, p. 86.
[3] CINGAL Élodie, *op.cit.*
[4] *Trois versions de la vie*, p. 30.

> systématique et dans un ensemble de comportement déstructurant. [1]

Néanmoins, quand on évoque le pouvoir d'intimidation, on pense essentiellement au personnage d'Alex dans *Conversations après un enterrement.* En effet, nous avons précisé au préalable que le personnage n'apprécie pas la venue d'Élisa dans la maison familiale lors de la mort de son père et il le fait bien savoir. « Elle est partie ? […] Qui l'a prévenue ? »[2], « Dis-lui de foutre le camp. »[3] À chaque fois qu'il s'adresse à Élisa, il lui fait comprendre qu'elle est indésirable. À chaque fois qu'il participe à une discussion, il provoque une crise avec ses allusions et ses sous-entendus que ce soit envers Nathan et Élisa ou Édith. La violence psychologique de ce personnage s'exprime non seulement par ses mots, mais aussi à travers son regard insistant qui force les autres personnages à l'instar d'Élisa à multiplier leurs entrées et sorties de scène. Sortir pour fuir peut-être une violence verbale ou psychologique qui peut à tout moment basculer dans la violence physique. Car, au fond, ces deux formes de violence apparaissent comme un avant-goût en amont du passage à l'acte. Elles reflètent la frustration de personnages pris par l'envie irrépressible de frapper l'autre.

Si l'on se réfère à René Girard :« On sait, désormais, que dans la vie animale, la violence est pourvue de freins individuels. Les animaux d'une même espèce ne luttent jamais à mort; le vainqueur épargne le vaincu. L'espèce humaine est privée de cette protection. »[4] Nous pouvons en déduire que la violence humaine pourrait parfois s'avérer sans mercie.

C- la violence physique

Nous en venons à la forme de violence la plus connue et reconnaissable : la violence physique. Le mot violen*ce* vient du latin *vis* :

> Qu'est-ce que la violence ? D'après le Petit Robert, la violence désigne tout acte par lequel quelqu'un agit sur un autre ou le force à agir contre sa volonté. […] La violence désigne tout acte par lequel un sujet contraint un autre sujet à faire quelque chose que ce dernier n'aurait pas fait spontanément. Ainsi entendu, le concept de violence est

[1] CINGAL Élodie, *op.cit*
[2] *Conversations après un enterrement*, p. 11.
[3] *Ibid.*, p. 12.
[4] GIRARD René, *De la violence à la divinité, La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 2007, p. 1491

> beaucoup plus large que l'ensemble des conduites nuisibles qu'il désigne habituellement.[1]

Nous définirons alors la violence physique comme une atteinte à l'intégrité du corps et à sa santé. La négligence intentionnelle fait également partie de la panoplie des violences destinées à faire souffrir une personne. Ainsi, la violence physique inclurait toute une panoplie nuancée de brutalité qui s'étend du moins grave au plus dangereux. Cela commencerait avec un gifle ou un coup afin de bousculer l'autre et pourrait évoluer vers des dommages plus blessants voire des agressions mortelles. La violence physique est avant tout la concrétisation d'un rapport de forces dans la mesure où l'expression d'émotions tel que la colère tend à montrer une volonté de s'imposer.

Parfois, cette violence se concrétise par le fait de casser ou de jeter des objets dans le but de nuire ou de terroriser. Ce type d'actes est une expression d'une volonté de s'attaquer à une personne, détournée au dernier moment sur un objet, qui devient le réceptacle de toute la violence et la colère contenue. Mais le plus souvent, les personnages de notre corpus font preuve de violences physiques directes à l'égard d'autres personnages.

En effet, la crise est l'élément déclencheur des hostilités dans certains cas, et la colère, à laquelle viennent se superposer les menaces va crescendo pour aboutir à l'acte.

Notons que dans *Le Dieu du carnage*, la pièce s'ouvre sur l'épisode de violence physique et de blessures entre deux enfants, à la suite de leur dispute. Cela dit, le cas le plus illustratif demeure celui de Véronique, puisqu'elle se jette littéralement sur son mari. Ni les mots ni les injures, ne suffisent à calmer la saturation qu'elle éprouve. Seule contre tous, incapable de transmettre ses idées, ou de persuader les autres personnages qu'elle a raison dans son argumentation. Véronique transfère ce trop-plein d'émotions envers son mari, dont le soutient fait défaut. Chaque coup qu'elle porte sur lui, soulage sa frustration. Aussi, exprime-t-elle son énervement par des gestes mécaniques bestiaux en se ruant sur lui. Citons ses phrases menaçantes : « Je vais le tuer ! »[2], « Michel ça va mal se terminer. »[3] De même la réplique de Michel insinue à quel point sa femme est devenue ingérable : « Battre son mari doit faire partie des codes… »[4]

Par ailleurs, Annette et Véronique, complètement dépassées par la situation et la violence qui s'empare d'elles, dévient alors leur colère sur les objets. Elles jettent leurs effets personnels

[1] Jean-François Malherbe, *Violence et démocratie*, Sherbrooke, CGC, 2003 URL : http://agora.qc.ca/Dossiers/Violence. Consulté le 13/09/2019.
[2] *Le Dieu du carnage*, p. 103.
[3] *Ibid.*, p. 101.
[4] *Ibid.*

mutuels, incluant Alain dans la partie, gestes qui dénotent le manque de respect à l'égard de l'autre, tout en cherchant à le provoquer. Appuyons-nous sur cette didascalie en ce qui concerne Véronique : « (Elle se saisit du sac d'Annette et le balance vers la porte.) »[1] Ensuite vient la riposte d'Annette : « Elle fait mine de partir puis revient vers les tulipes qu'elle gifle violemment. Les fleurs volent, se désagrègent et s'étalent partout. »[2] Le chaos des scènes finales, atteste du passage de la violence sur l'espace, du chaos d'autant plus ironique quand nous savons que les personnages prônent le civisme et la conciliation au départ.

> La violence tend à devenir réciproque et à s'extérioriser, quand les individus réagissent par la violence à la violence supposée de leur communauté. Enfin, à considérer les affinités entre communautés.[3]

En outre, nous avons l'exemple d'Ariane qui gifle Avner. Sans doute est-ce par détresse car il résiste à ses charmes et par-dessus tout, parce qu'elle elle n'arrive pas à le retenir à Stratten. Avner la gifle à son tour, pris dans la spirale de cette violence inattendue : « (Elle le repousse avec violence) Avner : Tu m'as fait mal. Ariane : Pas assez encore. »[4] (Elle le gifle à toute volée. Il lui rend la gifle aussi fort. Elle vacille, et tombe). »[5]

En dernier lieu, nous évoquerons Sonia et Henri qui se bousculent et se chamaillent à la suite d'une dispute qui se termine par la chute de Sonia, poussée à terre par Henri. La violence physique s'accentue ici à cause d'un facteur bien précis : l'arrivée d'invités importants, inattendue parce qu'oubliée, ainsi que le refus de Sonia de se changer et d'écouter les injonctions d'Henri. Par conséquent, le fait que les invités attendent dehors, pousse le couple à devoir clore cette dispute d'une manière ou d'une autre, afin de pouvoir leur ouvrir la porte : « Sonia : lâche-moi ! »[6] est suivi de l'indication scénique « Henri tente de la bâillonner avec sa main. […] Ils luttent. […] Et Sonia tende de dire : Tu m'étouffes ! […] Au secours ! »[7] Les didascalies montrent que la violence physique s'aggrave par paliers, elle est devenue le seul moyen de communication entre les deux personnages (mais s'agit-il encore de communication ?) : « Il la pousse vers le fond de l'appartement en essayant de ne pas faire de bruit. Va t'habiller, Sonia ! (Elle résiste à sa pression) Non. (Ils luttent en silence). »[8]

---

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 115.
[2] *Ibid.,* p. 122.
[3] MARIE Alain, *op.cit.,* p. 13-32.
[4] *La traversée de l'hiver,* p. 119.
[5] *Ibid.,* p. 120.
[6] *Trois versions de la vie,* p. 19.
[7] *Ibid.,* p. 20.
[8] *Ibid.,* p. 25.

Tenter de justifier la violence, quelle qu'elle soit, n'a pas de sens et n'a pas lieu d'être. Pourtant, la violence envahit la société moderne, malgré les prédicats de positivité et de paix à la mode, malgré toutes les institutions dédiées au bien-être et au bonheur. C'est ce que nous donne à voir Reza, par le biais de ces différents fragments de la vie de personnages « au bord de la crise de nerfs », personnages que Nathalie Sarraute désignait comme des « écorchés vifs » dans ses romans. Ce qui ressort de ces scènes familiales ou bien des scènes de ménage au sein des couples, c'est l'absurdité, la gratuité de la violence qui s'immisce dans le quotidien. Qu'elle soit imperceptible, que ce soit un mot, un regard, ou un coup, elle est tout aussi grave. La dramaturge démontre que le fait de porter un masque de civisme en société ne suffit pas. Le moindre élément perturbateur peut déclencher une avalanche de violence et faire ressortir le côté obscur de chacun. Au sein de ce chaos universel, si nous en croyons les exemples cités, rien n'a changé :

> La violence est ici ou bien quête et production de sens, effort pour produire soi-même ce qui était auparavant dispensé par la culture ou les institutions, projection de soi-même jusqu'à la mort éventuelle, ou bien appel à la subjectivité impossible ou malheureuse, expression d'un refus de la personne à continuer une existence où elle se sent niée.[1]

Cette phrase nous semble résumer la cause et l'origine de toute cette violence dans la société moderne : « L'individualisme induit une propension à la violence ainsi que des actes de violence, et tire effectivement vers le haut le niveau de la violence sociale. »[2] L'origine du problème s'avère donc résider dans le processus de refoulement chez les individus qui augmente considérablement la charge de violence par la suite en guise de réponse aux frustrations. Notre dramaturge s'amuse soigneusement à le dévoiler à l'aide du huis-clos, espace fermé et enfermant, qui exacerbe tout ce que les personnages essaient de dissimuler :

> Condamnant les sentiments asociaux (envie, jalousie, méchanceté, avarice, goût immodéré pour la richesse et le pouvoir), elle a pu passer pour le volet répressif d'une morale positive centrée sur les valeurs du don, de la convivialité, de l'entraide et de la solidarité. Toutefois, sous cette positivité

[1] WIEVIORKA Michel, « Le nouveau paradigme de la violence (Partie 2) », *Cultures & Conflits* [En ligne], 29-30 | automne-hiver 1998, mis en ligne le 16 mars 2006, consulté le 30 mars 2019. URL : http://journals.openedition.org/conflits/726. Consulté le 30/03/2019.
[2] KARSTEDT Susanne, *op.cit*, p. 273-284.

> vertueuse, une anthropologie plus « soupçonneuse » dévoile un dispositif de refoulement de l'individualisme.[1]

Ainsi, cette panoplie de sentiments « asociaux » est mise à nu et permet au spectateur de voir des personnages complètement désinhibés et sans faux-semblant, des personnages qui agissent comme le ferait les gens dans la réalité.

[1] MARIE Alain, *op.cit*, p. 13-32.

Chapitre III
La défiguration de l'individualisme

Bien que le titre de ce chapitre paraisse à première vue négatif, nous savons que la modernité traverse une crise dans plusieurs domaines. Cependant, dans ce chapitre, il ne s'agit nullement de remettre en cause la modernité, mais plutôt d'aborder ce spectre de la crise et de vérifier quels sont les volets déformés par la négativité de la crise concernant notre corpus. Aussi, nous semble-t-il pertinent d'aborder le thème de l'individualisme dans l'œuvre de Reza, non pas en tant que dichotomie radicale qui opposerait l'individu et la société. Mais davantage, par une analyse rassemblant toutes les dimensions de ce sujet qui rime avec l'approche de la dramaturge, qui s'avère globalisante. D'ailleurs, le large spectre des personnages tend à montrer certaines difficultés éprouvées par ces derniers sous le prisme de la crise. Reza émet-elle quelques réserves sur la crise moderne ? À travers la manière qu'ont les personnages de vivre la crise et de la gérer, nous pourrons en juger.

Tenter de définir l'individualisme en corrélation avec la modernité s'avère compliqué, en raison des différentes facettes que peut receler cette notion. La multitude d'interprétations possibles, porte à confusion et empêche d'avoir un avis tranché sur cette question qui mitige. Il y a indéniablement la face positive, elle véhicule la valeur réelle de cette notion. L'individu doit exister pleinement sans vivres au crochet des autres et sans être obligé de leur rendre compte. C'est l'indépendance totale et absolue, être souverain de soi, sans être jugé. Car la différence n'est plus un motif de discrimination quelconque. L'épanouissement de la personne surgit alors, fondé sur sa singularité. En se forgeant sa propre personnalité, sa propre identité et en se faisant accepter par les autres en tant que tel, devrait suffire à son existence.

Cependant, cette notion peut présenter un autre versant moins glorieux que ce que nous imaginons, lorsque son interprétation est pervertie. La tournure qu'a prise la suite des évènements dans les drames, est proche d'une dérivation qui mènerait droit à la crise. Le sens de ces valeurs positives n'a pas la même résonnance pour tous les individus, une chose est sûre. Les personnages tendent à nous rappeler constamment cette réplique défigurée dont ils sont représentatifs. Il s'agit au fait de l'exaspération de l'individu isolé, non épanoui qui se démène dans un marasme d'égoïsme ou qui subit une rupture sociale.

Alors, la notion d'individualisme implique toujours une réactualisation de l'interprétation, qui permette de rendre compte justement des évolutions de la société. Ainsi, il s'agit de prime abord de la singularité, de la diversité qui sont des richesses qu'on protège jalousement désormais. La mise en avant des intérêts de l'individu, pour une pleine réalisation de soi, mais surtout contre un communautarisme parfois envahissant, est de rigueur. Cependant, notons que cette définition positive a été soumise à des conditions socio-historiques ces dernières années qui l'ont faite évoluer. En effet, notre époque qualifiée par certains de « l'ère postmoderne », introduirait des transformations non négligeables dans la vision de l'individualisme, notion qui renverrait dans certains cas excessifs au « Culte du moi » :

> La condition « post-moderne » : Contrairement aux nombreux détracteurs de la société de consommation, Gilles Lipovetsky célèbre l'entrée des systèmes occidentaux dans une nouvelle ère d'émancipation. Cette mutation, profonde et encore mal aperçue, serait l'aboutissement d'un processus séculaire de libération et d'auto-réalisation de l'Individu : le « procès de personnalisation. »[1]

L'individu est libéré de la soumission, tout lui est permis afin d'accomplir son propre bonheur ou pour parvenir à son but dans l'existence. Dans les essais de Lipovetsky sur l'individualisme post-moderne, l'analyse est centrée sur les origines et les causes de ces mutations du modèle d'individualisme à l'époque contemporaine, comme « le triomphe de la consommation, le nivellement des valeurs [qui]créent un grand vide idéologique et moral. »[2] Les changements sont considéré comme un symptôme et annoncent une césure implicite et absolue avec l'ère précédente révolue, connue par des modèles plus intrusifs envers l'individu et aucunement souples pour certains aspects privés de la vie. L'arrivée de ce nouveau type d'individualisme favorise « les conditions d'un accomplissement personnel sans précédent, au sein d'une société ouverte à tous les possibles. »[3]

Pourtant, nous sommes face à des personnages qui font preuve d'un comportement l'œuvre, en empêchant l'intimité fondamentale dont les personnages ont besoin au sein du quotidien. Il est clair alors, que nous nous concentrons dans notre corpus sur les défauts des personnages qui ne

[1] LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide,* Folio Essais, Gallimard, France, 1983,
URL :http://ww2.ac-poitiers.fr/philosophie/sites/philosophie/IMG/pdf/lipovetsky_l_ere_du_vide_.pdf. Consulté le 04/06/2019.
[2] *Ibid.*, p. 1.
[3] *Ibid.*

semblent plus être considérés comme des anomalies, mais intègrent plutôt une perspective de normalisation vis-à-vis des autres personnages. Nous percevons cela par le biais de leur personnalité affectée souvent par l'orgueil et l'indifférence. Il nous semble que la dramaturge mettrait en avant les multiples écarts comportementaux chez ces personnages, par rapport à la notion première du terme individualisme et de sa valeur réelle. Dans le but de monter comment agirait le processus de désinhibitions de leur personnalité, qu'elle a instauré via le huis clos, ainsi que les déviations qui s'en suivent, notamment à cause des crises à répétitions dans l'œuvre. Force est de constater que l'époque contemporaine signe une nouvelle représentation de l'individu, et une forme de légitimation de ce que nous pourrions nommer l'hyper-individualisme.

1- De l'individualisme de base à l'hyper-individualisme actuel

La distorsion de l'individualisme comme notion intrinsèque aboutirait au fil des évolutions à un hyper-individualisme, dont nous évoquerons les principaux préceptes. Il insinuerait d'emblée, un affranchissement de toute contrainte qui réprimerait l'exaltation personnelle acquise.

> L'hyper-individualisme est un état d'esprit très majoritaire dans notre société, qui, au moins inconsciemment, voit un individu libre au centre de chacun d'entre nous, un individu qui est « je », le seul vrai « je » et qui, à ce titre, ne devrait subir aucune contrainte, aucune influence, aucune attente d'aucune sorte, aucune « assignation ».[1]

Par conséquent, notre constat se porte de prime abord sur les personnages, qui font preuve d'un comportement égocentrique dans la plupart des scènes. C'est le cas d'Ariane qui donne le ton aux caprices enfantins dans *La traversée de l'hiver*. Idem pour Alex, qui provoque, teste les limites et la patience des autres, sous prétexte du mal-être qu'il éprouve dans *Conversations après un enterrement.* D'autres protagonistes sont également complètement insensibles aux problèmes des autres lorsqu'il s'agit de faire passer leurs intérêts. Nous faisons référence ici à Alain et Véronique dans *Le Dieu du carnage*. Nous observons même, un narcissisme poussé qui submerge le discours de certains protagonistes. Le personnage de M. Parsky dans *L'homme*

[1] PÉRÉOL Orélien, « L'hyper-*individualisme dans notre société* **»,** Octobre 2014, dans AGORAVOX, URL : https://www.agora/vox.fr/actualites/societe/article/l-hyper-individualisme-dans-notre-157514/. Consulté le 25/11/2019.

du hasard, ainsi que Emma dans *La traversée de l'hiver,* corroborent cette citation : « Narcisse – et non Sisyphe – serait donc aujourd'hui la figure emblématique de notre condition. »[1] Effectivement, ces derniers ne semblent concernés que par leurs propres besoins. Plus rien n'a d'importance, si ce n'est cette course effrénée à l'attention, au fait de se montrer sous son plus beau jour et de paraitre toujours mieux que les autres.

Pour ces personnages qui se laissent porter par des élans narcissiques, l'aliénation apparait comme une finalité inévitable et évidente pour eux. Malgré qu'ils s'affirment en dehors des autres, se proclament auto-suffisants, et que le paraître l'emporte sur le réel dans leur quotidien. Ils s'accrochent inconsciemment à ce qui les détache des autres, en repoussant toute influence de leur part. Ceci bloque quelque peu la communication. Vu qu'il n'y a pas vraiment d'échange ou de partage. Au sein de cette micro-société reproduite dans le cadre du huis clos, le sentiment de perte qui anime les protagonistes, nous confirme qu'ils n'ont pas atteint le stade du bonheur. Ces derniers, ne savent plus où ils en sont par rapport à l'existence. La condition humaine est toujours la même, il n'y a que les préoccupations qui ont changés. En outre, du narcissisme, naissent des enjeux en rapport avec l'autre, d'ailleurs les relations s'en trouvent affectés :

> Notre société n'a pas pour autant perdu toute cohésion. Flottant, indéfini, pétri de goûts hétéroclites et littéralement « dissolu », le sujet postmoderne est aussi convivial, ouvert à l'Autre, à une communication vide d'enjeu : tolérant parce qu'indifférent.[2]

L'absence du besoin de l'autre rend d'une part, la communication sinon inutile, du moins vaine. D'autre part, l'absence d'intérêt que suscite l'autre, renforce cette impression de dissociation, illustrant ainsi le vide postmoderne. Nos personnages donnent vivement cette impression d'être absorbés par le vide et de baigner dans l'incertitude, ce qui ne fait que renforcer cette séparation entre eux.

A- Le huis clos, hétérotopie de tous les excès

L'hyper-individualité semble présente dans les pièces de notre corpus, et le huis clos est un espace scénique emblématique qui permet de la mettre en avant. En effet, il regroupe tous

[1] LIPOVETSKY Gilles, *op.cit,* p. 2.
[2] Ibid., p. 3.

les personnages dans un espace-temps précis, devenant à la fois le théâtre et l'incubateur de toutes les crises. Aussi le huis clos dans les drames de Reza correspond-il à ce que Michel Foucault désigne par le mot hétérotopie, la différenciation entre espaces, dans la plupart des cas clos, disconnectés avec ce qui les entoure.

À la lumière de ce constat, il semble donc que le huis clos joue un autre rôle, plus central. Assurément, grâce à l'effet de confinement qu'il produit sur les personnages, ainsi que de l'intimité illusoire qu'il procure :

> L'intériorité se forme, lentement, à partir de l'extériorité. Intérieur et extérieur prenant forme ensemble, dans une interaction réciproque. Étrangement, l'intime n'a pas de lieu propre, son existence clandestine glisse dans les intervalles, au passage des frontières. L'intime, le rapport à soi, est tissé de l'intérieur, *dans* le rapport aux autres.[1]

Si nous considérons le huis clos comme un lieu hétérotopique, c'est parce qu'il apparaît comme un espace caractérisé dans le théâtre de Reza par l'excès. Il concrétise la démesure ainsi que l'extravagance et l'exagération auxquelles se livrent les personnages. C'est aussi un cadre propice à la fois qui rassemble physiquement les personnages et qui les isole psychiquement. De même, l'espace où les personnages sont en huis clos, peut être neutre, tout comme il peut absorber l'atmosphère et les émotions des occupants pour les refléter tel un miroir. D'ailleurs, que ce soit dans un endroit clos ou ouvert, nous avons toujours l'impression que le temps est comme figé lors du huis clos, comme l'indique Emmanuel Nal :

> Certains espaces « ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. »[2]

Par ailleurs, si la dramaturge a porté son choix sur le huis clos comme socle à l'hétérotopie de l'excès, c'est parce que le huis clos permettrait aux personnages d'exprimer leur individualité tout en étant plusieurs à se côtoyer. Plusieurs règles établies par Foucault concernant

[1] HORTONÉDA Jeanine, « Utopie et hétérotopie. En quête de l'intime », *Empan*, 2010/1 (n° 77), p. 69-78. DOI : 10.3917/empa.077.0069.
URL : https://www.cairn.info/revue-empan-2010-1-page-69.htm. Consulté le 21/05/2019.

[2] NAL Emmanuel, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », *Recherches & éducations* [En ligne], 14 | Octobre 2015, mis en ligne le 07 juin 2016, p. 147-161. URL : http://journals.openedition.org/rechercheseducations/2446. Consulté le 25 novembre 2019.

l'hétérotopie, correspondent en outre aux divers endroits qui accueillent le huis clos dans les pièces de Reza, règles dont Emmanuel Nal établit une liste :

> Le premier établit leur universalité ; toutes sociétés et cultures connaissent des hétérotopies, « de crise », lieux sacrés ou interdits où se vivent des états de crise temporaires, […] ou bien encore, dans nos sociétés contemporaines, « de déviation », comme les prisons et asiles psychiatriques, où se confinent « les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » […] Le deuxième principe reconnaît leur évolution au fil du temps. […] Le troisième évoque leur pouvoir de « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces. » […] Le quatrième principe les situe comme « découpage » ou « rupture absolue avec [le] temps traditionnel », certaines à vocation « atemporelle ».[1]

Le confinement, la claustration et la promiscuité amènent les personnages à faire tomber le masque de l'hypocrisie sociale qu'ils portent constamment entre eux. Ainsi, pensons-nous qu'ils s'exposent sans filtre ni retenue, pour livrer toute sortes de pensées, qu'elles soient taboues ou non. La synergie qui en résulte est purement dramatique. Toutes les émotions sont amplifiées : la déception d'Alex et sa réaction dans *Conversations après un enterrement*, à la vue de d'Élisa, son ancienne compagne, devenue celle de son frère : « Elle n'est pas venue pour me consoler, rassure-toi. Elle n'est pas venue pour moi. »[2] De plus, le contraste de la vie et la mort qui se côtoient dans le jardin de la maison familiale, confère à ce lieu une puissance symbolique, évoquons l'hétérotopie existentielle au fil de la pièce :

> Pour reprendre la définition de Foucault, il s'agit : des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.[3]

[1] NAL Emmanuel, *op.cit*, p. 147-161.
[2] *Conversations après un enterrement*, p. 40.
[3] Colloque interuniversitaire Besançon (Faculté des Lettres, Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles) - Split (Croatie) 3-4 décembre 2020. « Modernité des hétérotopies : genre, discours, création (Besançon, 3-4 Dec 20) ». In *ArtHist.net*, mis en ligne le 26/10/, 2019, consulté le 29/11/2019. Comité d'organisation : ARAMBASIN Nella (littérature comparée : interdisciplinarité, UBFC), GILLESPIE Margaret (langue et littérature britanniques : études de genre, UBFC), JURISIC Srecko (langue et littérature italiennes : études méditerranéennes, Univ.Split) et PRANCEVIC Dalibor (histoire de l'art moderne et contemporain, Univ. Split) URL : https://arthist.net/archive/21908. Consulté le 29/11/2019.

La crise des personnages dans *Le Dieu du carnage,* est digne d'une tragédie. Tous les personnages perdent le contrôle et « se crachent » leur quatre vérités au visage. Les personnages se torturent par des propos vénéneux, et nul n'est épargné : « Tais-toi ! Tais-toi ! J'exècre cette connivence minable ! Tu me dégoûtes ! » [1] ; « On se fait insulter, et brutaliser. »[2] La violence verbale cède la place à la violence physique, car ils en viennent aux mains. Le salon où se déroule la scène, subit des dommages physiques collatéraux qui attestent du degré excessif, voire dangereux de la dispute. En témoignent les tableaux salis par le vomi, le portable jeté dans l'eau, les affaires d'Annette cassées et jetées par terre, les fleurs déchiquetées. À la fin de la pièce nous sommes face à des protagonistes complètement saouls, à bout de force et à bout de nerfs. En effet, ils sombrent dans une profonde mélancolie, n'ayant plus la force de se battre, victimes en quelque sorte de leurs pulsions destructrices, à l'instar des héros tragiques de Racine, incapables de lutter contre leurs passions, ou punis comme les héros de l'Antiquité par les Dieux pour leur « hybris » : « C'est infernal »[3] ; « Je crois que c'est le jour le plus malheureux de sa vie aussi. »[4]

D'autres fois, l'accent est mis sur le sentiment de peur qui s'ajoute à celui d'impuissance comme pour le personnage d'Henri dans *Trois versions de la vie,* que ce soit dans la première version ou dans la deuxième. En effet, ce dernier réagit avec excès à l'annonce d'une mauvaise nouvelle professionnelle. Défaitiste voire fataliste, Henri dramatise la situation, comme s'il ne pouvait plus rien pour sauver sa carrière. Les exclamations à tendance hyperbolique, les plaintes, le ressassement, témoignent de cette démesure à proprement dire théâtrale. En effet le personnage est dans l'urgence, il s'alarme et cède à la panique, adoptant une posture de victime : « Je suis foutu. Deux ans de travail foutus en l'air. »[5] D'ailleurs, les propos des autres personnages comme Hubert ou sa femme Sonia, attestent de cette exagération, de cette réaction quasi surfaite : « Quelle nervosité, Henri ! »[6], « Quittez cet air sinistre. »[7]

Dans *L'homme du hasard*, le monologue de M. Parsky met en exergue sa tristesse et sa lassitude de la vie : « Les choses ne sont rien. »[8] Plus rien ne lui inspire la joie de vivre, et il blâme son

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 89.
[2] *Ibid.,* p. 118.
[3] *Ibid.,* p. 93.
[4] *Ibid.,* p. 112.
[5] *Trois versions de la vie,* p. 31.
[6] *Trois versions de la vie,* p. 31.
[7] *Ibid.,* p. 32.
[8] *L'homme du hasard,* p. 11.

entourage en employant un vocabulaire assez cru. Le monologue prend des allures de complainte qui font penser au lyrisme des poètes romantiques, et plus particulièrement aux vers de Musset que ce soit dans *Les Nuits* ou dans le drame de *Lorenzaccio*. Et comme ces derniers, rejouant en quelque sorte le rôle du poète incompris, l'écrivain rompt avec les autres, choisit de s'isoler, et refuse de se fondre dans un moule ou une catégorie sociale précise : « J'arrive à m'entendre. Facile d'entendre les autres. S'entendre soi-même, c'est ça la difficulté. »[1]. Quant à Martha, dans la même pièce, elle se lamente dans un monologue sur son sort, sur le sentiment de solitude qu'elle ressent au sein même de son entourage, inconsolable de ne pas avoir eu le courage de se confier à son écrivain de prédilection. Martha a tellement idéalisé voire, sacraliser M. Parsky qu'elle n'ose pas démystifier ce « Dieu vivant ». Lui parler serait synonyme de profanation : l'écrivain ne serait plus qu'un homme, totalement accessible : « Monsieur Parsky seriez-vous inférieur à mon désir ? »[2]

De fait, la seule action attendue par le spectateur dans cette pièce, est celle de savoir si Martha réussira à prendre l'initiative ou non d'aborder l'autre - ce qui maintient le suspense jusqu'au bout - si elle parviendra à transcender une hésitation exagérée. Les exemples de l'excès concrétisés et personnifiés, grâce au huis clos ne manquent pas. L'agencement de l'espace dans les pièces de Reza fonctionne de manière à exacerber les sentiments les plus refoulés, à amplifier chaque sensation. Ainsi, chaque petite contrariété s'aggrave, chaque dispute devient un véritable enfer pour les personnages. Chaque mot, chaque geste est porteur de sens et l'interprétation n'en est que plus intensifiée.

Même la joie dans *La traversée de l'hiver,* est excessive : nous avons des personnages qui s'excitent et s'enflamment pour avoir fait de la marche dans la montagne et avoir cueilli quelques fruits, ou pour avoir vu un animal : « On a vu des marmottes à deux mètres. »[3] Alors, « Les hétérotopies éclairent les liens existentiels entretenus avec les espaces. » [4] Le retour vers soi dans cette pièce est donc lié profondément à la montagne, pour ne pas dire qu'il dépend entièrement d'elle. Si les protagonistes sont hyper - réactionnels, c'est pour la simple raison que le huis clos ravive tous leurs tourments, faisant écho à tous les disfonctionnement de l'existence. « L'hétérotopie permet un retour réflexif sur soi, par la médiation d'un espace réel. »[5] Lors du huis clos, les personnages ont tendance à se battre inconsciemment pour exprimer ou préserver

[1] *L'homme du hasard,* p. 55.
[2] *Ibid.,* p. 27.
[3] *La traversée de l'hiver,* p. 30.
[4] NAL Emmanuel, *op.cit,* p. 147-161.
[5] *Ibid.,* p. 147-161.

leur individualité qui se voit menacée par un autre personnage envahissant. Par conséquent, le bouleversement empoignant des personnages, mais aussi le crescendo dramatique incarné, l'espace d'une scène, n'est que la cristallisation et la matérialisation de l'hétérotopie de l'homme moderne, de sa condition en tant qu'individu foncièrement seul. De « L'herméneutique du sujet », à « l'herméneutique du soi »[1], le huis clos apparaît comme le meilleur moyen pour caricaturer l'aspect parfois extrême de l'hyper-individualisme, mais également pour mettre en relief une certaine interprétation des rapports complexes entre les Hommes :

> L'hétérotopie serait donc de nature à nous faire investir l'espace d'une manière singulière, en lui conférant des rôles et des valeurs qui nous permettent d'exister différemment. À ce titre, elle pourrait donc jouer le rôle d'un prisme à travers lequel regarder comment des lieux s'élisent et ce que leur spécificité nous permet d'être et/ou de faire. Il peut s'agir de s'émanciper, quand l'hétérotopie joue le rôle d'un laboratoire permettant d'apprendre à faire sien un espace ; de s'opposer, quand l'hétérotopie se constitue en réaction aux espaces de contraintes, sociales ou familiales ; de faire preuve de créativité, lorsqu'elle devient l'écrin de fantaisies secrètes.[2]

En définitive, le huis clos n'est autre que l'espace réceptacle qui accueille l'hétérotopie, en vue de montrer l'expérience humaine.

B- Les défauts aux premières loges

L'existence d'une interdépendance que nous relevons entre le huis-clos et l'individualisme est fondée sur la récurrence d'un comportement autodestructeur et de l'érosion de tous types de relations ; dans le cadre d'une routine et d'un espace restreint ou fermé, au sein des drames de Reza. Au cœur de ce tourbillon existentiel que traversent les personnages, mais aussi à travers l'image qu'ils renvoient. Il s'avère que certains aspects des drames ne mettent pas vraiment en valeur la réalité de la modernité, pour critiquer et mettre en garde contre des possibles dérives néfastes pour l'Homme. En effet, l'accentuation de leurs défauts : de savoir

[1] ROMAN Sébastien, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », in *Le Philosophoire*, 2015/2 (n° 44), p. 69-86. DOI : 10.3917/phoir.044.0069.
URL : https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm. Consulté le 14/12/2019.
[2] NAL Emmanuel, *op.cit*, p. 147-161.

être essentiellement et de communication avec les autres, laissent deviner une possible stigmatisation des personnages aux yeux de lecteur/spectateur. Ces derniers pourraient alors être considérés en tant qu'individus qui font partie de catégorie (minoritaire ?), qui fait l'exception et qui met à l'écart le bon développement du processus de l'individualité. Voici comment adviendrait la déviation et la défiguration de cette notion dans l'œuvre. La dramaturge exploiterait leur failles comportementales et leur faiblesses, afin d'insister sur l'imperfection des personnages, qui fautent et commettent des erreurs. Ce trait serait authentiquement humain. Mais qu'est- ce que la dramaturge cherche à susciter ? L'indulgence du public, qui doit observer d'un œil plus compréhensif les personnages, victimes de leurs propres jeux ? Il est clair que ce genre de déviations comportementales que vivent les protagonistes, semble possible dans la vie réelle et se concrétise parfois. Toutefois, on ne peut affirmer que cela est une norme dans la société pour autant.

> « Pathologies du manque » qui font écho aux « pathologies de l'excès » ; la « défiguration de l'individu » et la fin des « sentiments » accompagne leur « corrosion » ; la standardisation, l'hyperactivité compulsionnelle, la tyrannie de l'urgence s'ajoutent à tout cela, dépeignant de fait une société […] où il ne nous reste plus qu'à espérer l'avènement rapide d'une postmodernité.[1]

Notons que cette accumulation résume les divers ressentis symptomatiques d'un malaise profond, que nous retrouvons justement chez les personnages. Par conséquent, quoi de mieux pour attirer l'attention du spectateur/lecteur, sur les aspects négatifs, que d'axer la focalisation tel un gros plan, sur les défauts concrets et vraisemblables des protagonistes, ainsi que sur leur différents échecs. Ainsi Reza touche-t-elle de plus près sans doute, la sensibilité du spectateur. D'ailleurs, dans l'œuvre, la mise en relation de l'excès des réactions des personnages, et de l'espace qui les accueille semble s'imposer. Ce que nous voyons dans les pièces de Reza, ce sont des personnages aux prises avec leurs défaillances et ambigüités, et qui à chaque moment, même le plus anodin, sont mis à l'épreuve, par le huis clos.

Dans chaque pièce, les personnages sont en situation de crise, que ce soit à cause des problèmes personnels qui les tracassent ou que ce soit à cause des autres. Ils sont comme cernés dans une impasse, si bien qu'ils n'ont guère d'autre choix que de se confronter les uns aux autres. Les défauts qui apparaissent au premier plan sont sans doute émotionnels. En effet, les personnages ont du mal à gérer leur émotion et en cas de stress, ils cèdent rapidement aux impulsions. C'est

[1] ASCHER François, « Le futur au quotidien. De la fin des routines à l'individualisation des espace-temps quotidiens », dans Nicole Aubert *L'individu hypermoderne*. Toulouse, ERES, « Sociologie clinique », 2006, p. 273-290.

le cas d'Annette et de Véronique qui font une crise à la suite d'une dispute où chacune veut imposer son avis et juger celui des autres. L'impuissance de concilier les avis, favorise alors l'anéantissement comme résultat ultime : « Filons Alain, ce sont des monstres ces gens ! »[1]

L'exemple de Juliette dans *Conversations après un enterrement*, est de même significatif : ce personnage finit par s'effondrer alors qu'il n'est pas directement concerné par le conflit des autres personnages, à savoir la fratrie. Mais, parce que Juliette incarne un personnage doté d'une grande sensibilité et d'empathie, elle absorbe les maux des autres et ne peut tolérer une telle atmosphère sans en souffrir. Dès lors qu'elle s'identifie aux autres, les évènements se déroulent donc comme si c'était elle qui vivait le conflit. En second lieu, Soulignons qu'un problème de communication réside dans les discours et dialogues, il ancre une irritabilité permanente chez les personnages. Il s'avère qu'il s'articule autour de deux notions principales, celle de l'énonciation et celle de l'éthique. Notons d'emblée que les personnages se parlent sans chercher à communiquer. En effet, leurs discours sont dévalorisants, les insultes sont arbitraires, et le ton hausse rapidement au moindre quiproquo. D'ailleurs les personnages ne s'écoutent pas réellement. Le discours fragmenté, atteste d'un échange vide, destiné à meubler le temps qui passe. La communication non verbale vient confirmer cela par la gestuelle, la posture et la voix des personnages, qui peuvent induire une mauvaise interprétation du discours : « Ariane fait quelques pas. […] Elle lui tourne le dos. »[2]

S'ajoute à cela, l'autre élément charnière que constitue le respect des règles de la communication. Nous avons affaire à des personnages constamment dans le jugement. Les conclusions hâtives sont leur crédo. Citons cet extrait où Ariane déduit des choses avant même de connaitre la version d'Avner : « Ariane : Alors vous allez passer deux heures dans sa Volvo hideuse, avec lui, parler, vous avez l'air content de ce voyage. […] Avner : Le train me faisait partir à sept heures. »[3] Ceci engendre des malentendus qui grandissent au fil du temps entre eux. Mentionnons aussi, que certains des protagonistes cachent leur véritable tempérament derrière un masque de politesse, de fausse gentillesse : cela se concrétise dans le fait d'utiliser l'humour comme arme. Mais le cynisme auquel certains d'entre eux ont recourt, fini toujours par être mal perçu des autres. D'autres sont portés plus sur l'agressivité dans leur comportement ou leur discours, comme si l'agressivité était plus dissuasive aux yeux de potentiels ennemis, comme si elle plaçait le locuteur en position de force, ce qui est une façon de se protéger des

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 117.
[2] *La traversée de l'hiver*, p. 115.
[3] *Ibid.*, p. 17.

atteintes et blessures d'autrui. Bref, les personnages, susceptibles, ne ratent pas une occasion pour s'attaquer les uns aux autres au moindre reproche.

Toujours dans le but de s'imposer, les personnages n'ont aucune considération pour l'autre. En dépit des dégâts qu'ils peuvent causer, ils font passer leur intérêts avant quiconque. En témoigne l'agissement du groupe, dans *La traversée de l'hiver,* vis-à-vis de M. Blensk. Certains sont sournois ou de mauvaise foi et aiment faire souffrir les autres pour passer le temps : Emma a commencé à se comporter mal avec M. Blensk ; les autres adoptent la même attitude. Ce que nous retenons de la pièce, c'est que la plupart des personnages sont dans le tort mais continuent malgré tout à affliger des souffrances aux autres. En définitive, les défauts tels que le mensonge, l'égoïsme prononcé, les moqueries, la méchanceté, sont des traits universels présents à des niveaux différents chez les hommes. C'est sans doute le talon d'Achille qui empêcherait l'humanité de s'épanouir pleinement :

> L'égoïsme naît d'un instinct aveugle ; l'individualisme procède d'un jugement erroné plutôt que d'un sentiment dépravé. Il prend sa source dans les défauts de l'esprit autant que dans les vices du cœur.[1]

Le huis clos fonctionne comme un étau qui se resserre sur les personnages, ce qui exacerbe leurs défauts et fait ressortir cette image erronée de l'individualisme jusqu'à la crise. Par conséquent, les crises des personnages doivent être entendues comme une sorte de cri de détresse. Quant au microcosme formé par les personnages, il n'est autre qu'un échantillon d'une réalité parmi d'autres qui coexistent dans la société. Ici, le chacun pour soi prend tout son sens dans l'œuvre, puisque chaque personnage veut se sauver d'abord lui-même.

C- Les liens sociaux défaits

Force est de constater que l'évolution de l'Homme est passée au fil du temps par plusieurs étapes, qui ont été nécessaires à sa maturité, ces expériences l'ont forgé, avant de devenir l'Homme moderne actuel. Certains individus peuvent être dépassés par ce bouleversement continu. Or, il se trouve que la société est en pleine effervescence de nos jours. Elle cherche encore ses marques et repères dans ce nouveau monde en pleine mutation :

[1] TOCQUEVILLE Alexis, *De la démocratie en Amérique,* II, éd. GF, p. 125.

> La notion de lien social signifie en sociologie l'ensemble des appartenances, des affiliations, des relations qui unissent les gens ou les groupes sociaux entre eux.
> Le lien social représente la force qui lie entre eux les membres d'une communauté sociale, d'une association, d'un *milieu* social.Cette force peut varier dans le temps et dans l'espace ; c'est-à-dire que le lien social peut se retrouver plus ou moins fort selon le contexte dans lequel se situe le phénomène étudié. Lorsque le lien social devient de faible intensité ou de piètre qualité, certains chercheurs et courants politiques abordent le problème sous l'angle de la « crise » du lien social puisque la qualité et l'intensité du lien social agissent comme des déterminants de la qualité et de l'intensité des rapports sociaux des membres du groupe.[1]

Par conséquent, l'hyper-individualisme sur lequel débouche l'époque contemporaine, pourrait être perçu comme la cause première de la dégradation des liens sociaux, favorisant le chaos émotionnel et le changement dans une société où les relations humaines constituent le noyau et l'essence. Nous distinguons plusieurs types de relations détenant un rôle primordial :

> L'échange, de la prédation, du don, de la production, de la protection et de la transmission. Ces modes de relation peuvent être répartis en deux groupes, le premier caractérisant des relations potentiellement réversibles envers des termes qui se ressemblent, le second des relations univoques fondées sur la connexité entre des termes non équivalents. L'échange, la prédation et le don relèvent du premier groupe, la production, la protection et la transmission du second.[2]

Ainsi, nous remarquons que les personnages abordent la relation avec les autres personnages sous les auspices d'une certaine distance, sous réserve de méfiance, ce qui empêche tout approfondissement dans les rapports d'avoir lieu : « Cet individu négatif ne serait pas asocial, mais il négocierait « à distance » des relations avec les collectifs qu'il investit. »[3]
En effet, certains individus auraient tendance à installer, presque inconsciemment, une façade derrière laquelle ils semblent hors d'atteinte et qui annihile la sincérité et l'authenticité. Nous faisons référence à l'attitude des deux couples dans *Le Dieu du carnage*. Nous observons que

[1] COVA Bernard, BOURGNE Patrick, *Marketing : remède ou poison ? : Les effets du marketing dans une société en crise*, Caen, Éditions EMS, 2 mai 2013, p. 268.
[2] DESCOLA Philippe, « Anthropologie de la nature », Dans *Collège de France*, PDF consulté le 24/03/02019. URL: https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL35675_descola_cours0304.pdf. Consulté le 24/03/2019.
[3] ASCHER François, *op.cit*, p. 273-290.

les personnages jouent le rôle de personnes d'un certain niveau social. Des bourgeois, nous semble-t-il, qui s'en tiennent au politiquement correct, très ouverts d'esprit, « *cool* » si nous pouvons dire. Tout est mis en œuvre lors de cette rencontre pour qu'ils paraissent ainsi. Mais le civisme, la retenue et la politesse dont ils font preuve, ne sont en réalité qu'un masque pour approcher les autres et les apprivoiser à leur vision des choses. Cela va du décor choisi avec soin, des douceurs proposées pour les invités, aux mots incriminants camouflés par un ton neutre au départ, si bien qu'il « règne une atmosphère grave, cordiale et tolérante. »[1]

De même dans *Trois versions de la vie*, nous avons l'exemple d'un apéritif entre deux couples qui tourne mal. Henri est très gêné car il avait prévu un dîner. Cependant pris au dépourvu, il n'a rien d'autre à présenter si ce ne sont des « Apéricubs, des Fringles » et quelques fruits secs. Son épouse Sonia n'est pas coopérative, elle ne fait aucun effort pour sauver la mise et accueillir les invités importants de son mari : « Vous avez assez mangé ? J'ai vraiment honte. »[2] se contente-t-elle de dire. En outre, le manque d'intérêt porté aux autres, l'indifférence dont font preuve les personnages refroidit les relations. Certains personnages ne font même plus l'effort de s'intéresser aux autres et d'aller vers eux. En témoigne l'attitude de Suzanne et Emma qui se contentent de rester à l'hôtel contrairement aux autres personnages qui se mélangent. Leur seule occupation est le commérage dont M. Blensk fait les frais. Sinon, elles lisent, se goinfrent ou jouent au scrabble lorsqu'elles s'ennuient : « Imaginez-vous que j'aurais pris trois kilos, en quoi ? Même pas huit jours… C'est absurde. Je sais bien que je mange, mais enfin est-ce qu'on ne peut pas manger en vacances ? » [3] Confirme Emma. Le manque de sincérité ou d'authenticité des personnages est au fond la principale cause de la déception de leurs attentes. Car malgré les discussions qui peuvent avoir lieu entre eux, il s'avère qu'ils ne se connaissent pas réellement. De ce fait nous avons des personnages qui se recroquevillent sur eux-mêmes, à l'instar d'Élisa dans *Conversations après un enterrement* qui ne souhaite que fuir durant toute la pièce malgré l'insistance des autres. « Non, je ne vais pas rester, merci… »[4]

Les liens sociaux défaits sont palpables ensuite au niveau de l'absence de soutien, entre les membres d'une famille ou dans un couple. Pouvoir compter sur l'autre pour nous réconforter en cas de besoin, est un pilier de la construction d'une relation affective. Mais il s'avère que cet

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 9.
[2] *Trois versions de la vie,* p. 32.
[3] *La traversée de l'hiver,* p. 39.
[4] *Conversations après un enterrement,* p. 13.

aspect qui cimente les rapports et les renforce fait faux bond à nos personnages. D'ailleurs, plusieurs exemples soulignent ce détachement. La majorité des couples que nous avons étudiés souffrent de ce manque de cohésion. Cela dit, cela se passe à des degrés différents :

- Hubert et Inès se manquent de respect en public, s'humilient devant des personnages qui ne sont pas proches d'eux.
- Alain complètement nonchalant, et absorbé par son travail, ne prend pas la peine de défendre sa femme Annette lorsque Véronique la critique. En effet Annette, lui reproche non seulement d'être trop indifférent et de ne pas réagir assez, mais aussi de ne pas partager son avis et l'appuyer lorsque celle-ci se démène pour sa famille et prend l'initiative de défendre son fils. « Madame notre fils est un sauvage. Espérer de lui une contrition spontanée est irréel. »[1] dit-il.
- Alex, lors de l'enterrement de son père, souffrant d'une absence de sécurité affective et d'attachement, ainsi que d'un manque de confiance en soi, est incapable de nouer une quelconque relation. Mal aimé par son père, il développe un complexe vis-à-vis de son frère Nathan et par rapport à lui-même aussi.

Le temps et les moments que partagent les personnes dans le cadre d'une relation, les émotions qui se développent à partir de l'intimité, permettent de renforcer la confiance entre eux. Ces critères que nous venons de nommer permettent de créer un lien social fort entre les individus. Malheureusement ils ne figurent pas toujours chez les personnages. Cependant, l'image que présentent les protagonistes atteste au contraire d'un lien social faible. Car à force d'être axé sur l'immédiateté, ils oublient l'essentiel : échanger et se protéger mutuellement.

2- La quête de soi

A- L'individuation : un encouragement pour l'affirmation de l'identité ?

La quête de soi se manifeste à travers une identité que l'individu essaye d'affirmer ou à travers le sens qu'il tente de donner à son existence. Trouver le chemin de la paix relève d'un

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 30.

défi pour certains. Pour d'autres, cette quête de soi demeure une notion abstraite impossible à atteindre :

> Nous avons jusqu'à présent défini l'attitude morale comme une volonté de bonheur s'exerçant contre les données tragiques ; il reste à rendre compte d'un autre instinct moral ennemi du tragique, instinct qui dérive directement de cette volonté de bonheur et de ce refus du tragique. On peut même définir cet instinct moral par la volonté de bonheur que nous venons d'analyser, mais une volonté de bonheur qui, en se heurtant au tragique, s'est découverte incapable d'accéder au bonheur, sans pour cela renoncer à son désir fondamental qui est d'affirmer le bonheur et de nier le tragique. Tels sont les termes du problème pour l'homme du malheur : arriver à concilier l'idée de bonheur, à laquelle il se découvre incapable de renoncer, sans renoncer du même coup à lui-même et à la vie, et les données tragiques, auxquelles il s'est heurté suffisamment violemment pour que sa représentation du bonheur en soit définitivement ébranlée.[1]

Que la quête soit fructueuse ou non, les êtres passent par un phénomène nommé l'individuation.

Destiné à mettre en valeur l'identité et la singularité de chaque personnalité, ce terme signifie en psychologie l'accomplissement de la création du modèle de soi, en assumant la complexité des pulsions contradictoire auxquelles on est soumis. Autrement dit, l'individu se forge une image de soi qu'il renvoie aux autres. L'individuation constituerait alors en un mélange entre l'élaboration de soi et la différenciation par rapport aux autres par lequel un individu passe pour devenir ce qu'il est. En d'autres termes, ce processus, d'un point de vue psychologique, correspond à l'accomplissement de soi, à l'acceptation entière de ce qui désigne un individu, dans son absolu. Y compris, être conscient des pulsions inconscientes et des paradoxes qui peuvent animer la personne. Cela est effectivement fondamental pour la réussite de l'individuation que Carl Gustav Jung définit ainsi : « J'emploie l'expression d'individuation pour désigner le processus par lequel un être devient un in-dividu psychologique, c'est-à-dire une unité autonome et indivisible, une totalité. »[2]

---

[1] ROSSET Clément, *« L'idée du malheur »*, dans *La philosophie tragique*, sous la direction de Clément Rosset, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014, p. 133-156.

[2] HOUDE Renée, *Des mentors pour la relève*, Québec, Édition PUQ (Les Presses de l'Université du Québec), 2009, p. 167.

[2] RUBBERS Brigitte, « L'homme hypermoderne : une mutation inquiétante du psychisme humain ? », in *Actualités en analyse transactionnelle*, 2008/4 (N° 128), p. 1-11.

Dans les pièces de Reza, les personnages souffrent d'une crise identitaire qui les empêche d'avoir cette assurance en soi, nécessaire au développement de soi et par extension, nécessaire à la mise en place de rapports sains avec les autres. Ces failles que nous décelons dans le processus de l'individuation contribueraient à l'expansion de l'hyper-individualisme :

> Si cette culture hyper-individualiste se manifeste dans l'évolution de la famille, du couple, des rôles traditionnels, de la place de l'enfant, elle se remarque également dans l'évolution du rapport à soi et à l'autre.[1]

D'ailleurs, l'angoisse identitaire qui peut empirer jusqu'à la crise, est le plus souvent caractérisée par un état de panique des personnages qui se sentent menacés, ne maîtrisent plus la situation et perdent toute confiance en eux-mêmes. Prenons, par exemple, le cas du personnage d'Henri : son identité se définit à travers ses recherches. Au moment où il pense être dépassé par d'autres scientifiques et doute de la qualité de son article, il se sent perdu et voit son monde s'écrouler. Car sans cet article, Henri n'est rien, il n'existe plus aux yeux de la communauté scientifique : « Si cet article est refusé, je suis fini. » [2] Ainsi, perdre ce qui nous définit aux yeux des autres, entrave la quête de soi. Un cercle vicieux s'instaure puisque la peur du rejet entraine l'isolement, et l'individualisme au mauvais sens du terme n'en est que plus renforcé, dans la mesure où cet écart des autres qui s'instaure est forcé.

Quant à Véronique dans *Le Dieu du carnage*, elle se présente comme une citoyenne militante modèle et irréprochable. Elle agit effectivement avec calme et civisme en toutes circonstances, et par de ses écrits, elle semble avoir donné un sens à son existence. Mais, à l'acmé de la crise qui a eu lieu entre elle, son mari et l'autre couple, elle réagit par la violence physique, les mots n'ayant plus aucun effet cathartique. Critiquée voire incriminée par les autres personnages, qui la perçoivent comme une femme autoritaire, voulant tout contrôler et donnant des leçons aux autres, elle se sent complètement démunie. Non seulement, elle n'arrive pas à affirmer l'identité qu'elle revendique, mais elle agit d'une manière complètement paradoxale, contraire à ce qu'elle prétend être et en totale opposition avec les valeurs qu'elle défend et l'image qu'elle tente de renvoyer au départ.

---

[2] *Trois versions de la vie,* p. 53.

> L'organisation groupale réactualise de façon particulière toutes les situations conflictuelles qui ont trait à l'identité, puisqu'elle fournit d'emblée un ensemble de possibilités d'identifications différentes, une variété de regards qui créent chez l'individu un éventail d'images différentes de lui-même. Cette situation en tant qu'elle favorise l'attraction des parties distinctes de l'individu, parfois clivées entre elles, fait appel à un mouvement vital de cohésion.[1]

En outre, la construction de l'identité s'effectue notamment grâce à l'éducation qui influence le devenir de l'individu. C'est sans doute la raison, pour laquelle les personnages des pièces de Reza accordent tant d'importance à l'éducation de leurs enfants, voulant nous semble-t-il prendre part au processus d'individuation de leurs progénitures, n'hésitant pas à intervenir dans leurs vies, cherchant à leur inculquer des valeurs, qui sont au fond les leurs.

Dans *Trois versions de la vie,* on peut se référer à l'échange vif concernant l'éducation d'Arnaud, le fils de Sonia et Henri, ainsi que l'avis d'Inès et Hubert sur le sujet. La fermeté étant de mise avec un enfant difficile, Sonia met un point d'honneur à vouloir appliquer sa méthode : ne pas céder à ses caprices. Mais elle échoue comme le montre cette phrase. « Il a eu la pomme, maintenant les Fingers. »[2]

Au sein cette quête de soi, entremêlée à la pression de d'une nécessité d'être heureux qu'imposerait l'hyper-individualisme, certains personnages arrivent tout de même à trouver la voie de la sagesse. Dans *La traversée de l'hiver* par exemple, Avner, au fil de sa quête, finit par avoir un déclic sur le mode de vie qu'il a envie d'adopter mais surtout sur l'endroit où il se sent chez lui. L'individuation du personnage a permis d'ancrer son identité et lui a permis de l'assumer. Elle devient un faire-valoir à la quête de soi dans la mesure où ce processus permet de d'endosser pleinement cette nouvelle vie.

Le point fort de la quête dans cette pièce est la transformation et la métamorphose, qui a aussi touché deux autres personnages influencés par Avner : Balint et Ariane. Alors que nous les découvrons au début de la pièce, sujets à la mélancolie, nous assistons petit à petit à l'éclosion de ces êtres qui commencent à s'aimer eux-mêmes, qui choisissent ce qu'ils font et plus important, qui prennent le contrôle de leurs vies.

[1] POPPER-GURASSA Haydée, « De l'indifférenciation à l'individuation », in *Enfances & Psy*, 2002/3 (n°19), p. 29-35.
[2] *Trois versions de la vie,* p. 29.

En somme, cela résume ce qui est arrivé à nos personnages, quand ils ont réussi à dissiper leur mal-être initial et à s'accepter, en changeant de regard sur leurs vies, mais aussi en conciliant les oppositions qui les tiraillaient. La dimension spirituelle de cette aventure leur a sans doute été bénéfique. Étant donné que « L'individuation désigne le passage d'une forme générale à un être singulier, unique et irréductible à ce qui le compose ou l'englobe.[1] » nous pouvons de même considérer la rétrospection de M. Parsky dans *L'homme du hasard,* comme une volonté de se détacher du commun, de ses semblables, c'est à dire du moule social. Afin de préserver sa liberté de création en tant qu'auteur et se démarquer en tant qu'individu, il refuse au fond de se fondre dans la masse. Ce refus relève donc d'une prise de conscience chez le personnage.

B- La perfectibilité en déviation : une volte-face inévitable

La perfectibilité a toujours accompagné l'être humain pour épouser ses désirs et ses besoins mais surtout pour le pousser à avancer, à s'améliorer et à progresser pour se rapprocher d'un idéal de perfection. Nous entendons également par perfectibilité, la motivation interne qui crée cette rage chez l'individu de vaincre la nature, de triompher sur la condition humaine, de frôler la perfection dans ce qu'il accomplit. Ce terme constitue en quelque sorte une allégorie de l'espoir de s'améliorer, d'atteindre la meilleure « version de soi », d'accéder à un idéal. Aussi existe-t-il, selon nous, une analogie entre l'individuation et la perfectibilité, et ce d'autant plus que l'individuation est un processus permanent et que l'individu est être en perpétuel devenir. La perfectibilité accompagnerait donc l'essor de l'individualisme.

Dans ses pièces, Reza met en scène des personnages peu satisfait d'eux-mêmes. Ils représentent en effet, par le biais de leur insatisfaction chronique, la lutte permanente contre leurs imperfections. Par conséquent, les fragments de leurs expériences auxquels nous assistons en tant que spectateurs, avec tout ce qu'ils comportent d'échec, de doutes, de dépassement de soi, d'exploits, semblent représentatifs de l'essence même de la perfectibilité.

> Hume a prouvé que « *l'individu est perfectible mais non parfait* » et qu'il progresse par l'expérience et l'éducation. Il apprend ainsi d'une part, par la constance et la régularité des phénomènes économiques les « lois naturelles » de l'organisation de la production et de la répartition des richesses, et d'autre part, qu'à lui seul, il ne saurait se suffire

[1] WEINBERG Achille, « Comment on devient unique » dans La *Revue des Sciences Humaines* : *L'individu, secrets de fabrication,* Février 2014.

> à lui-même et que son intérêt individuel lui impose une solidarité spontanée avec ses semblables. A. Schatz ne croit pas que « *l'ordre spontané* » survienne inéluctablement de toute […] organisation sociale. Le progrès social dépend avant tout de l'éducation économique et politique acquise par ses membres.[1]

La notion de perfectibilité a changé au fil des siècles, s'adaptant aux nouvelles contraintes que l'Homme moderne doit affronter. Plusieurs fables peuvent résumer les évolutions que l'Homme a connues. En voici un petit rappel :

> La fable de la faiblesse naturelle de l'homme (face à une nature présupposée hostile, l'homme doit s'organiser et s'approprier la nature. […] La fable du travail comme principe de reconnaissance sociale. […] Ces fables tournent en fait autour du Progrès (et de l'espoir). C'est pourquoi il n'est finalement pas si étonnant que les « alternatives » cèdent elles aussi à la fable de l'individualisme (c'est-à-dire d'une société comme composition d'individus préalablement séparés), en particulier quand elles ébauchent, plus ou moins explicitement, leur vision de la transformation sociale et écologique. La puissance de cette fable individualiste qui tend à toujours placer l'individu au point de départ, pour un *nouveau* départ.[2]

La fable de l'individualisme semble être ce qui donne une nouvelle tournure à la perfectibilité, du moins dans l'œuvre de Reza, dans la mesure où nous constatons que les personnages stagnent dans leurs existences : ils n'arrivent pas à réaliser leurs rêves et à atteindre certains buts. D'où l'avènement de la crise personnelle, lorsque le personnage n'est pas en adéquation avec la version de lui, à laquelle il cherche à accéder et à projeter. Nous pensons à Henri qui n'avance pas dans ses recherches scientifiques. De même, Édith dans *Conversations après enterrement*, est restée si l'on peut dire « à la case départ » dans sa vie personnelle : elle n'arrive pas à trouver l'amour et un compagnon de vie. Le désir de se dépasser a laissé la place au figement :

> Non seulement l'individualisme mène logiquement à la croissance mais, réciproquement, la croissance est d'abord celle de l'individu : la religion du Progrès repose sur le

[1] URL: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2002.ferraton_c&part=57543. Consulté le 29/06/2019.
[2] LEPESANT Michel, « Oser critiquer l'individualisme généralisé », dans *Décroissances*, Publié le 3 décembre 2016. Consulté le 21/03/2019.

> postulat de la perfectibilité de l'humain (individuelle comme collective, le passage d'un niveau à l'autre étant assuré par la fable de l'essaimage).[1]

Seul Avner concilie individualisme et perfectibilité : le choix de la montagne le délivre des contraintes de son ancienne vie d'affaires. Plus que de vivre en osmose avec la nature, il s'agit surtout pour lui de vivre comme il l'entend, dans un lieu qu'il affectionne. Son rêve se réalise.

Néanmoins, nous assistons le plus souvent à la déviation de la perfectibilité comme une volte-face inévitable. D'abord, par rapport à l'hyper-individualisme ambiant, la perfectibilité sert d'alibi au profit sans scrupule. Ce détournement du dessin initial de la perfectibilité crée des dégâts dans la société. C'est le cas d'Alain qui défend le lobby pharmaceutique malgré les problèmes que suscite un médicament. Cela se manifesterait par le fait de ne plus pouvoir revenir en arrière, ni stopper la dégradation de certaines valeurs humaines. La discussion qui a lieu sur la guerre au Darfour et le carnage humain causé par la guerre, dans *Le Dieu du carnage,* en est l'illustration :

> Les hommes s'agitent jusqu'à ce qu'ils soient morts. L'éducation, les malheurs du monde… Vous écrivez un livre sur le Darfour, bon, je comprends qu'on puisse se dire, tiens, je vais prendre un massacre, il n'y a que ça dans l'histoire, et je vais écrire dessus. On se sauve comme on peut.[2]

D'autre part, pour qu'il y ait perfectibilité, il faudrait que les personnages acceptent de se remettre en question, de changer d'avis et d'adopter la vision de l'autre, si cette dernière est plus juste. Or, il n'y a aucune amélioration dans le microcosme social que propose Reza. D'ailleurs, quand on ne s'accepte pas soi-même, peut-on accepter les autres ? À la survenue d'un problème, les personnages ne peuvent y faire face. Quant aux crises à répétition, elles montrent que la société en réalité vivrait mal la manière qu'ont certains individus qu'interpréter les progrès. Ces crises montrent également l'incapacité de certains individus à s'adapter au changement. D'où l'impasse dans laquelle se trouvent les personnages :

> La perfectibilité dont il est aujourd'hui question s'apparente davantage à l'*adaptabilité* de l'être humain qu'à son *émancipation*. Aussi, bien loin d'arracher l'homme à toute naturalisation, le modèle de perfectibilité aujourd'hui promu, focalisé sur l'optimisation de la vie et la performance,

[1] LEPESANT Michel, *op.cit.*
[2] *Le Dieu du carnage,* p. 88.

> procède, en un renversement complet de son acception humaniste. [1]

Dans une recherche forcenée de soi, de sa place au sein du groupe, de la société, la perfectibilité s'annonce comme une promesse d'un meilleur avenir, promesse qui se dissipe au fil du quotidien pour les personnages. Certes, la notion de perfectibilité a évolué, mais contrairement aux autres époques, cette évolution apparaît déshumanisante dans l'œuvre, dans la mesure où elle se présente comme l'unique issue.

> L'imaginaire contemporain repose de manière idéal-typique sur l'amélioration de la vie en soi, laquelle, rabattant le social sur le biologique en faisant du prolongement de la vie individuelle l'unique horizon normatif, la survie de chacun contre chacun la norme exclusive, s'inscrit en porte-à-faux avec le projet d'auto-institution réflexive de la société porté par les Lumières.[2]

La perfectibilité dans la société moderne pourrait engendrer dans certains cas de figure quelques difficultés aux individus. Nous avons l'exemple des personnages qui tournent mal, dont certains sentiraient leur initiative personnelle bloquée. Bref, cela pourrait également anéantir leur libre-arbitre tout comme leurs sentiments.

C- L'Homme : un être sentimental incorrigible ?

L'Homme a tendance à être sentimental et ses émotions prennent souvent le dessus sur sa raison. C'est le « cœur », synecdoque poétique des sentiments, qui influencerait les décisions de nombre d'individus, et ses choix qu'il pense raisonnables sont rarement dénués d'une dimension émotionnelle. L'Homme moderne, malgré les progrès de la science, reste déterminé par ses émotions, parfois à mauvais escient, d'autres fois dans le bon sens : Quand les sentiments mal gérés sont aux commandes, cela peut devenir un poids qui peut ralentir la progression dans la vie. Elles peuvent inversement, devenir un atout, un propulseur vers une vie meilleure, du moment qu'ils sont bien maîtrisés. Dans notre corpus, nous avons affaire à des personnages qui s'épanouissent dans la nature, qui ressentent de la joie et du bonheur dans ce cadre. Nous avons aussi une femme excitée de rencontrer l'écrivain qu'elle idolâtre. Mais

[1] LE DÉVÉDEC Nicolas, « De l'humanisme au post-humanisme : les mutations de la perfectibilité humaine », dans *Revue du Mauss permanente*, texte publié le 21 décembre 2008. Consulté le 16/06/2019.
[2] *Ibid.*

nous avons également des personnages anxieux à l'idée de parler à un autre personnage, ou en proie à une colère extrême qui les empêche de comprendre les autres et de communiquer.

La défiguration de l'individualisme dont nous essayons de décortiquer les paramètres, se manifeste dans les drames par la quête de soi, quête qui passe par la réussite sociale. Et la quête de ce graal par l'Homme moderne est primordiale dans la vie de l'individu que les personnages des pièces de Reza incarnent. Mais cette quête comme tout acte entrepris par les personnages du théâtre de Reza, ne peut être vécue sans sentiments et d'une manière neutre et objective. Ce sont toujours des sentiments profonds qui motivent leur volonté d'entreprendre cette quête du bonheur signifiée par la réussite sociale : « L'homme est un être sentimental. Point de grandes créations hors du sentiment, et l'enthousiasme vite s'épuise chez la plupart d'entre eux à mesure qu'ils s'éloignent de leurs rêves. »[1]

Le cas de M. Parsky est révélateur : en tant qu'écrivain, il traite de sujets qui lui tiennent à cœur, sans chercher à plaire aux autres. Son écriture traduit son émoi, ses passions, ses répulsions, etc. Son monologue lors de la pièce est une véritable rétrospective qui témoigne de toutes sortes de sentiments négatifs (rage, mélancolie, anxiété, rejet, dégoût, tristesse, spleen) qu'il éprouve et qui nuisent à sa qualité de vie.

> Les traits du psychasthénique, caractérisé par un sentiment d'abattement sans remède, provoqué par le scrupule, mais surtout par une inadéquation à la fonction du réel. « Les fonctions les plus troublées sont les fonctions qui mettent l'esprit en rapport avec la réalité, l'attention, la volonté, le sentiment et l'émotion adaptée au présent. »[2]

Par ailleurs, la quête de soi implique de (ré)apprendre à se connaitre : apprendre à s'aimer d'abord et ne pas être très sévère ou perfectionniste avec soi-même, afin de pouvoir aimer les autres et d'avoir des relations saines. C'est une phase emblématique de ce processus de resourcement. Pour cela, être à l'écoute de ses émotions et de ses sentiments, est central.

Le portrait d'Henri montre que le personnage ne fait pas de différence entre sa vie professionnelle et sa vie personnelle : le ton neutre qu'il adopte suggère une objectivité qui

[1] CÉLINE Louis-Ferdinand ; MORETTI Raymond, VITOUX Frédéric, Œuvres de Céline, Paris, Édition Club de l'honnête homme, 1981, p. 51

[2] VINCENT-BUFFAULT Anne, « Sensibilité et insensibilité : des larmes à l'indifférence », *Fabula / Les colloques, L'émotion, puissance de la littérature*. URL : http://www.fabula.org/colloques/document2322.php. Consulté le 02/12/2019.

tente de refouler les émotions plus intimes. Lors de la soirée qu'il organise, il cède à tous les caprices de son fils afin de ne pas gâcher la soirée de son invité qui n'est autre que son supérieur hiérarchique Hubert. Il s'en prend de même à sa femme Sonia, faisant passer son travail avant sa famille, considérant l'attitude de cette dernière comme une trahison des valeurs qui les unissent. Or, en n'écoutant pas ses sentiments, c'est lui-même qu'il trahit.

De fait, dans l'œuvre de Reza, nous avons affaire soit à des personnages qui déballent leurs sentiments sans gêne, soit à des personnages timides et réservés qui n'osent vivre pleinement leurs sentiments. Nous faisons référence ici à Julienne et Édith qui ne se confient que rarement, et qui plus est, gardent pour elles ce qu'elles éprouvent pour ne pas affronter le jugement des autres : « Je ne sais pas pourquoi je vous raconte ça maintenant. »[1] L'insécurité personnelle contre laquelle luttent les personnages ne se fait pas aisément. La paix avec soi est entravée par des sentiments que les personnages ne sauraient identifier, ou formuler. La quête de soi devrait aboutir à une maitrise de soi et de ses sentiments en l'occurrence. Or, les personnages sont loin de pouvoir gérer leur ressenti. En témoignent les crises inexorables au cours desquelles les personnages sont hors d'eux-mêmes, les discordes avec les autres personnages, l'isolement et la solitude qui mènent à une incommunicabilité fatale.

> Anne Coudreuse a travaillé sur le refus du pathos. On peut faire le même travail sur la dévalorisation de la sentimentalité. Car c'est manifester des sentiments convenus, trop s'exposer. Cette maîtrise de l'émotion n'est pas totale et rencontre sa limite. Éclater en sanglots révèle une situation de fragilité, une crise où l'on se trouve hors de soi (les larmes deviennent symptôme, comme dans la pathologie hystérique ou dans la dépression, où elles sont inappropriées). L'étrangeté se trouve au cœur de l'intime.[2]

Ainsi, l'affect occupe-t-il une place importante dans les réactions démesurées des protagonistes, dans le sens où s'ils ignorent comment soulager leur conscience autrement que par les disputes, le risque est qu'ils subissent le retour du refoulé. L'expression des sentiments apparaît donc comme une véritable soupape de sécurité, tout de même, nous estimons le silence bien trop envahissant dans certaines scènes. En d'autres termes, si les personnages sont en proie à différents problèmes relationnels, s'ils ont une fausse perception d'eux-mêmes, c'est en partie dû au fait qu'ils ne prennent pas en considération leurs émotions et qu'ils ne savent pas les

[1] *Conversation après un enterrement*, p. 51.
[2] VINCENT-BUFFAULT Anne, *op.cit.*

communiquer, les transmettre et partager, sans tomber dans le piège de l'hystérie ou de l'hyper-émotivité. La perception de soi comme des autres et l'expression des sentiments varient d'un personnage un autre. Certains sont sujet à des exagérations qui frôleraient le tragique, d'autres font preuve d'indifférence :

> Le règne des valeurs moyennes, de l'indifférence. À ce titre, la littérature construit des représentations tout en fournissant une porte de sortie par le foisonnement des différences et l'éveil de l'émotion, du sentiment.[1]

Il n'en demeure pas moins que les sentiments constituent le moteur qui justifierait tout comportement. Prenons l'exemple de l'amour que porte Élisa envers Nathan : ce sentiment l'aide à braver plusieurs obstacles : le fait de revoir Alex (son ex) et de faire face à sa colère, les tabous qui interdisent leur relation, le fait qu'elle ne soit pas la bienvenue dans la maison familiale, surtout en des circonstances aussi funestes. Malgré cela, elle ne recule devant rien, pour pouvoir déclarer enfin ses sentiments à Nathan : « Durant ces années, je n'ai pensé qu'à une chose, te revoir, je n'ai eu qu'une obsession, te revoir, […] J'ai vécu hantée par toi, incapable d'aimer qui que ce soit… »[2]

Il en est de même pour Ariane qui accomplit plusieurs longues marches, épreuves qui prennent la forme d'un rituel initiatique semblable à celui que doivent effectuer les chevaliers dans les romans courtois du moyen-âge pour devenir dignes de l'amour de leurs dames, afin de gagner l'amour d'Avner. Conquête amoureuse qui n'est pas sans ironie néanmoins puisque dans nos sociétés modernes, à la différence de l'amour chanté par la littérature courtoise, c'est à la femme de lutter pour pouvoir vivre avec l'être aimé. Aussi, la quête du bonheur par Ariane laisse-t-elle le spectateur perplexe : si sentiments il y a, sont-ils pour autant dans cette pièce, garants d'un possible vivre ensemble entre les personnages ? Et le vivre ensemble n'est-il pas au fond une façade que les œuvres de Reza dénoncent ?

3- Vivre ensemble : une façade

A- La séparation voulue

[1] *Conversations après un enterrement,* p. 16.
[2] *Ibid.*

Les personnages mis en scène, sont ensemble, ils vivent soit en famille, soit en couple et même s'ils se sentent seuls dans la pièce, ils sont toujours accompagnés par d'autres personnages sur scène. Ce n'est malheureusement qu'une impression ou une simple façade qui cache leur solitude au fond. Nous avons vu que le huis-clos favorise l'affrontement. Mais le tiraillement des personnages ne s'arrête pas là. En effet, ils oscillent entre la confrontation et l'évitement. Car l'évitement pour certains est une solution pour fuir les discordes ou les déceptions indésirables. Il s'avère, par conséquent que quelques personnages manœuvrent en vue d'une séparation avec les autres, voulue et réfléchie à travers le contournement et l'esquive. La stratégie de l'évitement signifie qu'« avec soi-même, comme avec l'autre, on cherche plutôt l'arrangement avec les problèmes. De l'âge de l'affrontement, nous passons à l'âge de l'évitement. » [1]

La logique mise en œuvre, présuppose un repli sur soi pour éviter de contrarier un personnage ou de provoquer sa fureur, et s'épargner ainsi une souffrance assurée. L'exemple d'Élisa est représentatif de l'évitement à plusieurs niveaux : la jeune femme cherche à quitter la maison familiale dès le début de la pièce, et ce malgré les innombrables tentatives des personnages, Alex y compris, pour la retenir. Elle trouve toujours un moyen de s'en aller. Le personnage s'obstine et quitte l'endroit à plusieurs reprises, mais en vain. Car Élisa fait de nombreuses fausses sorties, à cause de sa voiture en panne, ce qui l'oblige à revenir à chaque fois à la maison. « Nathan : Tu restes ? Élisa : Je ne sais pas. Si la voiture est vraiment foutue, je prendrai le train. »[2]

Si le personnage est réservé, qu'il parle peu, cela ne relève pas de la timidité, mais c'est plutôt pour se soustraire à une éventuelle discussion avec Alex (son ex) : Élisa redoute effectivement les réactions d'Alex, elle a peur de le provoquer un jour de deuil, ce qui fait qu'elle préfère se taire et rester en retrait. Elle va jusqu'à laisser les autres personnages parler pour elle la plupart du temps : « Si Élisa reste, elle n'ira pas dans cette chambre. »[3] Par conséquent, il semble que le personnage cherche et souhaite la séparation : une séparation d'avec les autres personnages voulue et consentie qu'elle s'afflige pour échapper à la souffrance des crises, au malaise ambient et aux désagréments des disputes sans raison valable.

D'ailleurs, évoquons Martha dans *L'homme du hasard* qui n'ose pas passer à l'acte : parler à l'écrivain dont elle est « fan ». Son attitude renvoie à une autre facette de l'évitement social ou

[1] RUBBERS Brigitte « L'homme hypermoderne : une mutation inquiétante du psychisme humain ? », *Actualités en analyse transactionnelle*, 2008/4 (N° 128), p. 1-11.
[2] *Conversation après un enterrement*, p. 60-61.
[3] *Ibid*, p. 125.

plutôt relationnel. Ce qui explique cette timidité, c'est que le personnage a peur essentiellement de décevoir M. Parsky en tant que personne. En effet, Martha se soucie de chaque détail de son apparence, voulant apparaître sous son meilleur jour : elle pense à ses vêtements, à son maquillage etc. De même, la manière dont elle va lire le livre de l'écrivain compte : elle songe à le faire devant lui, à étaler le livre nonchalamment : « Si je sors L*'homme du hasard,* je dois me pencher vers lui. » [1] Chaque indice visuel compte pour attirer l'attention de l'homme, mais les non-dits et le silence qui règne dans le wagon, finissent par séparer les personnages et ancrer ce figement connotant la non-action dans le temps.

Par ailleurs, Martha craint également d'être déçue en retour par cet homme assis en face d'elle. Il pourrait ne pas correspondre aux critères du portrait idéal qu'elle s'est imaginé et sur lequel elle fantasme depuis un moment. Échanger quelques mots pourrait détruire ses rêves, ce n'est pas une décision à prendre à la légère pour le personnage. Le silence l'emporte donc sur la parole, le fantasme sur le réel, la solitude sur le vivre ensemble : « Une juste dose d'impénétrable évite ce grand malheur et conserve intact votre prestige. »[2] Aussi, observons-nous Martha dialoguer avec son écrivain de prédilection de manière virtuelle, lors de son monologue en l'occurrence. Une sorte de répétition pourrait-on supposer ? Elle lui avoue ce qu'elle a sur le cœur, sans retenue aucune, tandis que son interlocuteur ne l'entend pas, ne la juge pas et ne lui répond pas. Ainsi, Martha est-elle libre de penser ce qu'elle veut, en se cachant derrière l'évitement. Elle vit la rencontre par la projection.

Autre exemple : celui d'Alain qui par son comportement, élude toute responsabilité. Fermer les yeux devant ses obligations est sa première réaction face à souci. En effet, Alain fuit ses responsabilités de père, préférant se plonger dans le travail quitte à être absent pour les siens. Lors de sa rencontre avec le couple de parents de la victime que son fils a frappée, le personnage est au départ nonchalant. Accroché à son téléphone, il ne daigne pas arrêter ses conversations avec ses clients, afin de défendre sa femme ou de la soutenir. Il pousse sa femme à bout jusqu'au malaise : « Je suis épouvantée. Pourquoi tu te montres sous ce jour horrible ? » [3]
L'évitement qui mène à l'isolement, donc à une probable séparation entre les personnages, peut être renforcé par l'incertitude ou la manque de courage. Certains personnages le font pour épargner une douleur à d'autres. Les pièces de Reza dévoilent justement l'envers du décor afin

[1] *L'homme du hasard*, p. 21.
[2] *Ibid.*, p. 43.
[3] *Le Dieu du carnage*, p. 117.

de mettre l'accent sur certaines conséquences à l'incommunicabilité. Derrière les apparences de familles unies et de couples heureux, la société, les individus, la classe bourgeoise que la dramaturge met en scène sont caractérisés par la solitude. La structure relationnelle des personnages est tellement fragile que n'importe quelle faille ou faute crée une césure, capable de séparer les personnages, de les emmurer dans leurs croyances et préjugés. En montrant des personnages désunis, divisés, qui n'ont rien de solidaires, la dramaturge ne fait que pointer du doigt certains changement dans la société et le calvaire pourraient endurer certains les individus affligés par la solitude à l'instar des personnages.

B- Un équilibre difficile à préserver

La modernité imposerait aux individus une obligation d'adaptation aux changements, parfois un peu trop rapide, pour qu'ils puissent s'acclimater et suivre le rythme. Ceci provoque un rude déséquilibre dans la vie. En effet, à la suite de l'observation des problèmes que rencontrent nos personnages, nous déduisons qu'ils gardent difficilement le cap. Car l'équilibre sur lequel reposent leur existence et leurs relations, est construit sur des bases fragiles et précaires.

> Que la modernité soit « en crise », voilà qui ne date pas d'hier. Et pour une raison simple : la modernité n'est pas en crise, elle *est* une crise : la crise d'adolescence de l'humanité. […] l'humanité adolescente se fixe dans une répétition de la crise, dans une généralisation de la négation destructrice : les principes de la modernité connaissent une sorte d'« emballement », ils se retournent contre la Raison elle-même. [1]

La vie des personnages oscille entre plusieurs polarités, entre des obligations contradictoires qui mettent à mal leur patience et finissent par avoir raison de leur précieux équilibre, si nécessaire à leur épanouissement. Mais s'ils ne parviennent pas à trouver un équilibre, c'est aussi parce qu'ils semblent incapables de se remettre en question. L'exemple de Véronique dans *Le Dieu du carnage,* atteste que ce personnage, qui possède en apparence tous les qualités d'une femme d'art, cultivée, humaniste, civilisée et militante pour les droits, n'est en réalité qu'une femme autoritaire, bornée et assoiffée de venger son fils en obligeant l'autre couple à

[1] GUILLAUD Frédéric, « La modernité : crise d'adolescence de l'humanité ? », *Le Philosophoire*, 2005/2 (n° 25), p. 77-88.

punir leur enfant. Face à la résistance du couple, Véronique se propose de le faire elle-même, comble de l'inconvenance, pour une femme attachée au savoir vivre : « M'autorisez-vous à parler à Ferdinand ? » [1]

Lors de cette soirée, le personnage voit tout son équilibre s'écrouler à mesure que sa violence augmente. Au fond, tant qu'ils n'admettent pas qui ils sont réellement, tant qu'ils ne sont pas alignés avec leur moi intérieur, les personnages mettent en péril leur équilibre. La prise de conscience qui leur épargnerait la crise ne surgira jamais et le processus de destruction se met en marche comme une machine infernale. Le stress s'empare en outre des personnages, état que certains arrivent à gérer pour trouver la sérénité en dépit des difficultés, mais que la plupart ne réussissent pas à canaliser.

Pour ainsi dire, le stress apparait non seulement comme une source de déséquilibre mais aussi comme un accélérateur du chaos dans lequel s'engouffrent les personnages. Prenons le cas d'Henri qui, en dehors de sa zone de confort, se laisse aller à des réactions *quasi* tragiques. L'annonce d'une nouvelle sans gravité suffit à déconcerter le personnage qui perd pied facilement. Le déséquilibre est alors apparent à travers les signes du stress chez le personnage qui fait une fixation sur le problème et le ressasse sans cesse.

Mis à part les besoins physiologiques et basiques, il y a les besoins sociaux nécessaires à l'épanouissement. Il suffit qu'un pilier de ces besoins manque pour déséquilibrer la vie des individus. C'est ici que la relation avec l'Autre apparaît comme un élément décisif dans la balance de l'existence. L'équilibre rimant avec le bonheur, il est normal que le malheur provoque le déséquilibre et vice et versa. Ce fil fragile sur lequel marchent nos « personnages-trapézistes », peut à la moindre déviation, se briser, et nous assistons alors à leur perte d'équilibre, voire à leur chute dans le vide.

Les personnages, cherchent à travers les relations de couple et familiales qu'ils cultivent ou amicales qu'ils choisissent, à fuir un mal-être profond et à avoir la maîtrise sur leur univers. D'un autre côté, ces relations indiquent que les personnages au-delà même du conflit cherchent instinctivement ou quelquefois sciemment, la présence de l'autre. Car nécessaire à leur équilibre, la sociabilité généré par ces relations apporte aux personnages la complétude qui leur manque.

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 40.

Cependant, même les relations les plus rassurantes en apparence, peuvent être un levier d'animosité et de frustrations comme elles peuvent être bénéfiques. Dans *La traversée de l'hiver*, la rencontre d'autrui s'avère salvatrice : Balint, Ariane et Suzanne se sont métamorphosés à la suite de leurs interactions avec Avner et ils ont pu mener à bout leur quête vers soi, trouver le juste équilibre dans leurs vies. Mais rares sont les personnages qui parviennent à trouver ce juste milieu. En dépit des tentatives, le relationnel aboutit à un échec la plupart du temps dans ces drames (la solitude, le manque de complicité dans le couple ou en famille). Car à force de vouloir toujours avoir plus, de rechercher la nouveauté, de se comporter comme d'éternels insatisfaits, les personnages s'éloignent de la quête de soi.

Pour ainsi dire, La fragilité initiale de la personnalité des protagonistes, mise à l'épreuve déstabilisante et parfois houleuse de l'Autre, n'est qu'une référence à ce que vivent beaucoup de personnes. La dramaturge a su peindre ce mélange d'amertume et de petits moments de joies qui caractérise l'intimité nuancée du quotidien.

C- L'Autre, coupable de notre malheur

Quelle est la raison de l'échec de la cohabitation des personnages, malgré cet art de vivre ensemble en apparence ? Pour les personnages que Reza met en scène, c'est l'autre qui apparaît comme l'unique source de leur malheur. Mais ne s'agit-il pas là encore d'une forme d'évitement dans la mesure où accuser l'autre permet de se déculpabiliser ? Reza ne cherche-t-elle pas au contraire, prenant ainsi ses distances avec le huis clos sartrien et la formule existentialiste « l'enfer, c'est les autres », à dénoncer une attitude qui piège des protagonistes qui passent leur temps à s'incriminer mutuellement ; attitude au fond infantile qui fait penser aux enfants qui pris en faute, disent : « ce n'est pas moi, c'est lui ».

Ainsi, rejeter la faute sur l'autre pour ne pas reconnaitre et assumer ces fautes est le premier aspect du comportement social des personnages. C'est le cas d'Alex dans *Conversations après un enterrement*, qui refuse de voir la réalité en face. En effet, le personnage dissimule son échec cuisant dans la vie en se présentant comme la victime du manque d'amour paternel, doublé par le manque d'amour d'Élisa : bref, le coupable désigné n'est autre que son frère Nathan, fils et amant préféré. En somme, si Alex dans la pièce agit d'une façon agressive, c'est qu'il projette toutes ses défaillances sur les autres, sans se remettre en question un seul moment.

Ce que les personnages décrits par Reza craignent d'affronter, c'est donc au fond la notion de responsabilité. Sans cette prise de conscience, sans assumer leur part de responsabilité, ils ne pourront accéder au bonheur. Les personnages attendent de l'Autre, (du reste des protagonistes), qu'il les rende heureux. D'où les états de frustration et de malheur qu'ils connaissent, à la suite d'une attente déçue. Assurément, tenir l'autre pour responsable de son bonheur ou coupable de son malheur, n'est qu'une impasse dangereuse à la paix mentale :

> La notion de responsabilité tend alors à glisser de celle de sujet se voulant auteur de ses actes à celle de faute imputée. La responsabilité est de plus en plus comprise comme celle de l'autre, la responsabilité partagée étant considérée comme un compromis boiteux, un tour de passe-passe des assurances ou des gendarmes embarrassés. À la position affirmative et éthique succède une projection défensive. La distinction entre responsabilité et culpabilité permet de différencier l'intention de l'action et donc de se dégager moralement de conséquences dont on peut reconnaître être à l'origine.[1]

C'est le cas des deux personnages de *L'Homme du hasard* : d'abord M. Parsky qui rejette la faute sur tous ceux qu'il a connus de près comme de loin. Son entourage est responsable de son malheur, qu'il s'agisse des femmes, de son ami Youri, de sa fille qui a épousé un gendre qu'il n'apprécie pas, de ces dé-traqueurs et critiques littéraires, de ses fans qui ne le comprennent pas. Lors de son long monologue censé être une remise en question de soi, nous constatons que le personnage ne fait que se lamenter de son sort. À aucun moment, il n'assume ses décisions. Quant à Martha, elle rejette le poids de sa solitude sur son ami serge qui a décidé de se marier et de vivre un bonheur familial en s'éloignant d'elle. Son choix est vécu par Martha comme un abandon :

> Jeu douloureux de la responsabilité : on recherche les responsabilités, on se renvoie la responsabilité, on la récuse ou on la concède. Admettre que l'on puisse être à l'origine de ses difficultés (responsable, « ne t'en prends qu'à toi ») c'est faire de soi à la fois la victime et le bourreau, confusion insupportable. Avouer ou assumer, c'est se mettre au pilori, seul face à l'hostilité sociale.[2]

[1] BARUS-MICHEL Jacqueline, « Le malheur et la réparation », *Nouvelle revue de psychosociologie*, 2006 (nº 2), p. 21-32. URL: https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2006-2-page-21.htm. Consulté le 18/12/2018.
[2] *Ibid.*

Ces deux personnages sont l'incarnation du processus de victimisation, posture favorite de bon nombre d'autres personnages dans les pièces de Reza. Citons Emma, par exemple, qui se plaint régulièrement durant la pièce *La traversée de l'hiver* : elle exprime son ennui, alors qu'elle refuse toutes les propositions d'activité de M Blensk. Elle se plaint de sa prise de poids alors que c'est elle qui ne cesse de manger des gâteaux.

> On assiste aussi à une « sacralisation » de la victime, celle-ci ne se contente plus de subir anonymement un dommage, elle prend un rôle sur la scène sociale, entre dans une dimension tragique ayant fonction sociale de catharsis.[1]

Au quotidien, les personnages se compliquent la vie, à force de placer toutes leur attentes dans l'autre, et de le hisser au rang du sauveur. À travers ces fragments du quotidien exposés par la dramaturge, il apparaît donc que certains individus modernes omettraient de prendre du recul et se croiraient intouchable. L'auteur tend à axer l'attention du spectateur sur l'aisance avec laquelle les notions de culpabilité et victimisation sont parfois banalisées de nos jours, exploitées même par certains manipulateurs.

> La position de victime est aujourd'hui envahissante, tant au niveau des traumatismes collectifs que dans le champ du quotidien, où une rhétorique de l'accusation et de la demande de réparation se met en place pour gérer les conflits les plus banals. Même l'aspect le plus intime du rapport du sujet à sa propre histoire se colore aujourd'hui de victimisation. C'est ainsi que, peu à peu, le régime culturel de la culpabilité fait place à la culture de la victimisation : le sentiment de préjudice et la demande de réparation se substituent à l'auto-accusation.[2]

Au sein des couples des personnages, les postures de coupables et de victimes semblent flagrantes : Sonia et Henri, Hubert et Inès, Véronique et Michel, Alain et Annette, tous sans exception ne ratent pas une occasion pour rappeler à l'autre qu'il n'est pas à la hauteur. C'est toujours le conjoint le fautif, celui qu'on condamne. L'autre est le « pécheur » par définition.

> L'injonction d'avoir à construire seul sa propre vie, l'unique injonction sociale impérieuse aujourd'hui, incite le sujet à se représenter l'autre comme celui qui a manqué à sa fonction.[3]

[1] BARUS-MICHEL Jacqueline, *op.cit*, p. 21-32.
[2] ARÈNES Jacques, « Tous victimes ? », *Études*, 2005/*7* (Tome 403), p. 43-52.
[3] ARÈNES Jacques, *op.cit*, p. 43-52.

Le problème réside donc dans cette attente d'être sauvé par l'autre. Attente vaine qui débouche sur le vide qui ronge l'individu de l'intérieur et le tue à petit feu. Les personnages ont tendance à placer la barre trop haut, et en l'absence de toute lucidité quand il s'agit de défendre ce qu'ils croient être la vérité, ils finissent comme Icare par se brûler les ailes.

> Il y a parfois un tel brouillage des cartes entre réel et imaginaire que les victimes et les coupables échangent leurs rôles, tenant le langage les uns des autres ou tenus les uns pour les autres. […] Finissent par confondre l'opinion désorientée et commotionnée, provoquant des retournements où l'émotion déborde la raison.[1]

Force est de constater que cette attitude récurrente des personnages dans les œuvres de Reza est le plus souvent inconsciente. Les personnages ne le réalisent pas vraiment, pris dans des situations qui les dépassent, mais leurs agissements sont le reflet de leurs pensées les plus profondes. Il semble que certains se sentent redevables envers l'autre comme Annette qui essaye de calmer les choses parce que son fils a brutalisé celui de Véronique. Inconsciemment, elle attend le pardon de la femme afin de se sentir mieux. D'autres, au contraire, peuvent se sentir coupables et ont tendance à amplifier les besoins de l'autre par rapport aux leurs. Nous pourrions expliquer la serviabilité excessive de Nathan envers les autres personnages par un acte qu'il se reproche vis-à-vis de son frère par exemple.

Pris dans cet engrenage, les personnages ne peuvent plus faire marche arrière : l'individu, persuadé qu'il peut procurer le bonheur à autrui, s'adonne à ce nouveau rôle. Nous sommes donc face à une situation à double sens : d'un côté, il y a celui qui attend qu'autrui le rende heureux et de l'autre côté, celui qui est censé lui fournir le bonheur. Or, pour la personne qui endosse le rôle de créateur de bonheur, cet acte génère un sentiment de reconnaissance : il attend en quelque sorte vainement une récompense, une gratification émanant de celui pour lequel il s'investit. De geste altruiste, cet acte se transforme donc rapidement en obligation, et la satisfaction que l'on ressent au début, laisse la place au fil du temps, à une lassitude, à une dévalorisation de soi, voire devient un fardeau. À la longue, une telle responsabilité vis-à-vis de l'autre, lèse l'individu.

[1] BARUS-MICHEL Jacqueline, *op.cit*., p.21-32.

Certes, la thématique du bonheur est tacite dans l'œuvre de Reza, mais elle est indissociable de la crise de l'individu et des problèmes existentiels ayant évolués à la modernité. Aussi, constatons-nous dans ses pièces, des personnages qui reportent sans cesse sur autrui l'espoir du renouveau, du changement et du bonheur. Mais il en découle le plus souvent une double une déception, voire une torture, à la fois pour le personnage qui a cette attente en lui, mais aussi pour l'Autre qui est censée réaliser cette attente. D'où l'absurdité de ce type de relation qui en définitive, nous met en présence de deux victimes :

> Si le bonheur est celui de la bonne rencontre grâce à laquelle un sujet existe, son étincelle ne peut se produire que grâce à autrui et non grâce aux objets qui peuvent, certes, assurer le confort, mais, jamais produire l'étincelle. Pourtant, si le bonheur survient dans un moment d'existence subjective, il dépend du prochain et semble n'avoir aucun rapport avec la propriété des biens. On pourrait croire que le bonheur doit choisir entre deux voies : ou bien la propriété des objets, ou bien le lien à autrui.[1]

L'interprétation de certaines notions, qui sont pourtant actuelles, demeure floue et difforme. Il en est ainsi de la modernité et de l'individualisme, deux concepts qui semblent « fuyants. »[2] La modernité demeure une notion assez vague et relative, même si actuellement elle va dans ce sens :

> Aujourd'hui, cette modernité s'accompagne d'un profond désenchantement, les assises de la modernité semblent avoir épuisé leur ressort dynamique qui se bute à l'éclatement pluridimensionnel des sociétés. Cet ébranlement dessine les contours d'une postmodernité où le sens est réinterrogé. [3]

Pour conclure, il s'avère qu'une correspondance apparente découle entre les thématiques soulevées par l'écrivaine et des écrits philosophiques et sociologiques qui les réfléchissent tel que la philosophie existentialiste. Reza dans ces drames a choisi de mettre un avant des personnages sous l'emprise d'une interprétation négative de ce qu'est de la modernité. Par ailleurs, ces personnages pourraient être représentatifs de la réalité de certains individus en

[1] POMMIER Gérard, « Attention bonheur ! », *Psychanalyse*, 2004/1 (nº 1), p. 85-100. Consulté le 17/03/2019.
[2] CUGNO Alain, « Une société d'individus, Modernité et individualisme », *C.E.R.A.S revue projet*, 2002 /3 n°271/ p. 37-44, ISSN 0033-0884, https://www.cairn.info/revue-projet-2002-3-page-37.htm. Consulté le 20/01/2020.
[3] CUGNO Alain, *op.cit*, p. 37-44.

véhiculant les mêmes enjeux qu'eux. Cela se manifesterait dans la réalité via l'emprise du financier, de la crise des liens sociaux, de la surconsommation, des apparences devenues à la mode. Rappelons que la dérive de la modernité, viendrait non pas de l'individualisme mais en partie plutôt du libéralisme outrancier (la société de consommation et d'ostentation). Tous ces effets convergeraient alors vers une crise éthique qui submerge les individus et que le théâtre de Reza met en lumière.[1]

[1] Ajoutons enfin que le progrès pourrait s'apparenter à un paradoxe qui se renforce avec le temps : « La société moderne s'institue en se voulant maîtresse d'elle-même ; or, elle se confronte en permanence à une immaîtrisable dynamique sociale. Elle s'affirme comme un espace uniformément homogène ; alors que le travail de l'hétérogène, sous la forme de la différenciation ou du conflit, la taraude sans cesse » (CUGNO Alain, *op.cit*, p. 37-44).

Troisième partie

La mise en scène comme mise en crise

La vraie différence entre la mise en scène et l'écriture, c'est que le metteur en scène imagine sur l'imagination d'autrui.[1]

Introduction

Après l'étude approfondie faite en amont du texte, afin de lier l'aspect littéraire à la psychologie des personnages et aux valeurs philosophiques, notamment. Nous en venons à l'analyse dramaturgique de la mise en scène, pilier de la représentation théâtrale. Cependant, lors de notre travail de recherche, il s'est avéré impossible d'assister à l'ensemble des représentations des pièces de l'auteure, tout simplement parce qu'elles ne sont plus en tournée dans les théâtres. Nous n'avons pas pu non plus, trouver une trace filmée ou des captations de l'ensemble des représentations qu'inclut notre corpus, à savoir les cinq pièces et ce malgré des recherches dans les bases de données et les efforts de contacter sans succès, les théâtres ainsi que les troupes professionnelles et amatrices qui les ont jouées. Certes, nous aurions souhaité pouvoir comparer diverses mises en scènes existantes d'une même œuvre, ou du moins pouvoir analyser la mise en scène de l'intégralité des pièces que nous étudions. Cela nous aurait éclairée davantage sur la pluralité des visions. Aussi, vu que le choix s'est quelque peu imposé, nous avons opté pour une étude scénographique, basée sur l'exemple des trois pièces que nous avons pu visualiser.

Il s'agit en premier lieu de la pièce *Le Dieu du carnage*[2] mise en scène par Georges Guerreiro, en 2016 et interprétée par Marie Druc, Barbey Carine, Vincent Bonillo et Valentin Rossier. Cette pièce est coproduite par Baraka ainsi que le Théâtre de l'Orangerie.

Cette représentation est peut-être la plus poignante de nos choix, pour la charge dramatique exceptionnelle contenue dans un cadre d'apparence aussi calme. Observer de quelle manière les personnages se déploient sur scène pour assurer cette dynamique théâtrale de la crise, examiner concrètement de quelle manière l'espace constitue un accélérateur du carnage mental qui se déroulera, nous intéresse vivement. Car la mise en scène de cette pièce implique de manifester l'installation progressive du chaos à travers cette colère profonde que portent les

[1] SIRJACQ Louis-Charles, dans : https://citation-celebre.leparisien.fr/citation/metteur-en-scene. Consulté le 13/01/2020.
[2] Représentation vidéo de la pièce *Le Dieu du carnage* URL : https://vimeo.com/185297315. Consultée le 24/01/2020.

personnages en eux. Cette colère qui s'exalte à mesure que le huis clos emprisonne les personnages dans leur propre piège. Le texte implique des variations subtiles dans le jeu des acteurs, dans leurs mimiques faciales et dans leurs déplacements, que nous estimons cruciales, pour transmettre cette verve dramatique, ressentie au préalable pendant la lecture du texte.

La deuxième pièce est *La traversée de l'hiver*[1], mise en scène par Myrtha Lieberman en 2009 au théâtre de Ménilmontant, en partenariat avec la compagnie de théâtre France 3. La distribution est la suivante : Claire Baudere, Thomas Boidot, Nidia Jablonski, Jacques Demarre, Sophie lajeunesse et Denis Pitavy. La réalisation vidéo a été faite par David Futerman. Cet exemple compte parmi les représentations importantes, dont la mise en scène est à analyser : la dualité des espaces proposés qui s'alternent tantôt montagne, tantôt hôtel, implique un choix d'ordre esthétique et artistique à accomplir par le metteur en scène. Non seulement pour décider de la priorité de certains éléments à mettre en avant, mais aussi concernant la constitution des décors par rapport à ce que suggère le texte comme multiplicité de lieux. Cette originalité qui s'annonce d'emblée dans la mise en scène, suffit à captiver l'intérêt. Est-ce que le spectateur voit simultanément le paysage de la montagne en filigrane de la terrasse de l'hôtel qui constitue de la cadre initial du huis clos ? Comment seront représentés les apartés se déroulant en parallèle du huis clos ?

La dernière pièce est *L'homme du hasard*[2], mise en scène par Brunos Emsens en 2015, au Boson (Bruxelles) et interprétée par deux acteurs, Jo Deseure et Christian Crahay. Nous n'avons trouvé pour cette pièce, qu'une vidéo semblable à une bande d'annonce cinématographique. Elle recèle une compilation de 10 minutes environs, récapitulant ainsi plusieurs séquences et moments forts, du début jusqu'à la fin de la pièce.
L'idée que les différentes scènes du huis clos puissent se dérouler au sein d'un wagon de train en marche, fait de cette mise en scène un cas aussi spécial que singulier à étudier. D'autant plus que le discours des personnages revêt la figure du monologue intérieur. Face à l'hybridité à laquelle la dramaturge a recours, en introduisant tous ces éléments à caractère non pas dramaturgique mais plutôt romanesque ; bien entendu notre curiosité en tant que spectateur ne peut qu'être attisée. Sachant la mise en scène doit relever un tel défi et redoubler d'inventivité. Comment conférer à ce silence proéminent, presque religieux entre ces deux étrangers un

[1]Représentation vidéo de la pièce *La traversée de L'hiver.*
URL :https://www.youtube.com/watch?v=cLS7mLfWAW4. Consultée le 29/01/2020.
[2] Extrait vidéo de la pièce *L'homme du hasard URL:* https://vimeo.com/151390374. Consulté le 02/02/2020.

pouvoir d'exprimer toutes les nuances des émotions qu'éprouvent les personnages intérieurement, et faire en sorte qu'elles soient assez explicites aux yeux du public ? Une pièce recelant aussi peu d'actions, engage forcément une compensation scénique, apte à traduire la rêverie des personnages en effets dramatiques, en symboles concrets et interprétables par les spectateurs afin de garantir le succès du spectacle.

Pour finir, nous dirons que la mise en scène de ces pièces s'avère intrigante. Leur étude s'inscrit dans notre volonté à sonder la concordance entre l'originalité de scripturale de la dramaturge et la singularité de l'interprétation des metteurs en scène qui rivalisent de talent, et de procédés atypiques. Ainsi l'adaptabilité de ces textes en spectacles suscite notre attention. Dans la mesure où nous souhaitons vérifier jusqu'où s'étendent la cohésion et la complémentarité entre la mise en scène et le texte initial.

Cette partie est l'occasion pour nous d'aborder le plateau. Certes les captations sont rares, cependant il s'avère que celles auxquelles nous avons accès restent assez fidèles au texte original. En réalité, nous remarqueons, que parmi les metteurs en scène ayant travauillé sur la mise en scène des pièces du corpus, Patrice Kerbrat, s'est intéressé continument à l'auteur, et a mis en scène trois pièces du présent corpus dont *Trois versions de la vie*, *Conversations après un enterrement, La traversée de l'hiver*, ainsi qu'*ART* qui ne fait pas partie de notre corpus. Par ailleurs, des metteurs en scène de premier plan comme Luc Bondy (*Une pièce espagnole*), Alfredo Arias (*La traversée de l'hiver*) ou Thomas Ostermeier (*Bella figura*) se sont aussi penchés sur l'une de ses pièces. Enfin faisons référence également à Frédéric Bélier-Garcia ayant dirigé Philippe Noiret et Catherine Rich dans *L'Homme du hasard*.

Ainsi, afin de dégager les lignes dramaturgiques des pièces mises en scène dans notre analyse au sein de chapitre, nous nous sommes appuyés sur les partitions scéniques de metteurs en scènes qui les expriment et évoquent. Ce travail préléminaire nous aide à finaliser notre construction du sens dramaturgique des pièces, à mieux cerner l'univers et l'esthétique du metteur en scène, qui proche de celui de la dramaturge, en soulignant son parti-pri sous-jacent dans la représentation. À ce titre, rappelons que malgré le fait que certaines captations soient indisponibles, il faut tout de même envisager de considérer l'ensemble des choix interprétatifs que ces textes sont susceptibles de proposer. Le texte obéissant à la vision du metteur en scène, ces partitions scèniques constituent un élément d'évaluation de la distance entre texte et scène. Notre approche des représentations sera considérée sous la perspective théorique de certaines écoles d'analyse sur lesquelles nous nous appuierons. Tel que Patrice Pavis et Anne Ubersfeld, qui sont reconnus pour la qualité de leurs apports, en analyse sémiologique et analyse du spectacle. Par le biais de certains outils qu'ils ont mis en place, afin de faciliter la lecture du jeu

des comédiens, et de nous éclairer sur la parole et l'art de la mise en scène. La pensée de Patrice Pavis, est contre la standardisation de la mise en scène, chaque mise en scène est spécifique, car les critères idéologiques, artistiques, sollicités varient d'un metteur en scène à un autre. D'autant plus, que la mise en scène, est une interprétation qui demeure quelque peu subjective, une seule pièce peut être sujette à diverses interprétations scénographiques. C'est pour cette raison que dans notre analyse nous tenterons de déterminer de quel genre de mise en scène s'agit-il. Nous passerons par l'étape de recomposition de la structure dramaturgique au cœur de notre réflexion. Nous comptons nous centrer sur les éléments qui contribuent à la théâtralité et à la dramatisation des scènes, en vue de comprendre quels sont les points de repères ou de focalisation qui ancrent le spectateur à la fiction lors de la performance des acteurs sur le plateau. En effet, dans la mise en scène, l'acteur constitue un vecteur primordial. La réussite de la représentation dépend en grande partie de ses efforts conjugués aux autres éléments. Car il exécute toutes les directives et les choix scéniques pour donner vie au texte comme résultat.

Par ailleurs, Anne Ubersfeld qui a écrit L'*École du théâtre*, en 1981, réfléchit sur la correspondance sémantique entre texte écrit et représentation et s'interroge sur leur égalité. En nous aidant sur sa vision, on ne peut nous dérober à ce qui constitue essentiellement la voix de la mise en scène. Notre attention sera portée sur ces systèmes de signes, comme l'espace (scène/décor), les comédiens, qui comptent parmi nos priorités, et les accessoires qui méritent une focalisation. Par extension, nous porterons également un regard analytique sur les éléments qui habillent le spectacle, tels que la musique, la lumière, les costumes. Nous garderons en tête que le spectacle mise sur les moyens expressifs autres que le langage et la parole pour certaines scènes. Tous ces éléments confèrent une pluralité de sens auxquels le spectateur adhère. Ils insinuent de même les sentiments des personnages que le public devine, ce qui crée une complémentarité avec le texte. Nous démontrerons de quelle manière la mise en scène constitue par essence, la coordination de ses signes sous une même matrice qui les fusionne, sous un ensemble qui s'adresse intrinsèquement au récepteur sans transitions.

Nous envisageons donc d'étudier tous les signes qui se présentent au spectateur, à commencer par les signes gestuels qui consolident les paroles via les actions, les mimiques qui illustrent les émotions, ainsi que le reste des stimuli suscitant une réaction émotionnelle conduisant, par la suite, à des interactions et à un processus d'identification chez le spectateur.
Notre approche est davantage axée sur une forme de communication socio-sémiotique afin de mettre en évidence le contexte socioculturel des signes interceptés, et comprendre l'enjeu de la

pièce ainsi que le message véhiculé à la fois par l'auteur et par les transformations du metteur en scène. Il va sans dire qu'une description des mécanismes à la fois scéniques et textuels s'impose dans le cadre de notre analyse. Nous devons déceler la façon avec laquelle le jeu et la scène s'influencent mutuellement. Pour ce faire, notre réflexion s'articulera autour concepts sémiologiques, ainsi que sur l'étude des signes et des codes non-verbaux qui semblent indispensables. Outre les balayages théoriques, nous nous approfondirons dans les problématiques soulevées concernant l'interprétation du spectateur : comment reçoit-il le spectacle de sa place de récepteur ? De même, au vu des variétés de grilles qui existent au niveau du découpage dans l'analyse, nous opterons pour une vision globalisante qui nous semble plus apte à traduire la synergie de tous les composants de la mise en scène rt qui nous permettra de démêler tous ces signes emboités et plurivalents. Nous tenterons dans notre cheminement, d'observer comment la mise en scène puise de la matrice verbale et textuelle, pour produire le spectacle. Par conséquent, la concentration sur le métalangage sera de mise, afin de mieux comprendre les étapes de sémiotisation.

Chapitre I

Analyse de la mise en scène

1- Le jeu d'acteur

La mise en scène repose sur un ensemble de choix, effectués par le metteur en scène, afin de diriger la représentation et le rendu théâtral du texte, dans le sens de sa vision. Cela peut se produire également dans une optique conciliatrice entre la vision du metteur en scène et celle de l'auteur. Analyser la mise en scène, nécessite dès lors un recul indispensable, pour avoir une vue d'ensemble et assez globale sur tous les points de la représentation. Le but étant de se mettre à la place du spectateur, en essayant de percevoir la synergie des éléments concomitants fonctionnant ensemble et la dynamique qu'ils instaurent sur scène, tout comme le ferait un spectateur assis dans une salle de théâtre. Ainsi, pourrions-nous comprendre ce qui fait réagir le public, mais aussi ce qui le stimule. C'est pourquoi il semble plus pertinent d'appréhender les signes simultanément, autrement dit sans cloisonner les différentes catégories qui composent la mise en scène. Mais il s'agit surtout d'observer leur interdépendance et leur complémentarité.

L'élément central qui bénéficie de l'attention absolue du spectateur lors de la représentation, n'est autre que l'acteur qui est mis en avant lorsqu'il bouge sur scène. En effet, pour jouer un rôle, le comédien concentre toute son énergie physique et mentale à incarner un personnage. Certes, cette information est certainement sue à ce niveau, néanmoins, rappelons que cela se déroule dans le cadre d'une convention fictionnelle et d'une situation d'énonciation imposée par le texte, qui demeure liée aux directives du metteur en scène.

À défaut de certaines performances qui nécessitent que l'acteur se présente en tant que lui-même sur scène, en agissant avec son corps et son être dans un espace-temps réel et non fictif/dramatique, certains entendent par-là le modèle oriental du danseur performeur. Généralement, le comédien qui se réfère au modèle occidental, joue à être une autre personne, selon le rôle qu'il interprète. Modérons néanmoins ces propos, en faisant référence à la commedia dell'arte, dont les principes résident dans l'improvisation, le chant, la danse et l'affranchissement du texte. Pourtant, les personnages sont cependant stéréotypés, facilement reconnaissables par le public. Grâce en partie à leurs masques, à l'exception de rôles d'amoureux, mais aussi à certains traits de caractère invariables, inhérent à chaque personnage. Ce genre a déteint sur le paysage théâtral français noble. Marivaux et Molière ont

manifestement intégrés des personnages « types » tel qu'Arlequin et Scapin, pour ne citer qu'eux.

Les représentations que nous étudions obéissent à une convention fictionnelle de type occidental. L'illusion y est respectée et le spectateur finit par oublier l'acteur, pour n'être absorbé que par le personnage uniquement. C'est la qualité du jeu, entre autres, qui permet de ne plus distinguer la véritable personne de l'acteur. Cette étape facilite donc le processus d'identification. Pour ce faire, il faut que l'acteur donne de sa personne, à savoir prêter son corps à la fois pour les mouvements nécessaires sur scène comme les déplacements et envers les autres acteurs présents également sur le plateau. Il se doit également d'adapter sa voix, de bien prononcer les paroles du texte pour être parfaitement audible. En somme, toute son apparence doit être réquisitionnée au service du personnage, nous pensons aux grimaces.

Cela est valable y compris pour le costume, le maquillage, la coiffure, etc. Ces détails supposent une impression de réalité et contribuent à sceller un effet d'illusion auprès du spectateur. Ils en disent long sur le statut social d'un personnage par exemple et sont d'une grande aide pour l'effort de compréhension lors de l'interprétation que fait le spectateur.

Par ailleurs, l'ensemble des efforts que fournit l'équipe théâtrale, dont les comédiens, est strictement dicté par le metteur en scène, dans ce que les professionnels du domaine nomment la partition. Cette partition atteste la composition vocale et gestuelle destinée à permettre à l'acteur d'incarner le personnage avec justesse et de se transformer en lui. Ainsi en maîtrisant son comportement, en faisant abstraction de soi au profit du rôle, l'acteur arrive à maintenir l'illusion jusqu'au bout, tout au long de la représentation. Au demeurant, au sein de la performance et du jeu, l'acteur doit se maintenir dans l'ici et maintenant : il est même amené à faire preuve d'une concentration continue pour réussir son entreprise et cacher son être, sa personnalité pour les nécessités du personnage. Notons que la partition peut contenir certaines modifications au fil des répétitions que nous verrons se révéler à travers nos exemples.

A- Le geste

D'emblée, nous situerons le geste d'un acteur dans la catégorie des signes visuels que perçoit le spectateur, indépendamment de l'apparence physique ou du costume de ce dernier, qui constituent des indices non négligeables. Lorsque nous évoquons le geste, nous parlons d'un symbole et d'une signification donnée, véhiculés de manière active par le corps de l'acteur pour

le spectateur. Car le mouvement constitue avant tout un moyen d'expression : tout comme la parole est importante, le langage du corps l'est tout autant.

Le geste varie en plusieurs types. Outre les déplacements ou les actions, il peut s'agir d'expressions et de micro-expressions faciales que nous décelons facilement, puisqu'elles affichent volontairement l'état d'âme du personnage. En effet, dès que la lumière s'allume progressivement sur le plateau de la représentation : *Le Dieu du carnage*. Nous découvrons tout de suite dans la scène d'exposition l'attitude connotant le caractère de chaque personnage, palpable via la posture et le visage qu'ils affichent. Nous avons alors, Alain qui en face au public, regarde dans le vide, son visage est dépourvu d'expressions, atone, figé et froid. Annette droite, constate les fleurs posées sur la table, elle les fixe de haut, tout en analysant son environnement. Michel plus relâché que les autres personnages, parait perdu dans ses pensées, pareillement sa figure ne reflète aucun sentiment, il est éteint, fade, inerte, le regard vague. Véronique, à l'inverse nous semble hyper concentrée, les yeux rivés sur son ordinateur, non sur les personnages qui l'entourent. Elle s'apprête à attaquer le vif du sujet.
Dès lors qu'elle parle, les personnages la regardent rapidement, mais seul Annette lui sourit et maintient ce regard, pour lui signifier qu'elle l'écoute attentivement. Car les hommes reprennent la posture précédente immédiatement après le premier échange de regards.

Cette première séquence, sans même que les personnages ne prononcent leurs premiers mots sur scène, nous insinue que Véronique, semblerait être l'unique concernée dans la pièce, les deux hommes au visage neutre voire, impassible indiquent un désintérêt flagrant. Quant à Annette, son corps indique qu'elle est dans une position expectative, mais en même temps dans le contrôle, elle écoute et ne sait pas à quoi s'attendre. Toutes ces informations, ainsi que ces impressions de crispation d'emblée palpables, le spectateur les récolte juste en observant les yeux, la moue, le port de tête et les jambes des personnages.
Assurément, ces mimiques servent à ponctuer le discours ou à illustrer une émotion, à l'instar du regard, des froncements de sourcils, les mouvements de la bouche, des plis du front, des grimaces et les bruitages comme les soupirs, sans lesquels toute parole serait nettement moins expressive, neutre voire, dénuée de nuance. Il peut s'agir en second lieu de gestes tels que les mouvements des mains, la position des jambes, les sourires qu'ils soient naturels ou forcés, sortes de gestes parasites ou de tics. Ce genre de geste où on focalise sur une partie de son corps, comme se toucher répétitivement les cheveux, les oreilles ou le nez par exemple, est une véritable mine à codes qui aide à l'interprétation, car ils se produisent à l'insu de la personne.

Sans doute, parce qu'ils trahissent soit un mensonge, soit un stress ou encore une volonté de se centrer sur soi lors d'un moment de faiblesse.
La preuve en est lorsque Martha dans *L'homme du hasard*, grince des dents pendant qu'elle évoque sa déception avec son ami Serge. Le personnage arbore un rictus nerveux mêlé de pleurs, ce qui indique la détresse du personnage aigri jusqu'à la moelle. Ou encore peut-être que le personnage éprouve un mélange de sentiments, tandis que Parsky est insensible de son côté, plongé dans sa rêverie.

Faisons référence par ailleurs, à l'incontournable position de fermeture dans nos pièces, que tous les personnages adoptent à un moment ou un autre pendant la crise. C'est la position des bras croisés montre souvent que le personnage est soit sur la défensive ou bien dans l'expectative. Dans la scène d'exposition de *La traversée de l'hiver,* M. Blensk adopte certes cette position par stress. C'est l'intimidante Emma qui lui cause cet effet : le personnage qui se tient jambes fermées et bras croisés sous son parapluie, continue de parler, mais au fur à mesure que la conversation progresse, il se recroqueville visiblement sur lui-même, la peur et la timidité l'empêchent de profiter pleinement de la discussion. Ici, la position fermée indique l'embarras de l'homme.

Néanmoins, les positions mimétiques peuvent également constituer un code de confiance lorsque le spectateur reproduit inconsciemment la même posture du personnage en miroir. En somme, les indices physiques comptent dans l'interprétation de la fable, par l'effet de vraisemblance illustrant les scènes. C'est ce qui fait la différence avec la simple lecture d'un texte. La matérialité conférée par l'aspect physique du spectacle rend le spectacle plus concret. Ainsi, lorsque l'acteur joue une émotion précise ou une action donnée, le spectateur doit pouvoir la déchiffrer clairement. Le geste serait donc en quelque sorte la matérialisation du mental : les sentiments, le psychique et les pensées sont traduit à l'échelle physique de la scène. Karine Gonthier-Hyndman, une actrice-comédienne québécoise, diplômée de l'École de théâtre de Saint-Hyacinthe ainsi que du Conservatoire d'art dramatique de Montréal explique dans une courte vidéo[1] qui mêle pédagogie et ludisme, les astuces qui permettent de jouer chaque émotion. En effet, d'après l'actrice, interpréter les émotions se plie à une équation applicable à tous les états de jeux. Selon elle, tout jeu théâtral passe d'une façon incontournable par le physique et pas forcément le psychologique. Elle démontre comment procéder pour interpréter

[1] Karine Gonthier-Hyndman « explique comment jouer la comédie en 8 minutes ».
URL: https://www.youtube.com/watch?v=sFv56VCm06U&t=119s. Consulté le 11/01/2020.

chaque émotion en particulier, en mettant en évidence les signes qui la caractérisent auprès du spectateur. Ainsi, la tristesse apparait d'après la comédienne, d'abord à travers un souffle court et saccadé, car on respire vite. Puis les larmes viennent se greffer aux mots. La voix de l'acteur devient alors tremblante voire étouffée. Nous le voyons bien à travers le jeu de l'actrice interprétant Martha, son discours fragmenté, interrompu par des pleurs ou des silences qui miment cet étouffement, laisse transparaitre indéniablement son chagrin. Inversement, le fou-rire est décelable par des crises de rires qui secouent tout le corps. La gestuelle est marquée par un basculement en arrière, ensuite en avant avec des mains qui peuvent tapoter les cuisses par exemple, afin de marquer l'intensité du rire. Les mots sont également entrecoupés par le rire en soi, on parle haut et on marmonne les mots, dans une impuissance totale à bien articuler. La peur ou l'anxiété, elle, se reflète par le biais d'une immobilité du visage et une rigidité du corps. Par conséquent, quand on est tétanisé, on se fige, on a le souffle court et les yeux écarquillés parfois, les mots ont du mal à sortir, sinon étouffés. C'est l'impossibilité d'agir qui caractérise le plus cet état d'âme. La gêne, autre exemple, se manifeste par l'hésitation à parler, un sourire crispé, les bras croisés qui indiquent un repli sur soi ou une volonté de fuir la situation. Enfin, la colère consiste à s'agiter sur scène, en faisant les cent pas, afin d'exprimer cette charge négative qui nous bloque. Ainsi, l'acteur en colère a souvent les poings fermés autour de la taille, le regard fâché. De même, on respire plus vite du haut du corps, car cette émotion monte et se bloque au niveau de la gorge. C'est ce qui explique l'envie de crier fort. Le volume de la voix augmente en crescendo, on postillonne en appuyant sur la prononciation de chaque lettre. La perte de contrôle passe aussi par la violence physique : jeter des objets par terre ou frapper quelqu'un. La colère de Véronique est bien démontrée à travers son agitation lorsque ses livres d'art sont abîmés. L'hystérie dont le personnage fait preuve, cris et mouvements brusques, éclairent les spectateurs sur le niveau de colère atteint par la femme ainsi que sur la gravité de la situation.

Ce que révèle l'analyse de Karine Gonthier-Hyndman, c'est que certaines expressions émotionnelles sont codifiées et reconnaissables quasi universellement : la tristesse (pleurs), la joie (rires), la colère (nervosité), la peur (le figement). Que ces émotions soient jouées dans un style exagéré ou au contraire interprétées dans un registre plus sobre par l'acteur, elles sont indispensables à la production de sens chez le spectateur. Le corps doit exprimer les sentiments, l'acteur ne pourrait afficher un visage neutre et impassible, c'est-à-dire aussi contradictoire, avec la colère qu'il est censé interpréter par exemple.

Bien entendu, nous ne pouvons faire abstraction de textes fondateurs et emblématiques sur le thème ayant contribués à faire évoluer les techniques et à former la méthode de jeu de générations d'acteurs. Nous faisons référence à deux écoles très connues, dont la vision est encore effective, et les acteurs suivent les pas jusqu'à présent, y compris l'analyse descriptive de l'actrice québécoise. D'abord, nommons l'école de Stanislavski : ce professeur d'art dramatique a inventé et mis en pratique des textes théâtraux[1], qui ont pour résultat une méthode de jeu, basée sur la focalisation sur l'impulsion du corps, sur l'improvisation de l'action, sur le geste psychologique, qui donne lieu à un jeu juste. Tout cela dans un but de vraisemblance. Outre l'imitation, il insiste surtout à ce que le comédien joue d'une manière équilibrée, vraie, son obsession principale étant le reflet de la sincérité à travers le jeu. Pour y arriver, l'acteur doit tirer à la source de ses propres affects, de sa mémoire affective et sensorielle, pour produire l'émotion et amener exactement le rôle et le personnage. Cette technique de jeu naturaliste est en opposition avec le jeu plus figuratif, afin de rompre avec certains stéréotypes, comme le jeu exagéré et caricatural. Notons par ailleurs, que cette technique que nous pouvons considérer avant-gardiste pour l'époque, confère davantage de liberté artistique au comédien. En effet, l'acteur doit accomplir un travail sur lui-même en incarnant physiquement le personnage. Mais au préalable, il doit également travailler sur le rôle, en s'imprégnant des circonstances du rôle, ainsi que de l'ensemble de notes textuelles et scéniques, pour avoir le plus d'indices psychologiques sur l'état du personnage.

Ensuite, il y a l'école issue de Diderot[2] : sa vision favorise deux attitudes à adopter par l'acteur. D'une part, il encourage l'acteur par le biais de l'exigence du naturel, à s'affranchir des clichés intériorisés et dictés. D'autre part, il l'incite à maîtriser et à se concentrer sur ce qu'il produit, afin de donner l'impression de la spontanéité du moment. Alors que le jeu en réalité est nettement bien travaillé. Par conséquent, le véritable talent pour Diderot, réside dans l'injonction à ne pas éprouver réellement les émotions (pas de sensibilité). Mais d'en mimer les signaux avec justesse voire à la perfection, jusqu'à ce que le spectateur s'y méprenne et finisse par croire à l'illusion. Certes, nous pensons que sa thèse comporte des éléments paradoxaux. Dans la mesure où nous pourrions croire que si spontanéité il y a, c'est que l'acteur puise de lui-même, de sa propre palette d'émotions pour donner vie au personnage. Cependant, c'est tout l'inverse qui se produit, il faut jouer en gardant son sang-froid (préserver le sens, la raison), mimer a pour objectif de tromper le spectateur. La distanciation s'impose donc comme un indicateur de talent. La notion clé de cette technique, demeure l'absence d'identification au

[1] La technique est développée dans deux livres : *La formation de l'acteur* et *la construction du personnage.*
[2] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, publié de manière posthume en 1830.

personnage à proprement dire. Aussi, faut-il que le comédien suive plutôt un modèle idéal qu'il se forge lui-même. Puis, il se dissocie de lui-même (s'aliène) pour jouer en copiant exactement le modèle, ce qui constitue une solution pour garantir la même qualité de jeu, autant de fois que la représentation aura lieu.

En outre, l'œil du spectateur est attiré en premier par le mouvement et la posture de l'acteur pendant le jeu. Cela commence dès la scène d'exposition : le spectateur découvre la fable, les protagonistes et essaye de reconstituer l'histoire en s'aidant d'indices afin de mieux comprendre la situation. Par conséquent, que le corps soit relâché ou tendu, cela reste une ébauche dans le processus de création de sens au niveau du public. Ainsi, la disposition des personnages sur scène, lors de la scène d'exposition, en dit long sur leurs intentions. Prenons l'exemple des acteurs dans *Le Dieu du carnage* : les quatre personnages sont assis de manière interposée autour d'une table basse dans un salon : respectivement de gauche à droite, nous avons Michel, Annette, Alain, et Véronique. Les personnages d'Annette et d'Alain sont assis face au public, tandis que Véronique et Michel sont assis l'un en face de l'autre, comme s'ils préparaient un éventuel affrontement dans ce minuscule territoire délimité par une table basse qui les sépare. Nous soulignons que le couple Véronique/ Michel est séparé dans l'espace vu qu'ils sont assis loin l'un de l'autre. La posture des acteurs sur les chaises reflète également leur attitude avant même qu'ils ne parlent. Rappelons que les hommes semblent absents malgré leur présence physique : Alain porte un regard vide sur le public tout en mâchant bruyamment et machinalement du chewing-gum devant ses hôtes, sans gêne aucune.

Ce manque de politesse ou de respect envers les autres personnages est un signe d'indifférence et de désinvolture de la part du personnage. Michel, quant à lui, est avachi sur la chaise, tournant légèrement le dos aux personnages, les jambes croisées, le dos en arrière comme s'il allait s'endormir ou glisser de sa chaise. Ce relâchement de la part du personnage renseigne sur sa position en retrait et peut-être sur une fausse décontraction, attitude qu'il choisit d'adopter dès le début de la pièce. À l'inverse, les femmes sont assises d'une manière beaucoup plus retenue et font attention à leurs gestes. Nous avons l'exemple d'Annette qui semble réservée et timide, voire crispée puisqu'elle croise les jambes d'une manière tendue et se tient les mains constamment. D'ailleurs, le personnage ne soutient pas beaucoup le regard des autres et se contente de sourire en silence. Forcément, être en compagnie d'inconnus, impacte l'humeur de ce personnage féminin, qui préfère ne pas prendre les devants. Vraisemblablement, le personnage adopte une posture fermée qui reflète allègrement sa gêne ou peut-être même sa

culpabilité par rapport à l'action de son fils. Véronique, elle, semble parfaitement concentrée sur le sujet qui la préoccupe. Elle est assise sur le bout de sa chaise, les pieds bien ancrés au sol, le dos bien droit, l'ordinateur sur ses genoux. Femme sérieuse, elle donne ainsi l'impression par sa posture d'être plus investie que les autres par une mission qui l'anime passionnément : celle du savoir vivre, du civisme et la volonté de rétablir l'injustice qui a été commise envers son fils. Elle est la seule à véhiculer par son corps cet investissement, cette volonté affirmée et cette énergie vitale sur scène, si nous la comparons au reste des protagonistes qui paraissent plus laxistes. Nous retiendrons enfin de cette scène d'exposition, que les quatre personnages ne se déplacent pas, ne bougent pas beaucoup et ont une position complètement statique. Mis à part quelques va-et-vient pour certains, en dehors du salon/de la scène dans la suite de la représentation, il n'y a pas de gestes spectaculaires ou ostentatoires.

Dans *L'homme du hasard,* la scène d'exposition s'ouvre également sur des personnages statiques, assis dans un train et regardant par la fenêtre du wagon. Il s'avère que ce sont des marionnettes, et les véritables acteurs (qui semblent représenter les doublures des personnages, c'est-à-dire leur pensée) font leur apparition de derrière ce même wagon. Ce qui suscite l'attention, c'est le nombre de personnages. En effet, la pièce n'en mentionne que deux qui doivent rester immobiles et silencieux durant le voyage. Or, dans l'adaptation théâtrale, ils sont quatre simultanément présents sur scène : deux acteurs qui déclament à haute voix les pensées intérieures des deux marionnettes dont ils sont les doublures. Les marionnettes fidèles aux vrais personnages qu'ils représentent sur scène, sont assises silencieusement dans le train.
Nous remarquons plus loin dans la représentation, que Parsky perdu dans les digressions de ses pensées, a les bras croisés, les sourcils froncés et le front plissé. Ceci montre que le personnage est sur ses gardes. Il conserve cette posture fermée et immobile pendant que Martha reprend la parole. Ensuite, c'est au tour de Martha d'adopter une posture qui porte à confusion. Elle est manifestement étendue sans mot sur le fauteuil du wagon de façon lasse, le bras qui pend, la tête en arrière, les yeux fermés, l'autre bras qui s'accroche au bout du fauteuil comme pour s'accrocher encore à la vie et marquer son existence malgré son absence. Cette posture connote le désespoir de ne pas être parvenue à entamer la discussion avec Parsky et marque par là-même la déception qu'elle éprouve vis-à-vis du détachement que son ami Serge lui fait subir. Le corps ainsi étendu, n'est pas sans nous rappeler celui d'un cadavre, et la position du « mort » confère un aspect tragique à la scène, créant une tension que le spectateur ressent.

La posture révèle pour ainsi dire l'essence de la pensée. Elle dévoile l'amour et l'attraction comme elle dénude les intentions les plus mauvaises. À ce titre, nous observons dans la scène d'exposition de la représentation de *La traversée de l'hiver*, que les femmes, Emma et Suzanne, regardent en direction du public pour admirer le paysage en face d'elles que le public ne voit pas. Le rapprochement physique des deux femmes qui jouent le rôle de commères, souligne la complicité amicale naissante entre elles.

Dans cette pièce, les protagonistes sont en vacances. Aussi, la posture du repos est-elle celle qui devrait s'imposer, comme par exemple le fait d'être assis confortablement qui annonce d'emblée un corps relâché. Nous nous attendons à ce que les personnages aient tous cette posture décontractée. Or, c'est le contraire qui a lieu et la tension domine dès le lever du rideau : nous observons que Monsieur Blensk est toujours dans l'urgence de parler, d'agir, de faire quelque chose afin de fuir sa solitude. Le personnage ne peut s'empêcher d'être sur le qui-vive la plupart du temps, se justifiant constamment auprès des autres. De même, Ariane s'accroche à la jupe de sa mère et met sa tête sur ses genoux en ne cessant de lui parler. Ce geste démonstratif met en exergue un besoin d'affection, lié au malaise de la jeune femme. Sa posture infantile reflète sa quête de l'attention bienveillante de la mère. Nous remarquons enfin lors de cette scène d'exposition où on voit les personnages défiler à tour de rôle, que l'entrée en scène d'Avner est énergique. En effet, l'homme est toujours debout durant la plupart des discussions. Cela montre à quel point cet homme est actif et/ou toujours prêt à l'action.

De manière générale, pendant une représentation, le spectateur focalise en premier lieu sur la manière dont l'acteur se comporte sur scène. Le caractère du personnage découle de la démarche ou de la mimique des gestes. Par conséquent, il s'avère que les expressions faciales et le langage corporel, constituent un enjeu primordial dans la compréhension globale de la pièce. Le public scrute et intercepte le moindre détail physique qui pourrait renvoyer à l'état psychique du personnage mais aussi à son statut social. C'est pourquoi, au comportement du personnage s'ajoutent d'autres indices vestimentaires et autres accessoires qui guident et influencent l'interprétation du spectateur. L'apparence physique de l'acteur est donc un facteur déterminant, comme par exemple la coiffure, le maquillage ou la tenue que le costumier décide de lui confectionner.

Pour comprendre la nature des personnages, il s'agira de prêter attention aux sourires des personnages qui ont diverses significations selon la situation d'énonciation. Il y a certes les sourires naturels, sincères et authentiques, exprimant la satisfaction ou la joie, ainsi que les rires

issus de la bonne humeur ou de l'humour. Cependant, il existe des sourires crispés et forcés, destinés à meubler un silence et un vide gênant, ou censés masquer un stress imminent. Il y a les rictus et les rires nerveux qui interviennent comme un moyen de défense pour cacher la peur et l'énervement par exemple, pour préserver un semblant de contrôle sur soi. Outre le fait que la plupart des sourires ne sont pas sincères dans les pièces de Reza, de même, nous prenons conscience qu'ils ne découlent pas de situation joyeuse dans la majorité des cas. En effet, dans la situation d'énonciation, l'atmosphère est constamment tendue si bien que les sourires sont soit des rictus soit des sourires nerveux. Le spectateur n'a pas aucun mal à décrypter la nervosité des personnages signifiée par ces faux sourires.

Dans la représentation donnée du *Dieu du carnage*, par exemple, nous assistons à de multiples moments de flottement durant lesquels les inconnus ne savent pas trop quoi se dire, surtout avant que la crise n'advienne. Tous les personnages se contentent au début de sourire bêtement en se regardant afin de meubler ce lourd silence. Car ce double déficit, à la fois d'action et de discours, ne fait que les bloquer davantage. Le sourire dans ces scènes symbolise donc purement de la gêne ou de l'hésitation à passer à l'acte ou à prendre la parole. En revanche, au moment de la dispute nous observons que les rires deviennent nerveux, hystériques, bruyants, pour signifier le sarcasme ou le dédain. Lorsque Véronique est contrariée par Annette et Alain qui la contredisent sur chaque point polémique qu'elle défend, qu'elle ne trouve aucun soutien auprès de son mari, sa réaction de dépit se concrétise par un éclat de rire répétitif, rire presque violent.

Par conséquent, le rire de Véronique semble être un moyen de défense voire un masque qu'elle endosse pour se protéger des autres : elle entend montrer par ce rire qu'elle n'est pas atteinte par les attaques des autres, ou qu'elle n'est pas en position de faiblesse. Le faux rire comme le faux sourire, veut montrer un personnage insensible, alors que ce dernier vit une véritable crise. Le rire ou ricanement plutôt de Véronique trahit en réalité sa vulnérabilité dans la mesure où malgré ces efforts pour prendre ses distances par rapport à une situation qu'elle n'accepte guère, elle finira par s'effondrer. Et le spectateur n'est pas dupe du sens à donner à ce rire/ricanement qui participe à une tension in crescendo dans la pièce qui se joue devant lui. Et, alors que les pleurs de Véronique s'accentuent, Annette esquisse un sourire de satisfaction qui nous éclaire sur l'attitude triomphante de la femme qui se délecte de voir son hôte aussi déstabilisée.

Dans *L'homme du hasard*, les rires de Martha tendent à mettre en évidence la frustration ressentie en présence de son idole. Alors qu'elle est sur le point de réaliser son fantasme - lui

parler - elle n'a pas assez de cran pour saisir cette opportunité. Cette frustration se transforme petit à petit en nervosité et reproches envers Parsky, mais aussi envers elle-même. Martha prend le soin d'opter pour un ton ironique qui accompagne son rire nerveux, qui connote son refus au fond. Rappelons que le rire nerveux est un rire involontaire Il advient à la suite d'une tension, sorte de réponse du corps afin de dissiper cette charge négative, qui peut aller au-delà de tout contrôle. Par ce rire, l'actrice jouant le rôle de Martha transmet donc au spectateur l'émotion du personnage avec une troublante vraisemblance.

S'il y a les rires et les sourires, il y a également dans les réactions et les expressions faciales, les pleurs dont le spectateur comprend aisément la signification. Le chagrin du personnage ou son mal-être est bien entendu décelable à travers les larmes le ton de la voix la prononciation saccadée... Les pleurs chez Véronique émanent d'un sentiment de détresse. Pour Ariane, dans *La traversée de l'hiver*, pleurer ponctue son impuissance à convaincre Avner de son amour pour lui. Mais il existe aussi, au-delà du rire et des pleurs, l'expression du regard des acteurs qui permettent de saisir l'état d'âme du personnage. De même, la direction du regard de l'acteur peut permettre au spectateur de se focaliser sur un objet ou un personnage. De ce fait, le public comprend mieux les messages implicites contenus dans la mise en scène.

Le regard peut être noir de colère, craintif, provocateur, méprisant, jugeur, moqueur, amoureux, avide, pétillant, etc. Dans *Le Dieu du carnage*, par exemple, l'échange de regards insistants et vifs entre Michel et sa femme Véronique expriment une tension palpable au sein du couple. Véronique, en effet, fusille du regard Michel qui l'énerve tandis que ce dernier regarde à son tour sa femme de travers quand elle commence à être désobligeante envers lui devant les autres. Véritable duel de regards, qui marque cette envie de dispute refoulée et exprimée aussitôt via le corps. Par ailleurs, dans *L'homme du hasard*, il y a une flagrante corrélation entre la verve créatrice, aguichée et passionnée de Monsieur Parsky, et ses yeux excités qui s'écarquillent de plus en plus pour signifier son intérêt, ainsi que ses idées qui affluent sur le sujet. La cause en est la présence de la femme dont il prend enfin conscience. Celle-ci devient ainsi une muse éphémère et imaginer son existence devient sa distraction. Le sujet de la nouvelle œuvre à venir de l'écrivain. Néanmoins, nous remarquons également, que lors de son discours, les mains du personnage demeurent jointes pendant tout le temps de parole, signe que M. Parsky est profondément concentré pendant le processus créatif.

Autre type de regard : le regard séducteur dans *La traversée de L'hiver*. En effet, dès que Suzanne et Avner restent seuls sur scène, ils échangent un long regard doux et charmé l'un pour l'autre. Ce regard traduit toute l'affection, la tendresse et l'attirance que les personnages éprouvent l'un envers l'autre. Le regard remplace d'ailleurs le besoin de toute déclaration verbale à vrai dire. Si les amants se regardent dans *La traversée de l'hiver,* il y a, à l'opposé, l'impossibilité de soutenir le regard de l'autre, en ce qui concerne monsieur Blensk. Vivant sous le regard moqueur de ses compagnons, il baisse la tête et regarde le sol, signes d'une humiliation constante, surtout après la scène où il est blessé par des jeunes qui lui jettent une balle de tennis en plein flanc. Juste après le personnage entend ses compagnons médire de lui et de sa défunte épouse, sans retenue. Cette scène marque une double humiliation que le personnage subit, avec le regard fuyant d'un homme qui a perdu confiance en lui ainsi que sa dignité.

Le visage expressif au théâtre pourrait être comparé à un gros plan au cinéma. Il fait office d'un miroir destiné à agrandir le mouvement des traits pour mieux dessiner l'émotion. Ainsi, l'écho aux réactions émotionnelles n'en est que davantage réel, ce qui permet au spectateur d'appréhender avec justesse la personnalité du personnage mais aussi son état d'âme. D'autres fois, ce sont des grimaces qui se dessinent sur le visage, des tics qui viennent s'ajouter aux expressions basiques de peur, de colère et de joie. Un haussement de sourcil ou d'épaules suffit à apporter une signification importante ou une nuance à une attitude.

Ainsi, dans *Le Dieu du carnage,* Annette hausse le sourcil en regardant avec dédain Michel à la suite de son aveu de l'abandon du hamster. Nous nous rendons compte que cette expression illustre en réalité le jugement dont Annette fait preuve envers Michel, sans pour autant le lui dire. Dans certaines situations, le geste peut être plus fort que la parole. Un simple mouvement du visage par conséquent, est plus expressif qu'une phrase ou une action quelconque. Aussi, la présence/charisme du comédien compte énormément dans ce jeu non-verbal.

Dans la même pièce, nous remarquons que le visage de Véronique se transforme et se décompose, au fur et à mesure que sa crise d'hystérie gagne du terrain. En effet, elle commence par s'agacer de ne pouvoir trouver un terrain d'entente, ni avec son mari ni avec le couple d'invités. Son visage, complètement défait, trahit son mal-être et sa frustration de ne pas pouvoir les persuader par ses arguments. Puis, son mécontentement grandissant face aux paroles/critiques des autres qu'elle rejette en bloc, à leurs opinions qu'elle ne partage pas, ses grimaces s'accentuent. Mais comme elle ne cherche pas à cacher cette situation qui l'insupporte à son époux et aux hôtes. Au contraire, elle s'amuse en quelque sorte à faire des grimaces provocatrices comme passer sa langue sur ses lèvres à plusieurs reprises, tout en continuant à

fixer le public. Ce mouvement de langue traduit un manque de respect et d'intérêt envers les autres, car Véronique se moque vulgairement mais surtout ouvertement de l'avis des autres. Tout se passe comme si elle se moquait d'eux, la langue pouvant en outre connoter un aspect érotique en symbolisant une pulsion sexuelle. Quoi qu'il en soit, son attitude renvoie à une tension croissante, puis à la tentative d'avoir le contrôle sur soi, même si le corps trahit le personnage.

Néanmoins, le langage du corps peut transmettre à l'interlocuteur et par extension au public des informations indépendamment de la volonté du personnage. Dans *L'homme du hasard*, Parsky se touche le menton à plusieurs reprises lors de son discours, tandis que Martha met la main dans ses cheveux pendant qu'elle parle en regardant l'homme. Ces gestes trahissent la perte de confiance du personnage qui parait pensif voire, qui doute de lui. Parsky adopte cette posture en l'associant avec ses questionnements, tandis que Martha, intimidée au début, essaie, semble-t-il, une fois qu'elle a gagné un peu plus d'assurance en elle, de séduire l'homme assis en face d'elle. Il est à souligner que le visage de M. Parsky demeure plus impassible et moins expressif que celui de Martha, pour la simple raison que le personnage est perdu dans ses rêverie ou digressions, d'autant plus que la femme est inconnue à ses yeux.
En revanche, Martha passe par différentes phases émotionnelles à la vue du personnage qu'elle reconnaît : elle passe du figement dû à l'effet de surprise et la peur de d'être déçue, à l'excitation due à la joie. Puis de l'intimidation à la mélancolie, de la colère au charme et à la volonté de séduction. Car, rappelons-le, Martha est une admiratrice inconditionnelle de l'auteur qui se retrouve soudain face à elle. Les réactions de Martha sont beaucoup plus subjectives puisqu'elle lie l'existence de l'homme à son propre vécu dans son discours.

Pour ce qui est de l'apparence physique, elle permet de fournir les indices nécessaires à la construction du personnage, que ce soient les cheveux de l'acteur, sa sueur ou la tenue qu'il met avec certains accessoires. Dans la représentation du Dieu *du carnage,* nous observons, de ce fait, que les femmes sont bien mises, en étant coiffées, maquillées et habillées convenablement en tailleur. Cela suggère bien entendu, un certain niveau social. Pareillement Alain est en costume, cette manière de s'habiller dénote nous semble-t-il du haut niveau social, auquel appartient le personnage à première vue. Contrairement à Michel, qui reçoit des étrangers en tongs, ce laisser-aller de sa part, nous permet de discerner un manquement au savoir vivre de sa part. Nous en déduisons que l'apparence physique participe à la vraisemblance du jeu des acteurs ainsi qu'au décryptage effectué par le spectateur. Tel est le

cas de Martha qui dénoue ses cheveux lorsqu'elle passe à une phase de séduction alors qu'elle les avait gardés attachés depuis le début de la pièce. De même, Véronique a les cheveux bien coiffés au début de la représentation, puis ils deviennent complètement ébouriffés et défaits au fur et à mesure que la crise augmente et que le personnage perd le contrôle de la situation.

Les mimiques du visage et la gestuelle des mains qui accompagnent les discours des personnages sont essentielles. D'après Jacques Lecoq, « chaque état passionnel se retrouve dans un mouvement commun : l'orgueil monte, la jalousie oblique et se cache, la honte s'abaisse, la vanité tourne. »[1] Autrement dit, l'attitude corporelle permet, pourrions-nous dire, de « figurer » les émotions, au sens de donner figure, de rendre visible l'indicible.
Parmi les gestes significativement symboliques de la représentation *Le Dieu du carnage*, il y a l'acte de se lever pour vomir sur la table basse. Cette réaction physiologique incontrôlée exprime le rejet physique de cette situation inextricable éprouvé par une mère en proie à un mélange de culpabilité et de honte, mais s'obstinant malgré la vérité à vouloir défendre son fils. De Même, lorsque Véronique se met à nettoyer le vomi, aidée de son mari, elle a des gestes compulsifs : elle pulvérise le parfum dans le salon d'une façon frénétique ; elle s'acharne à essuyer un livre. Quant au mari, il n'arrête pas de frotter la table, puis de sécher le livre alors qu'il est encore sec. Un effet de dramatisation en découle, engendré par le rôle de victime endossé par Véronique. Dans la mise en scène de cette pièce, le geste va jusqu'à se substituer à la parole. Ainsi, au lieu d'avouer qu'il a jeté le hamster, Michel mime l'action en faisant un clin d'œil ironique, sans doute pour dédramatiser la situation, vu qu'il se sent visé par le regard du reste des personnages.

Dans *L'homme du hasard*, Martha respire tellement fort que nous voyons son torse se soulever dans un rythme haletant, lorsque Parsky lui adresse la parole. Quant à ce dernier, au fur et à mesure qu'il s'emporte dans son discours, ses gestes s'intensifient. En effet, il se lève brusquement, agite ses mains pour ponctuer ses phrases et insister sur ses paroles ou contester celles des d'autres. La mimique martèle son discours, pour ne pas dire que l'essence de ses mots réside dans la mouvance de son corps.
Dans *La traversée de l'hiver,* les personnages agissent normalement au début de la pièce et les gestes ne sont pas exagérés. Les actions sont tout ce qu'il y a de plus anodin, comme par exemple lorsque nous observons Balint se pencher pour nouer ses lacets, les femmes en train

[1] LECOQ. J, Le *théâtre du geste*, Paris, Édition Bordas, 1987, p. 20.

de bronzer, Ariane prenant un bain ou Blensk se promenant. La gestuelle connote par conséquent, l'ordinaire et suggère la routine des vacances. Mais l'indifférence n'est-elle pas une réaction en soi ? Si nous nous référons à la relation Parsky-Martha, cela semble se vérifier. En effet, Parsky semble complètement ignorer la présence de la femme, demeurant sourd à ses interpellations directes ou à ses sollicitations implicites. Martha s'approche de lui et le regarde intensément. Dans ce qui est un monologue, elle s'adresse à lui en vain. Plongé dans une introspection portant sur la théorie de l'écriture, il ne se rend absolument pas compte de la présence de Martha pendant un long moment, demeurant impassible et silencieux quand qu'elle tente d'attirer son attention par des gestes déictiques à maintes reprises, sorte de tentative de communication non verbale qui remplace un discours voué à l'échec.

Il résulte de nos constats que les déplacements des personnages et certains types de gestes sont absolument déterminants quant à la compréhension de la pièce. La charge symbolique qu'ils véhiculent semble essentielle à la compréhension des drames qui se jouent dans les adaptations scéniques des pièces de Reza. Il est évident à ce étape de l'analyse que la focalisation du spectateur s'effectue d'abord par l'attention qu'il confère au corps de l'acteur, à une gestuelle théâtrale qui prend le dessus sur le texte. En effet, dans *Le Dieu du carnage,* quand Michel pointe le doigt en direction de sa femme au cours de leur dispute conjugale, nous comprenons qu'il s'agit d'une menace. Un geste suffit à faire augmenter l'agressivité et résonne comme un avertissement pour sa femme Véronique.

Le langage du corps semble donc dominer dans les représentations des œuvres de la dramaturge. Et si nous observons de plus près les déplacements des acteurs d'un point à l'autre de la scène, nous percevons la symbolique qu'ils contiennent. Dans la représentation *Le Dieu du carnage,* alarmée pour son Kokochka abîmé par le vomi d'Annette, Véronique s'agite dans tous les sens de la scène, tournant presque en rond, n'arrêtant pas de se déplacer dans l'espace, dans un perturbant va-et-vient de long en large sur scène. D'ailleurs, notons qu'elle bouge de surcroît ses bras de façon hystérique simultanément avec sa marche, chaque membre de son corps exprime à part entière le désarroi. Elle souffle fort également puisque nous arrivons à apercevoir son torse bouger d'une façon saccadée. Pour couronner le tout, elle se cache dramatiquement le visage avec les mains.

L'agitation corporelle de Véronique reflète sa frustration lors de la dispute, frustration à laquelle se mêle la contrariété de voir ses tableaux abîmés aussi brusquement. Nous entendons par ces va-et-vient dans l'espace que le personnage est perdu : Véronique ne sait plus quoi faire et la

raison de la rencontre a perdu tout son sens. Cette succession de déplacements connote le chaos qu'inspire la crise.

Dans *L'homme du hasard*, si les marionnettes représentatives des personnages sont des objets inanimés, les acteurs qui incarnent le mental de Martha et Parsky bougent librement sur scène. Par conséquent, la personnification de la pensée à travers le geste, l'action et le corps des acteurs opère une affirmation du vivant. En effet, leurs figurations traduisent leur intériorité, en l'ancrant sur scène à l'instant présent. Ainsi, nous pourrions établir les équations suivantes :

- Parsky fait les mille pas sur scène = ses tourments le préoccupent.
- Le rapprochement physique qu'effectue Martha = assouvir un désir/un fantasme qu'elle ne peut accomplir dans la réalité, à cause de sa timidité. De fait, les deux personnages ne sont pas censés se toucher dans la pièce. Mais dans l'adaptation théâtrale, (le mental) de Martha incarné par l'actrice s'approche si près de Parsky qu'elle le frôle en s'accoudant auprès de lui. Cela démontre à quel point la solitude de la femme la pousse à chercher le contact physique et à avoir de l'affection, au sein même de son imagination.
- Martha met sa tête entre ses bras = elle adopte une attitude d'autoprotection et de repli, se recroqueville sur soi lors d'un moment de faiblesse, dominée par l'émotion.

Pendant tout ce temps, les marionnettes figées sont là, afin de nous rappeler que les acteurs sur scène ne font qu'incarner ce qui se déroule dans l'imaginaire et les pensées des personnages. En dépit de ce bouillonnement et ce déchainement psychique, les personnages de la pièce de Reza, à l'image des marionnettes, ne se parlent pas dans le train. Ils ne sont pas censés bouger et encore moins se déplacer sur scène.
Plus loin dans la représentation, au comble de l'excitation et de la joie d'avoir eu une bonne idée, Parsky pousse le fauteuil où est assise Martha, allant jusqu'à le secouer de long en large sur la scène. Ce mouvement énergique crée une dynamique sur scène par le biais d'un certain rythme qu'il instaure. C'est de cette manière qu'est figuré le sentiment de joie, rendu palpable grâce à l'action de ce mouvement brutal et rude qui consiste à bouger frénétiquement le fauteuil. Dans cette adaptation de la pièce, le metteur en scène a su pallier, au fond, le manque d'évènements ou le risque que le spectateur puisse se sentir submergé par un flot de paroles. Paroles qui demeurent de plus au niveau du flux de conscience ou de la « sous-conversation » dans le texte originel, au niveau « tropismique » pour reprendre des expressions sarrautiennes

et qu'il aurait fallu transformer en conversations. En créant un équilibre entre le verbal et le non verbal, le metteur en scène se démarque d'un théâtre du langage pour mieux capter l'attention du spectateur.

Dans *La traversée de l'hiver,* la fuite de monsieur Blensk nous semble un acte marquant : le personnage quitte effectivement de manière précipitée la scène, c'est-à-dire la terrasse de l'hôtel, après le bref échange qui a eu lieu avec les personnages féminins. Cet acte montre à quel point Blensk est gêné, voire intimidé par la présence de femmes, en particulier celle d'Emma qui lui plaît. Victime de sa timidité et de son manque de confiance en lui, il n'a pas l'audace de s'affirmer ni la force de se faire écouter par les autres. Il parle la tête inclinée voire baissée la plupart du temps, peut-être pour ne pas croiser le regard des autres. Aussi devient-il transparent aux yeux du reste du groupe. Nul ne le respecte, nul ne remarque son existence. Parmi les actes significatifs du personnage, nous relèverons ces derniers :

- Il rejoint le groupe pour des parties de jeux et accapare la parole alors qu'il se sait indésirable : tantôt, il se déplace furtivement sur scène, tantôt il disparaît et s'efface au moindre signe de rejet.
- Non seulement il propose d'emmener Avner jusqu'à Stratten, mais il se dévoue pour porter ses valiser à l'aller comme au retour, ne les posant même pas durant la longue tirade d'Avner.
- Il n'ose pas s'adresser à Emma, intimidé par la jeune femme : le corps de Blensk tremble, trahissant son stress et son angoisse face à la situation de rejet qu'il craint.

Inversement, Suzanne et Avner se rapprochent, à la fois sur le plan mental, lors des échanges, mais aussi sur le plan physique, via l'intimité qui se développe entre les personnages au fil de la pièce. Leur façon de se mouvoir sur scène aide le spectateur à saisir la nature de leur relation amoureuse :

- Suzanne et Avner se tournent autour sur scène : nous devinons l'attirance palpable entre les deux, ainsi que le jeu de séduction à l'œuvre.
- Avner prend un châle pour le mettre sur les épaules de Suzanne avec tendresse. Cette délicate attention, témoigne à la fois de la naissance d'une affection réciproque que se portent les personnages, mais aussi de la température qui baisse à la nuit tombée. Le

châle, en tant qu'accessoire, renseigne donc à la fois sur le passage du temps et sur la nature de la relation entre les personnages, puisqu'il évoque un rapprochement.

- Avner s'avance vers Suzanne pour lui baiser la main. Pour lui faire la cour, il ne lésine pas sur les gestes démonstratifs d'affection, afin de lui exprimer ses sentiments et s'attirer ses faveurs. Pour résumer, le fait que les personnages cherchent le contact physique, en devenant tactiles à plusieurs reprises, annonce une certaine intimité entre eux.

À ce schéma amoureux fait contrepoint dans la représentation de la pièce, un second schéma d'amour éconduit. En effet, il s'agit de Balint qui sourit à la vue d'Ariane. Mais cette dernière semble insensible, gardant une expression neutre, en évitant son regard lors de leur dialogue, et ses tentatives de rapprochement semblent vaines.

Nous remarquons, à travers ces exemples, l'importance que les mises en scène donnent au toucher pour signifier parfois l'affection chez les personnages, notamment les caresses, les baisers et les étreintes. Le personnage d'Avner est sans doute le plus « tactile » puisqu'il va jusqu'à mettre la main sur l'épaule de Blensk, geste bienveillant à l'égard de ce personnage marginalisé, voire exclu par le groupe, dans le dénouement. Mais le toucher peut référer, d'autres fois, à la violence. Le personnage d'Ariane, dans la même représentation, fait montre d'une forme d'ambivalence tactile, reflet d'une dualité amour/haine à la fois pour sa mère, mais aussi pour l'homme qu'elle aime, Avner : en effet, elle le regarde avec adoration, elle se blottit contre lui pour lui signifier qu'elle est amoureuse de lui, alors que ce dernier lui tourne le dos et évite de croiser son regard, afin de lui faire sentir que ce n'est point réciproque. Elle va même jusqu'à l'enlacer en essayant de l'embrasser. En contrepartie Avner ne fait que la repousser. D'où la gifle qu'elle donne à Avner en réponse à son comportement indifférent et au rejet dont elle fait preuve.

Nous en venons ainsi, à la notion de corporéité, qui nous semble un des aspects essentiels de la réussite du jeu des acteurs à mentionner. Puisqu'elle vient compléter le mouvement et la figuration. Ce mot a pour étymologie latine « corporeitas ». Nous entendons par le terme corporéité, tout ce qui a un caractère intrinsèquement lié au corps humain. C'est pourquoi, nous ne pouvons dissocier l'aspect purement matériel du corps qui incombe foncièrement à la corporalité et à la portée de certaines actions, dont la dimension est plus spirituelle, et qui relève par conséquent de la corporéité. Cette citation définit bien la notion : « L'homme est un être

corporel ; la corporéité n'est pas une partie de lui, mais une dimension constitutive de son essence créée. »[1]

Dans *Le Dieu du carnage,* nous remarquons d'emblée que l'attitude des corps de Véronique et d'Annette évolue avec l'intensité de la crise. La violence va de pair avec l'agitation des corps sur scène. Assurément, les femmes font preuve lors des différentes scènes de dispute de beaucoup plus d'expressivité que leurs maris. Cela va de leur tendance à signifier leur colère par la position de leur corps dans l'espace, jusqu'à la perte de maîtrise de leur raison, exprimée par la violence physique de leurs actes. Nous pourrions donc parler d'une sémiotique du corps dans les représentations des pièces de Reza, sémiotique qui se manifeste dans *Le Dieu du carnage,* où la colère des personnages féminins est concrétisée par des déplacements sur scène de plus en plus rapides, des gestes qui deviennent furtifs et abrupts :

> - Véronique : elle se lève brusquement pour se diriger vers son mari et le frapper. Une fois qu'elle se trouve à court d'arguments pour défendre son civisme, son impulsivité prend le dessus. Nous observons alors que les pas du personnage, notamment lorsqu'elle se dirige vers son mari, sont saccadés : elle appuie bien les pieds par terre, son corps est rigide et son visage est raide. Quand elle lève la main sur Michel, c'est pour lui donner plusieurs coups légers et martelés à la fois. Cette violence intentionnelle, semble nourrie davantage par le désespoir et l'impuissance à le faire taire que par la volonté à proprement dire de blesser, à la fois physiquement et moralement, son mari. Mais quand elle jette par terre les affaires d'Annette ou quand elle la met à la porte, ses actes dont la violence est indubitable, sont commis pour humilier l'autre.
>
> - Annette : elle arrache le téléphone des mains de son mari pour le jeter dans le vase à fleurs. Puis, elle prend les tulipes pour les lancer sur la table avant de les jeter par terre. Son agressivité illustre sa pulsion de vengeance, en réaction à l'humiliation subie.

La violence féminine engendre en quelque sorte le « carnage ». L'effondrement psychique de Véronique est la cause originelle de la crise que vivent tous les protagonistes, mais aussi de leur pétrification dans la mesure où nous assistons à un ralentissement de leurs mouvements sur scène, comme si chaque personnage cherchait, une sorte de réaction infantile apeurée, ou à se

[1] MARTINEZ DE PISON Ramon, *Création et liberté : essai d'anthropologie chrétienne,* Paris, éditeur Médiaspaul, 1997, p. 79.

réfugier dans un coin de la scène, afin d'éviter que la situation n'empire. Quant à Véronique, sous l'emprise de l'alcool, elle s'affale sur la chaise contrairement au début de la représentation où elle se tenait bien droite. Sa déchéance est perceptible dans sa posture qui change, désormais laxiste et alanguie. De la même façon, Annette se laisse aller à l'abus d'alcool avant de s'effondrer en pleurs. Les personnages féminins, garants du savoir-vivre au début, de l'élégance et de la bienséance, abandonnent tout sens de la retenue, des bonnes manières et des convenances. Leurs rires deviennent hystériques voire vulgaires ; leurs façons de s'asseoir changent sous l'effet de l'alcool. L'alcool voyez-vous annihile tout filtre sur leur discours. L'exacerbation des émotions imprègne donc l'action et les gestes s'en font l'écho, les amplifiant en quelque sorte. Cette amplification crée néanmoins une dynamique de jeu liée à la corporéité des acteurs. Nous ne pouvons, nous soustraire à la phénoménologie et à Merleau-Ponty pour lequel dissocier corps/esprit est impensable : « Le parallélisme psycho-physique ne pouvait que camoufler « magiquement » […] l'unité de l'âme et du corps. Il la fixait dans les limites d'un en soi corporel, organisme partes extra partes, et dans celles d'un pour soi, position absolue d'une conscience transparente à elle-même. »[1]

La mise en scène de *L'homme du hasard* est axée également sur la corporéité. Le metteur en scène se sert du mouvement afin d'extérioriser les monologues intérieurs et expliciter les pensées des personnages sur scène. Le geste devient l'expression sur scène de la communication inhibée dans la pièce écrite. Afin de matérialiser ce dialogue intérieur censé demeurer implicite, la mise en scène confère au corps un statut privilégié qui permet au spectateur d'entrer dans l'intimité des pensées des personnages. Cette adaptation incarne le dualisme entre le corps et l'âme, entre le concert et l'abstrait, entre la pensée et l'action. Quand nous observons les acteurs se déplacer dans les quatre coins la scène, Nous constatons un véritable contraste voulu par la direction artistique, et ce afin de contrer l'absence d'action, mais qui de plus est basée sur deux monologues intérieurs distincts et un bref échange final.

Certes, la structure de cette pièce, par son hybridité textuelle, ne se plie pas facilement aux règles dramaturgiques. Cependant le metteur en scène a fait preuve d'ingéniosité en représentant sur scène quatre personnages au lieu des deux initiaux auxquels nous nous attendons. Nous avons affaire par conséquent, à deux personnages immobiles et silencieux assis face-à-face dans un wagon de train. Ils sont représentés par deux marionnettes (une sorte

[1] FLORIVAL Ghislaine, « Structure, origine et affectivité. Quelques réflexions à propos de la corporéité » dans *Revue Philosophique de Louvain*, n° 34, 1979, p. 196-218, consultée le 18/02/2020.

d'avatar), à l'effigie des deux acteurs qui entrent par la suite en scène afin d'incarner les pensées intérieures des personnages, en clamant à haute voix des monologues.
Toutefois, il y a dans cette mise en scène fondée sur le dédoublement des personnages une forme d'ironie. En effet, les poupées inertes représentent les personnages de la pièce écrite ((ils voyagent dans un train, lassés de leurs vies et perdus dans leurs rêveries silencieuses), alors que les deux acteurs, personnes réelles, incarnent l'inconscient dans la pièce jouée. Aussi obtenons-nous un contraste puissant entre le figement stoïque des marionnettes et les corps en perpétuel mouvement des acteurs sur scène. Ce moyen d'expression que constitue le corps, illustre donc les tourments de l'esprit tout comme le désir refoulé de parler à l'autre. En d'autres termes, les doublures accomplissent ce que les personnages de la pièce écrite n'osent pas faire. Les acteurs déclament des monologues interposés qui peuvent donner l'illusion d'un dialogue. Car même s'ils parlent, chacun à son tour, ils semblent s'interpeller, voire, se parler ou s'écouter.

Pour conclure, nous dirons que le geste est porteur de différents sens, selon le message que l'acteur souhaite transmettre au public. Nous pouvons être confrontés à un geste obsessionnel tel que le tic du personnage de Véronique dans *Le Dieu du carnage* : sa langue fait le tour de sa bouche quand les autres prennent parole, signe d'une pensée non verbale. Cet acte compulsif qui ne figure pas dans les didascalies du texte, dont le personnage semble inconscient sur scène, symbolise sa hantise de voir l'autre couple avoir le dessus par exemple. De même, nous avons remarqué la prédominance par moments des gestes pantomimiques comme Michel qui, dans la représentation de la même pièce, préfère mimer l'abandon de l'animal que de le formuler par des mots. Rappelons que le pantomime s'exprime par des gestes communs à toute l'humanité, gestes qui peuvent résumer, voire remplacer les discours uniquement par un mouvement.
Les gestes figuratifs, destinés à être iconiques sont là pour accentuer la dimension dramatique de certaines scènes. Nous faisons référence ici aux gestes hésitants de Martha et de Parsky, reflets d'une peur d'avoir raté sa vie et de l'angoisse face à l'inconnu ; gestes qui appartiennent à la catégorie des positions fermées : les acteurs ne bougent pas beaucoup sur scène, si ce n'est pour effectuer quelques gestes parasites itératifs comme le fait de s'effleurer le visage.
Par ailleurs, chaque personnage a sa propre temporalité gestuelle, ce qui implique une dynamique et un rythme varié et personnalisé. C'est pour cette raison que nous avons opté pour une approche plutôt comparative entre les protagonistes, afin de pouvoir cerner au mieux les nuances de leur comportement et montrer que le jeu des acteurs est divisé entre le mimétisme et la figuration des pulsions des personnages.

Le geste stimule l'attention du spectateur et apparaît donc essentiel dans les mises en scène des pièces de Reza. Le geste crée en effet une action en sollicitant le corps de l'acteur alors que les pièces écrites de Reza appartiennent plutôt à un théâtre du langage, ce qui rend les pièces jouées plus animées, plus captivantes pour le public. En outre, les corps des acteurs interviennent comme l'expression des sentiments dans les pièces jouées dans la mesure où le texte de Reza est dominé le plus souvent par des formes de « sous-conversations ». De fait, et c'est peut-être là que réside l'originalité des mises en scène des pièces de l'écrivain, les gestes ne ponctuent pas le discours. Il ne s'agit pas d'indications scéniques servant à ponctuer les discours des personnages mais de mouvements corporels qui remplacent l'absence des discours. Mouvements auxquels vient s'ajouter la voix des acteurs.

B- La projection vocale

L'identité d'un personnage sur la scène théâtrale se construit à partir de son apparence, qu'il s'agisse de son apparence physique et vestimentaire, de ses mouvements mais aussi de la voix de l'acteur qui récite le texte. Ainsi, un acteur peut modifier sa voix, accentuer son intonation ou parler à voix basse, selon les sentiments qu'il traduit. L'acteur module donc les variations de sa voix afin d'obtenir certains effets escomptés, adaptés à la situation d'énonciation et à l'état d'âme du personnage qu'il joue. Cela va dans le sens de la vraisemblance pour brouiller le discernement du public, dans la mesure où le spectateur ne distingue plus le personnage de l'acteur. Ce procédé nommé dans la dramaturgie, « la projection » met en avant le corps et la voix de l'acteur qui met toute son énergie au service de l'incarnation du personnage. Le moi de l'acteur est mis en « stand-by » au profit de la construction du personnage qui prend le dessus lors du spectacle. Si bien que s'opère une sorte d'identification que Camus évoquait dans *Le mythe de Sisyphe* lorsqu'il voyait dans le comédien le symbole de l'homme vivant plusieurs vies, vivant « le plus ».

En ce qui concerne la projection vocale, elle est double. Dans un premier temps, la voix de l'acteur doit dépasser son mode d'émission habituel et naturel pour être audible par le public. La transformation est palpable lorsque la voix devient plus haute en s'appuyant sur une articulation claire. Dans un second temps, les acteurs doivent parvenir à moduler constamment leur voix sur scène au cours de leurs échanges afin d'être fidèles aux personnages tout au long de la représentation.

Cependant, le rôle central de la voix ne s'arrête pas à la notion intrinsèque de l'identité du personnage. En effet, la fonction de la voix consiste avant tout dans l'inscription formelle du texte dans la matérialité et dans la réalité la plus concrète. La charge de la voix ainsi que celle de la parole par extension consistent à donner vie au texte littéralement, dans un temps et dans un lieu donnés. Par conséquent, l'essence esthétique du texte résiderait dans son énonciation par l'acteur qui le met en valeur, en lui conférant tout son sens, abstraction faite du reste du jeu. Notons que le texte théâtral est repris intégralement par la mise en scène, sans changement ou improvisation et ce dans les trois représentations étudiées. Le fait d'écouter les personnages parler, d'entendre résonner leurs voix dans la salle, stimule l'attention du spectateur. Le fait d'être témoin de la représentation implique différemment le spectateur. Il n'est plus le lecteur d'un texte inerte. Il est sollicité constamment et interpellé par des signes visuels et auditifs. Par ailleurs, les silences, les lenteurs dans la prononciation et l'articulation des mots entrent en jeu. Ainsi, chose évidente pour les spécialistes du monde du théâtre, rappelons néanmoins que la voix ancre un lien entre le texte et le spectateur. Elle agit immédiatement sur le psychisme du spectateur et a donc un pouvoir d'influence et une emprise sur le public, par sa capacité à l'émouvoir et l'affecter.

Pour illustrer nos propos, nous donnerons l'exemple du rire : la voix peut signifier la joie notamment. Toutefois, un rire peut véhiculer une autre émotion liée au degré de stress de la situation que le public ne peut s'empêcher de ressentir. Dans *Le Dieu du carnage*, lorsqu'Annette vomit sur les œuvres d'art, Véronique se met à rire, mais son rire est provoqué par le choc qu'elle éprouve. Il intervient comme une forme de déni hystérique vis-à-vis de la situation. Annette a, quant à elle, un rire presque démoniaque qui témoigne de sa délectation face à une situation qui se dégrade. C'est un rire moqueur à la fois envers Véronique et envers son mari Alain, dont elle a jeté le téléphone. Aussi, le public éprouve-t-il une sensation de malaise et de dégoût face à la méchanceté dont fait preuve le personnage. Il ne peut qu'en être affecté.

Autre exemple : lors d'une crise de colère ou de tristesse, le spectateur est touché dans la mesure où la voix tremblante, les cris et les pleurs constituent des facteurs anxiogènes. Par conséquent, la voix engendre des réactions diverses auprès du public qui ne peut garder sa neutralité au vu de ce qu'il regarde et entend. Ainsi, toujours dans *Le Dieu du carnage*, l'attitude du personnage d'Alain fait office d'élément perturbateur qui accentue la tension tout au long de la représentation. En effet, il passe son temps au téléphone, au lieu de s'adresser aux autres

personnages. À chaque fois qu'Alain est au téléphone, les autres se taisent, dans l'attente de la fin de son coup de fil. Il interrompt donc constamment la discussion, ce qui a le don d'agacer les personnages. Agacement qui cède la place graduellement à la colère puis à la violence. En effet, Véronique commence par hausser la voix dans le but de masquer celle d'Alain et de poursuivre la discussion. Une sorte de crescendo s'instaure par la suite, car au sein de la cacophonie, cette dernière se met à crier afin de signifier à Alain qu'il les dérange. Annette, de son côté, semble au bord de la crise de nerfs et parle en même temps que son mari est au téléphone, avant de passer à la violence du geste en s'emparant du téléphone et en le jetant. L'exaspération de Michel apparaît autrement, non par le biais d'un haussement de la voix, mais plutôt par une prononciation accentuée. Son flot de paroles scandées transforme son discours en jets de mots saccadés et rapides, d'autant plus qu'il y joint des regards hostiles en direction d'Alain.

Ailleurs dans la représentation, lorsque Michel se sent agressé chez lui par les jugements d'Annette sur le hamster qu'il a abandonné, il s'emporte et hausse la voix. Ses cris sont synonymes d'une perte de sang-froid du personnage qui se sent à la fois démasqué, attaqué et désarmé face aux accusations. Ainsi, le spectateur perçoit aisément que le personnage essaye d'asseoir sa force devant la menace qu'il ressent. Cette perte de maîtrise de soi de Michel se manifeste également dans son impossibilité à écouter les autres, car il parle sans attendre leurs réponses. Sa voix cesse d'être posée et le personnage ne respecte plus les règles de la conversation. La disparition des marques de politesse vis-à-vis des invités est le reflet d'une attitude perturbée : Michel se met à employer des termes familiers ; il s'adresse à femme sur un ton ironique qui a le don d'énerver cette dernière. De fait, il participe à la montée de la tension, envenimant la situation en fin de compte. Il n'en demeure pas moins, que d'autre part, Véronique vit son impuissance à imposer sa vision aux autres d'une manière plus singulière. Elle est plus dans le registre du pathétique, ses lamentations ayant pour finalité de focaliser l'attention des autres et du public sur elle. Ses pleurs ininterrompus à chaque réplique, parfois même ses sanglots se multiplient, apparaissent comme une tentative d'apitoyer les autres personnages, de susciter la compassion d'un public qui, la voyant comme une victime, condamnerait ses bourreaux, s'irritant contre les autres personnages. Tout comme Véronique, Martha dans *L'homme du hasard* est une femme très émotive et le contexte apte au lyrisme (la rencontre de l'écrivain qu'elle admire et sur lequel elle fantasme), explique pourquoi elle pleure autant. Ses pleurs sont de même destinés à provoquer l'intérêt de Parsky.

En outre, au théâtre, la voix semble acquérir une épaisseur sémantique dans la mesure où elle éclipse le sens des mots. En effet, la théâtralité repose sur la prononciation ainsi que sur la diction qu'adopte l'acteur. L'inscription physique et visuelle de l'énergie vocale sur le corps de l'acteur est centrale sur scène, même si le fait d'extérioriser la voix dans l'espace s'effectue selon le code culturel d'un pays. (Car il n'existe pas de code universel à l'instar des significations des couleurs par exemple). De même, en évoquant la théâtralisation de la voix, nous pensons aussi à l'exagération de l'effet vocal lors du paroxysme de la crise, tout comme l'acteur le fait avec le geste. C'est pourquoi, il nous incombe d'étudier le rythme instauré par le débit des paroles des acteurs, élément révélateur de leur présence dans les dialogues ainsi que de leur degré d'implication dans le discours.

Dans *La traversée de l'hiver,* nous remarquons par exemple que le rythme est assez calme, en écho au cadre relaxant, du décor, cadre suggérant une situation de vacances. Tous les personnages s'entretiennent posément en prenant leur temps : rien ne semble les presser ou les stresser. Seul M. Blensk semble pris de logorrhée, incapable de se taire, parlant avec précipitation. Suzanne et Emma ont des voix qui murmurent, voix de commères qui médisent de M. Blensk. Leurs rires sont de connivence et disent une complicité naissante à laquelle participe Ariane. Balint, quant à lui, ralentit d'autant plus le rythme, dès son entrée en scène. Effectivement, ce personnage est davantage à l'écoute des autres et dans l'observation : il ne parle que rarement. Vers le dénouement de la représentation, nous nous attendons à ce que le rythme s'accélère, au moment du coup de théâtre plus précisément, lorsqu'Avner a une prise de conscience et revient à l'hôtel. Or, nous avons droit à ce moment-là à une tirade interminable dans laquelle ce dernier exprime son bonheur d'être de retour ainsi que son amitié ou sa tolérance envers Blensk. (Qui n'a pas l'air de bien comprendre le monologue d'Avner.) Si bien que le public a l'impression que le temps se fige. Les discours des personnages soutiennent un rythme apathique et linéaire qui connote parfaitement cet état indolent dans lequel se trouvent les protagonistes. Inversement, dans *L'homme du hasard*, les personnages passent d'un temps mort à un rythme endiablé. Au fur et à mesure que la colère s'empare de lui, Parsky hausse la voix : nous passons d'une voix ordinaire à des cris. La colère fait irruption dans la neutralité de son discours, altérant le rythme calme de la pièce.

De la même façon, le timbre de la voix participe à la crédibilité du personnage. Le timbre, à l'instar de l'empreinte, est une tonalité unique et particulière à chacun. C'est au metteur en scène de désigner l'acteur ayant la voix qui correspondrait ou conviendrait le mieux au profil recherché du personnage. Car le comédien se doit de mettre en valeur son personnage, afin que

le rendu soit adapté aux besoins de la scène. Ainsi, dans *La traversée de l'hiver*, nous remarquons qu'à plusieurs reprises Avner change de voix quand qu'il s'adresse à Suzanne comme s'il modifiait à la fois la tonalité de sa voix et sa façon de parler. Afin de la séduire il adoucit sa voix et prononce délicatement les paroles, à dessin de la charmer.

Évoquons un autre aspect capital dans la gestion de la projection vocale : la respiration. Elle permet de canaliser l'énergie et l'effort vocal, surtout quand il s'agit de crier et de parler rapidement pendant un long laps de temps. Parfois, la respiration à elle seule, sans qu'il y ait discours, peut être suggestive et expressive, comme pour faire ressortir le silence par exemple ou exprimer la peur. Dans *Le Dieu du carnage*, lorsque Véronique est en proie à des cris incessants face à ses œuvres détruites, son souffle s'accentue pour connoter son état de crise. Puis, aux cris, succède la difficulté à respirer et les mots peinent à sortir de sa bouche. Elle respire d'une façon saccadée si bien que cela est perceptible visuellement : son torse se soulève violemment au rythme d'une respiration entrecoupée, tantôt gonflé, tantôt vidé.

À l'aspect brut de la voix, tel que le timbre en l'occurrence ou encore la respiration, vient s'ajouter la manière qu'adopte l'acteur pour poser sa voix. En effet, la diction, la prononciation et l'articulation des mots sont les principaux vecteurs autour desquels s'axe la parole. Dans un premier temps, cela contribue à forger les particularités identitaires de chaque personnage. Ainsi, les personnages d'Emma dans *La traversée de l'hiver* et de Véronique dans *Le Dieu du carnage* ont pour point commun leur allure embourgeoisée, leur prononciation distincte et soigneuse des lettres. L'accent compte également car il éclaire sur l'origine géographique de la personne, à l'instar de l'accent suisse qui constitue le dénominateur commun des personnages de la pièce *La traversée de l'hiver*.

La diction distingue certains personnages perfectionnistes et exigeants, d'autres personnages qui peuvent ne pas articuler convenablement les lettres. C'est le cas de Michel et parfois d'Alain dans *Le Dieu du carnage*, qui ne sont pas assez pointilleux ou rigoureux sur la prononciation. Ce qui renforce l'idée que dans cette pièce, contrairement aux femmes alertes et investies, les hommes se caractérisent par une forme de laisser-aller, de nonchalance ultime voire, d'indifférence. De même, dans *La traversée de l'hiver*, Avner prononce consciemment mal le nom de M. Blensk. Il déforme son nom, l'appelant souvent « Clems ». Sans doute, est-ce par manque de respect pour l'homme ?

En ce qui concerne les registres employés par les protagonistes, certains aident beaucoup à la théâtralité des scènes et augmentent leur dramaticité. Ainsi, le registre lyrique s'impose comme prédominant dans *L'homme du hasard*. Martha énumère avec une voix discrète, quasi chevrotante, les choses qu'elle regrette de ne pas avoir accomplies, avant de résumer la perte de ses illusions par la phrase : « J'ai passé ma vie avec vous ». Elle expose également les complexes qui la ralentissent et les rêves qui lui semblent hors d'atteinte. Ses plaintes se mêlent aux reproches qu'elle fait à Parsky, qu'elle accuse d'indifférence à son égard. Sa nostalgie d'une relation révolue avec un certain Serge fait écho au personnage nommé Serge qui figure dans le livre de M. Parsky. Néanmoins à la complainte se superpose sa joie de voir Parsky. Au fond, le registre lyrique permet à Martha de se délivrer d'un certain poids en extériorisant ses sentiments les plus enfouis via ces confessions intimes. Car, malgré les signes physiques qui dénotent de la timidité du personnage, Martha utilise ce registre à la fois intime et exalté afin de raconter les fragments essentiels de sa vie, fragments qui sont tous en rapport avec la présence de son auteur de prédilection, M. Parsky. Le lyrisme de ses aveux rapproche Martha de ce dernier : elle module d'ailleurs, sa voix pour suggérer au spectateur ce rapprochement. Elle qui ose livrer ses pensées les plus profondes devant la personne qu'elle idolâtre.

Les modes majeurs d'émission du discours établis par les acteurs jouent aussi un rôle. Il existe deux paliers entre lequel varie l'effet vocal. Nous partons de l'extrême grave pour arriver vers l'extrême aigu et le changement dans les sonorités s'opère selon leur intensité afin d'obtenir un effet de continuité qui va du flot vocal jusqu'au silence. Ces variations dans le mode d'émission vocal sont perceptibles lorsque les personnages perdent leur calme. Pour les personnages masculins, hommes, la colère est signifiée par un crescendo vers l'extrême grave (Parsky, Michel, Balint). Pour les personnages féminins, la voix a tendance à tendance à monter vers l'extrême aigu (de Véronique, Annette. Ariane). Cependant, ces modes ne durent pas longtemps, et les personnages se réfugient dans le silence pour échapper à la tension. D'où de nombreuses séquences dominées par un des silences de gêne ou des silences d'impuissance à continuer la dispute, de la part de personnages qui ne trouvent plus de mots pour exprimer ce qu'ils ressentent. Le silence ferait alors office de césure ou de pause au sein du discours des protagonistes. Certes, dans *Le Dieu du carnage*, la première scène contient de longs silences qui révèlent une sorte de blanc dans la discussion qui a lieu entre des gens qui viennent de faire connaissance. Il suggère le vide, l'incommunicabilité et la gêne entre eux. Trois silences de ce genre sont remarquables d'une manière assez successive au fil des scènes. Mais le silence peut aussi assumer la fonction d'une réponse : à la fin de la pièce *La traversée de l'hiver*, au moment

du départ d'Avner, une opportunité s'offre à Balint de déclarer sa flemme à Ariane. Or, Il n'a pour seule réponse que le silence de la jeune femme (qui par la suite, fera l'éloge d'Avner). Le silence d'Ariane lui évite une éventuelle réponse désagréable.
Il existe d'autres silences : Martha, dans *L'homme du hasard*, s'adonne à un monologue qui mêle des reproches envers son ami Serges et des justifications pour son amour envers Parsky. Son monologue prend la forme d'une confidence, dans la mesure où Martha parle lentement et fait souvent de courtes pauses, en l'occurrence de brefs silences, entre ses phrases comme pour s'octroyer le temps de structurer ses idées pour ne pas s'effondrer. Ces moments de silence permettent en quelque sorte au personnage de ne pas s'effondrer en pleurs, de maîtriser ses émotions. Seul un rictus figé sur son visage connote son état de crispation.

Quant au ton du discours qui habille les paroles des personnages, il participe à leur ôter leur neutralité. En effet, le ton est essentiel à l'interprétation d'une expression vocale et orale. Il annonce non seulement la qualité de la voix (le débit, l'intensité et le timbre) mais est aussi lié à la situation d'énonciation dont elle est inévitablement l'écho. Le ton contribue à créer une atmosphère en adéquation avec la situation vécue par le locuteur et l'interlocuteur en explicitant les nuances du discours. Ainsi, *dans Le Dieu du carnage*, Michel demande à sa femme de servir aux invités un clafoutis et des cafés sur un ton tout à fait méprisant, qui révèle les premières tensions au sein du couple. De même, il prononce un « non » sur un ton autoritaire et catégorique quand les invités veulent savoir si Véronique applique la recette de sa mère pour le clafoutis et ce avant de se taire et de regarder dans le vide tout en sirotant son café. Son « non » marque la désolidarisation du couple.
Dans *La traversée de l'hiver,* l'usage du ton ironique domine dans les sarcasmes du personnage d'Emma : elle médit de Blensk avant de l'insulter à haute voix. Et malgré les évènements, la scène se clôture sur ses rires moqueurs. Le sarcasme caractérise le profil que Suzanne dresse de ce personnage féminin qui humilie par ce moyen M. Blensk. En ce qui concerne ce dernier, c'est le ton pathétique qui domine dans sa voix. À l'acmé du drame, il s'obstine à parler aux autres, mais sa voix tremble, les mots peinent à sortir de sa bouche. Néanmoins, au ton pathétique finit par succéder la colère : il hausse le ton, signe de son rejet final de la compassion des autres personnages avant de quitter définitivement de scène.

Afin d'accomplir correctement la projection vocale, l'acteur se doit donc d'interpréter le texte en mettant l'accent sur certaines phrases du discours. Il ne faut pas négliger par conséquent, de mentionner le rôle essentiel du schéma intonatif qui favorise cette adaptation de la voix au

service du sens. Ce schéma intonatif consiste dans l'accentuation de certaines syllabes, dans la minimisation d'autres, et ce dans le but d'obtenir une certaine intonation, montante ou descendante, selon le contexte de la phrase.

Dans les pièces jouées de Reza, le discours des personnages commence et s'achève la plupart du temps sur un mode descendant par le biais de l'affirmation et l'assertion. En effet, en dehors des moments de crises, les personnages parlent de choses anodines ou se confient en livrant leurs ressentis et leurs pensées. Le schéma intonatif, dans *La traversée de l'hiver,* est propice à la courbe descendante car nous assistons à la mise en place de têtes à têtes entre certains personnages : Emma/Suzanne, Ariane/Avner. Le climat semble donc apte aux aveux.
Évoquons également l'attitude paternelle d'Avner envers Balint pour lequel il est un modèle : un échange intime entre les deux hommes leur permet de se libérer de pensées pesantes. L'intonation de cet échange est caractérisée par un rythme constant et des voix basses, foncièrement calmes. En ce qui concerne le monologue de Suzanne sur son incapacité à séduire, l'assertion qui domine son discours, atteste, de même, d'un schéma intonatif descendant.
Cependant, plusieurs interrogations ou exclamations jalonnent les divers discours, même les plus monotones, rendant ainsi le schéma intonatif montant, ce qui participe à l'animation de la pièce. Les monologues de M. Parsky dans *L'homme du hasard*, sont truffés de questions oratoires, d'obsessions via les répétitions et les occurrences, de regrets et de rejets auxquels il a dû faire face. De même, les exclamations concernant une autre nouvelle qu'il veut écrire pour compléter son œuvre, contribuent à bouleverser le rythme plat des monologues et peuvent être perçues par les spectateurs comme une accélération de la trame dans une pièce écrite dépourvue d'action. Les répétitions entrent également en jeu, puisque les redondances qu'emploie Parsky, ont une résonnance non seulement poétique, mais aussi leur insistance sur certains points, crée un effet d'omniscience sur le spectateur, auquel aucun détail n'échappe.

La projection vocale tient compte, en outre, de la vitesse d'élocution et de l'intensité du flux verbal. En témoigne le débit du personnage de Blensk dans *La traversée de l'hiver*. Ses répliques (quand il s'adresse aux femmes essentiellement) sont caractérisées par leur longueur. Elles ressemblent à des tirades : l'homme s'empare de la parole pour transformer ce bref moment d'échange en un cours magistral, sur n'importe quel sujet même le chocolat, au risque d'ennuyer les autres. De même, si le personnage est bouleversé, il parle si précipitamment que son articulation en souffre que nous pourrions considérer cela comme du bégayement. Il est en effet, tellement seul que lorsque l'occasion de dialoguer se présente, il accapare

automatiquement la parole, sans même en prendre conscience. Il apparaît en ceci comme l'envers d'Avner qui occupe la place de « Maître- de sage » dans le groupe : ses paroles sont rares et revêtent une dimension sacrée car les autres l'écoutent religieusement, ne l'interrompant jamais.

Dans *L'Homme du hasard,* en présence du personnage féminin qui se métamorphose en muse, Parsky a un flux vocal et verbal, plus dense et plus rapide qui traduit son inspiration et l'énergie créatrice qui s'emparent de lui. L'homme est avide de paroles, ses idées bouillonnent et son discours passionné se précipite avant d'oublier ces idées. De même, plus loin dans la pièce, lorsqu'il est inquiet, il parle sans arrêt et s'accorde à peine le temps de respirer. Le discours est prononcé dans un débit hâtif, empressé. Ainsi, les mots sont prononcés de manière fugace et abrupte. Les pensées se bousculent dans sa tête, et cela se répercute sur sa parole qui en subit le rythme. Au comble de l'excitation de Parsky, nous remarquons que Martha ne prononce aucune parole, n'intervenant guère comme réduite au silence et à l'immobilité.

Par ailleurs, au paroxysme de la crise dans *Le Dieu du carnage*, nous notons une amplification de l'intensité vocale ainsi qu'une élocution dégénérative des personnages. Les quatre personnages parlent simultanément, produisant ainsi une véritable cacophonie où personne ne s'écoute et qui débouche immanquablement sur d'énormes quiproquos. Cette crise mise sous le signe du jugement, à l'instar d'un véritable tribunal dans lequel les personnages livrent des vérités avec indélicatesse et s'accusent sans retenue, tourne à l'hystérie verbale collective. De plus, les propos des personnages sont chargés d'animosité afin de se défendre avec véhémence et férocité, si bien que la violence verbale s'accentue au fur et à mesure pour prendre le dessus. La parole détermine donc le rythme de la pièce, tout autant que l'action. Elle est le véritable moteur de la trame théâtrale, oscillant entre un rythme hésitant et un autre beaucoup plus vif, imprégné d'assurance et de passion. L'exemple du personnage d'Annette dans *Le Dieu du carnage*, témoigne de cette transition, ainsi que du changement de rythme qui s'en suit. Ainsi, le personnage, contrairement au début de la pièce où la timidité l'obligeait à rester en retrait en l'empêchant de prendre suffisamment la parole, s'affirme de plus en plus. En effet, après avoir vomi, elle a la voix qui porte plus et elle s'adresse avec assurance aux autres personnages. Elle se permet même de narguer plusieurs fois Michel, tout en étant particulièrement virulente envers son mari et Véronique. L'hésitation fait aussi partie du comportement de Michel au début de la pièce. Ainsi, il semble avoir du mal à communiquer avec sa mère au téléphone : il hésite avant de décrocher son portable qu'il regarde sonner. Quand il décroche enfin, c'est pour

couper court à la discussion très rapidement. Par conséquent, le rythme ralentit considérablement pour ne pas dire qu'il se fige à chaque appel de la mère de Michel.

À ce sujet, nous pourrions dire que certains gestes paralinguistiques s'imposent d'eux-mêmes et viennent parasiter le discours des personnages. Mentionnons par exemple les tics de langage qui connotent généralement une situation stressante ou intimidante, ou au contraire une volonté du locuteur de prendre absolument le dessus dans une situation d'énonciation. Ces gestes paralinguistiques se greffent aux paroles pour baliser le discours et donner un faux-semblant de contrôle à celui qui parle. Le cas de Martha dans la mise en scène de *L'homme du hasard* est en ce sens révélateur : Martha s'adresse à sa marionnette à un moment donné, comme pour signifier au spectateur qu'elle se parle à elle-même. Mais ce geste peut aussi symboliser une sorte de scission de l'être en deux, scission palpable pour le spectateur, puisqu'incarnée sur scène. Aussi, la voyons-nous se toucher les cheveux, les coiffer puis les défaire ou effleurer son visage. Cet acte vient consolider la volonté de concentration, de se recentrer sur soi du personnage. De même, lorsque Parsky s'adresse enfin à Martha, il parle en réalité à la marionnette de celle-ci, pour lui signifier qu'il prend enfin conscience de son existence, paroles qu'il accompagne de gestes déictiques : il la pointe du doigt en même temps qu'il lui parle. Ce geste marque un contraste avec l'indifférence qui émanait de l'homme auparavant.
De fait, si les dialogues sont très vifs dans les représentations : *Le Dieu du carnage* et *La traversée de l'hiver*, ce n'est pas le cas pour *L'homme du hasard*. Il n'y en a que deux, composés de brèves répliques. Il n'en demeure pas moins que ce mode d'énonciation atypique demeure hautement dramatique. En effet, les personnages récitent leurs monologues de façon interposée tout au long de la pièce. Ces discours relayés donnent aux monologues une allure de dialogue et le spectateur s'y méprend à certains moments, établissant une analogie entre ses « monologues dialoguisés » et la structure du dialogue traditionnel. Car, si le rideau se lève sur des personnages (les marionnettes) assis en silence dans un wagon de train, leurs doubles (les acteurs) ne tardent pas à faire leur entrée sur scène afin d'entamer leur monologues. Une dynamique rythmée se met alors en place, ce qui traduit la dimension dramatique, voire tragique de la situation des personnages.

En l'absence d'action et de gestes illustrant les tumultes entre les personnages, la voix permet donc d'inscrire cette projection concrète et physique du texte sur scène. Afin de briser ce calme plat, le metteur en scène redouble d'originalité dans la représentation de *L'homme du hasard,* pièce dont l'originalité réside dans sa structure, dans la mesure où elle n'est constituée que de

monologues qui ne se plie pas facilement à la dramaturgie. L'absence de dialogue complique la théâtralisation. Pour pallier ce manque d'actions, les acteurs jouant les rôles de M. Parsky et Martha débutent leurs monologues à haute voix sur scène, alors que chez Reza, ce monologue est censé être intérieur. Dans son monologue, Martha s'adresse à Parsky et l'interpelle d'une façon très directe, vivante et passionnée. L'homme met du temps, mais finit par faire de même également. Puis les spectateurs assistent à la différence des lecteurs, à une forme de coup de théâtre : les personnages passent à l'unique action de la pièce puisque les marionnettes font mine de se parler, alors que les voix sont celles des deux comédiens métamorphosés en quelque sorte en ventriloques ou en doublures des marionnettes. Quant au dialogue qui a eu lieu, il est neutre, voire cordial, loin d'être aussi sentimental que les monologues enflammés.

Dans le dénouement, nous assistons, à un « monologue dialoguisé » final dans lequel Parsky prend la parole en premier : cela dénote de la part d'impulsivité qui prend le dessus sur sa personnalité. Puis les personnages donnent l'impression d'échanger sur l'œuvre que Martha est en train de lire et qui donne son nom à la pièce. Plus de monologues comme dans le texte. Le théâtre fait basculer les personnages dans le réel du dialogue et nous voyons Martha réagir face à son vœu qui s'exauce : sa respiration s'accentue, son torse bouge, signes physiques d'une crainte de ne pas être à la hauteur face à l'écrivain. La voix peut servir d'échelle de mesure des émotions. Le fait que la voix ait tendance à s'aggraver ou à s'effacer, voire à trembloter en fonction des sentiments ou de pensées, aide considérablement à l'interprétation. Ainsi, force est de constater qu'à l'issue du chaos advenu dans *Le Dieu du carnage*, le retour du silence envahit la scène. Nous observons alors que les personnages vers la fin de la pièce, sont éreintés, incapables de participer davantage à la discorde. Véronique retrouve une voix normale et calme pour s'adresser à sa fille. Elle ne laisse rien transparaître de l'orage émotionnel qu'elle a subi. Au contraire, sa voix rassurante ne véhicule aucun sentiment ou émotion négative. La pièce se clôt par conséquent, sur le silence connotant la tension qui retombe, sonnant ainsi le glas de la fin pour ce crescendo de la crise. Dans *La traversée de l'hiver*, un autre type de mise en relief vocal apparaît. Emma aime captiver l'attention des autres personnages. Sa façon de parler prend une allure spontanément théâtrale, quand il s'agit de jouer le rôle de la conteuse auprès des autres personnages. Ainsi, en relatant les aventures qu'elle a vécues avec son frère, sa voix exprime non seulement son enthousiasme, mais aussi son orgueil et sa fierté d'avoir vécu tant d'aventures palpitantes à raconter. Il s'avère donc que deux aspects fondamentaux de sa personnalité ressortent à travers la théâtralisation de sa voix et sa diction exagérée. D'une part, son côté extraverti, narcissique semble culminer dans cette scène. D'autre part, il y a la volonté

d'Emma d'afficher une personnalité affirmée à travers l'exagération, et dans le même temps de dissimuler sa sensibilité devant le groupe. Par ailleurs, parler à voix haute permet aux personnages d'extérioriser leurs tourments. Dans *L'homme du hasard,* le mal des personnages n'est plus mental mais concret, via la verbalisation. Les paroles, les cris ou les chuchotements témoignent des nombreuses émotions qui taraudent l'esprit des personnages. Nous passons des rires, de l'excitation due à la joie, aux lamentations et à l'amertume des regrets, et ce grâce aux variations de tonalité.

Un autre aspect non-négligeable dans le phénomène de projection vocal chez l'acteur doit être mentionné. Il s'agit des bruitages - les onomatopées y compris- qui font partie du discours théâtral. Ainsi, si les bruitages sont un moyen d'expression, c'est parce qu'ils illustrent le propos, en lui conférant plus d'effet. Le son est exploité de manière à remplacer une phrase, à ponctuer une scène, ou même à exagérer un trait. En témoigne la scène dans *La traversée de l'hiver*, où le chocolat chaud déplaît aux personnages. Le dégoût est transmis à travers ce bruitage qui remplace toute parole, au spectateur. De même, dans *Le Dieu du carnage*, le bruit désagréable du chewing-gum que mâche Alain, dénote considérablement de son manque de savoir-vivre. De plus, dans la pièce, le même personnage mange si goulûment que le bruit véhicule à la fois la faim que l'homme éprouve et le dégoût qu'il provoque chez les autres.

Pour conclure, il nous faut préciser que toute projection vocale ainsi que l'effort de l'acteur à interpréter le rôle et à adapter sa voix, a lieu après un travail effectué en amont par le metteur en scène, qui cadre et pose des repères à l'acteur. Cet effort de la part de la direction artistique, consiste à effectuer de nombreux choix concernant ce que l'acteur doit accomplir pour correspondre parfaitement au personnage ; choix consignés dans ce que nous nommons la partition.

C- La partition

Pour cerner ce processus assez technique, nous dirons qu'il consiste avant tout en l'ébauche de notes et en la prise de décisions du metteur en scène. Elles concernent principalement tous les aspects du spectacle et guident la représentation. La partition est donc en quelque sorte le plan dramaturgique/scénographique que l'équipe technique et les comédiens doivent consulter. Sa fonction est de conserver un équilibre entre le texte et la représentation

tout en étant une version réinventée de la pièce, une transition assurant sa transformation en spectacle. Elle est imprégnée par la touche et la vision du metteur en scène. Une définition de ce terme théâtral technique s'impose :

> La partition scénique est composée d'une succession d'arrangement scéniques (disposition des décors et des acteurs sur la scène) et d'actions scéniques qui modifient ces arrangements au cours du temps. On peut inclure le cas limite d'une mise en scène entièrement statique, composée d'un unique arrangement scénique ou « tableau vivant » et ne comportant aucune action. Mais dans la majorité des cas, c'est l'alternance entre arrangements et actions qui composent la partition scénique.[1]

Ainsi, cette sorte de cahier de charge/ de régie contient la chronologie et la spatialité de l'ensemble des actions entreprises par les acteurs. Tout est soigneusement indiqué par le metteur en scène : Les entrées et les sorties de scène des acteurs, leurs mouvements et leurs positionnements sur le plateau et la mimique à adopter lors de chaque réplique. Figurent aussi, le déroulement de la prosodie et de la verbalisation de la parole qui doit s'en tenir à un certain rythme, notamment le respect des pauses et des silences. Toute la synchronisation de ces éléments théâtraux distincts est effectuée selon des annotations, afin de conduire à un spectacle cohérent comme résultat final. Même le décor est inclus dans la partition. La régie de la lumière et du son prend donc en considération les remarques du metteur en scène, et tiennent compte de chaque détail dans le but de faire coïncider les effets (lumière/musique/décor/costumes) avec les points culminants de certaines scènes. Cette opération requiert de la part du metteur en scène, la mise en place d'un système de notation et de codage compréhensible pour toute l'équipe théâtrale. Cette étape peut éventuellement constituer un obstacle, que ce soit pour le metteur en scène qui doit clarifier certains détails ou pour l'acteur qui peut ne pas entièrement saisir ce que veut dire le directeur scénique. En d'autres termes, si le message n'est pas convenablement maîtrisé, il peut engendrer un déroutement dans la linéarité et la fluidité de la représentation par la suite. C'est pour cette raison que les répétitions sont primordiales : elles permettent au metteur en scène tel un chef d'orchestre d'accorder tous ces éléments à l'unisson. Ainsi, mis à part les termes standards qui contiennent des ordres et des directives, d'autres

[1] RONFARD Rémi, « Notation et reconnaissance des actions scéniques par ordinateur. La notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique » Monique Martinez, Sophie Proust, Matthieu Pouget, Avril 2012, Toulouse, France, dans *HAL : Archives ouvertes* : hal-00768893, p. 6.
URL : https://hal.inria.fr/hal-00768893/file/notation-et-reconnaissance.pdf .Consulté le 18/01/2020.

termes plus spécifiques peuvent prêter à confusion. Il s'agit alors de trouver un système qui simplifierait l'interprétation et le travail pour tous :

> La première approche consiste à couvrir l'ensemble des actions scéniques avec un petit nombre de termes très généraux. La seconde approche consiste à limiter au contraire l'expressivité du langage à un petit nombre d'actions très spécifiques, à l'exclusion de toutes les autres, qui deviennent des éléments d'interprétation non-notationnels.[1]

Au-delà du fait que le système de notation semble différer à la fois d'un pays à un autre, mais aussi d'un metteur en scène à un autre, nous déduisons donc que les notes ne sont pas aléatoires et qu'elles sont soumises à un ensemble de symboles qui les régit. Cependant, elles demeurent assez subjectives, dans le sens où chaque metteur en scène adopte en fonction de ses préférences l'organisation qui lui convient. Dans le même registre, nous avons alors affaire à des indications scéniques contenant une nomenclature qui varie du minimalisme le plus épuré à la prolifération de détails, selon la volonté du metteur en scène.

La partition est pour ainsi dire, destinée à gérer les acteurs, ainsi que les autres aspects techniques inhérents à la représentation théâtrale, nécessaires à la mise en place d'une scène entière. En ce qui concerne les déplacements des acteurs, les metteurs en scène sont limités par l'espace de la scène. Parfois, ils recourent au hors-champs, quand il s'agit pour un personnage de sortir d'une pièce, afin de maintenir l'illusion jusqu'au bout pour le public.

Pour ce qui est de l'intonation que les acteurs doivent adopter, il s'agit d'un signe vocal qui véhicule une information en rapport avec l'identité du personnage, ainsi que son origine ou son milieu. Ainsi, dans *Le Dieu du carnage*, l'actrice interprétant le rôle de Véronique, parle au début de la pièce avec une intonation embourgeoisée appuyée. Les mots sont en outre articulés de manière surfaite, voire factice, ils sont prononcés lentement, sur un rythme calme. L'intonation reflète la personnalité superficielle d'un personnage qui veut renvoyer une certaine image bien réfléchie aux autres protagonistes, se distinguer par son accent du reste des personnages. Il en est de même dans *La traversée de l'hiver.* Si tous les personnages ont en commun un accent suisse, on remarque chez les personnages féminins une élocution embourgeoisée analogue notamment chez Emma qui veut retenir l'attention quand elle entreprend de raconter ses périples d'immigration à cause de la guerre.

[1] RONFARD Rémi, *op.cit,* p. 8.

La partition confère en outre, une partie essentielle à la musique et l'éclairage. Le metteur en scène donne les indications nécessaires aux techniciens afin de créer l'atmosphère de chaque scène. Les consignes portant sur le son ont pour finalité de reproduire un bruit précis. Celles qui portent sur la lumière doivent correspondre à l'intensité de l'action ou des discours. La régie a donc pour mission d'appliquer scrupuleusement les directives du metteur en scène afin d'accompagner le rythme de l'action.

Le terme « musique » il inclut tous les sons, instruments et bruitages qui illustrent la trame de la représentation. Ces signaux sonores doivent être audibles par le spectateur, car ils sont destinés à influencer la perception globale du public. C'est pour cette raison entre autres que le son est amplifié la plupart du temps sur scène.

Il en est de même pour la lumière qui contribue à changer radicalement l'ambiance ou qui peut signifier le passage du jour à la nuit comme dans *La traversée de l'hiver.* Mis à part le passage du temps, l'éclairage permet également de focaliser l'attention du spectateur sur un acteur ou un objet à l'instar d'un gros plan. Cet outil technique aide à mettre en avant un personnage en particulier ou au contraire, en le plongeant dans l'obscurité, à le discréditer aux yeux du spectateur. Ainsi, dans la scène finale de *L'homme du hasard*, l'impulsivité de Parsky à l'égard de Martha est connotée par une lumière rouge vif clignotante. Associée à l'agitation du personnage, elle exprime l'angoisse ou la peur que peuvent ressentir les personnages. De plus, la lumière change selon le rythme de la musique. En effet, la musique devient soudain extrêmement bruyante, voire assourdissante et d'autant plus saccadée qu'elle est accompagnée des roulements du train. Ceux-ci indiquent une accélération à la fois de la vitesse du train mais aussi du rythme de l'intrigue puisque les acteurs se mettent à dialoguer. La musique communique par conséquent au spectateur le sentiment de prise de risque et l'appréhension des personnages dans le dénouement de cette pièce.

De fait, l'ambiance de certaines scènes dépend de la partition. Rien n'est laissé au hasard par le metteur en scène qui tire les ficelles du spectacle en dirigeant à la fois les acteurs et l'équipe théâtrale. La partition fait partie de la symbolique figurative. Elle a pour enjeu de donner vie au texte théâtral, et ce en transmettant au spectateur des signes visuels compréhensibles. Ces éléments interactifs s'ajoutent au jeu des comédiens et forment un ensemble cohérent puisqu'ils agissent simultanément sur le spectateur.

Pour conclure, à la lumière de notre analyse, affirmons que la mise en scène ne peut qu'être perçue sous le prisme de sa complexité, afin de saisir ces subtilités avec justesse. À savoir, que le jeu d'acteur repose sur cette sensibilité artistique qui donne littéralement vie à ses mouvement

et à son énonciation. C'est qui distingue un acteur qui se contente d'imiter machinalement, d'une interprétation émouvante et réussie pour le public. En outre, précisons que le jeu seul ne suffit pas à étouffer le spectacle. C'est le mariage de la musique et la lumière qui augmentent la capacité expressive des scènes, en habillant les faits et gestes de l'acteur. Tous ceci, bien entendu advient après la coordination du metteur en scène, qui élabore tout une stratégie pour gérer cet ensemble d'éléments et les mener à ce résultat parfaitement synchronisé. Ajoutons une remarque surplombant l'organisation scénique de ces spectacles : les intentions de ces mises en scène ne dérogent pas aux enjeux de la dramaturge en écrivant ces pièces. Tout élément dans le spectacle est destiné à rappeler au spectateur la solitude de chaque personnage, marquant ainsi davantage la crise de l'individu moderne. Nous aboutissons alors à une tension permanente dans les représentations comme impact, sans doute afin de mettre en valeur ces brefs moments épars de calme. Il serait donc intéressant de relier les mimiques des personnages que nous venons d'étudier avec leurs états d'âmes, tel que l'angoisse, la mauvaise foi ou la violence, vus lors de la lecture textuelle accomplie précédemment. Nous estimons que ces émotions apparaissent, selon nous comme l'ultime conséquence de l'agencement scénique des pièces.
Par ailleurs, Il semble essentiel de souligner que le public perçoit ce flux d'informations en même temps, sans cloisonnement aucun, ce qui nous amène à évoquer l'importance du trinôme formé par l'espace, le temps et l'action dans les représentations théâtrales des pièces de Reza.

> Il n'est pas d'art qui, plus nécessairement que le théâtre, ne doive unir illusion et réalité. Cela, à l'insu du public et en pleine lumière cependant. Complices. Mensonges et vérité. Le théâtre est en son essence même fait de notre essence même. Il ne mourra jamais. [1]

2- Le trinôme : Espace-Temps-Action

A- La dimension spatiale

Après avoir essayé de cerner l'essence dramatique de la représentation théâtrale, de comprendre les mécanismes et les rouages de la mise en scène, de démontrer que c'est sur l'acteur que repose le pari de faire vivre sur scène le personnage, qu'il interprète à travers le texte. Nous avons pareillement essayé de montrer que par ses mouvements et son langage

[1] VILAR Jean, *De la tradition théâtrale*, éd. de l'Arche, 1955, rééd. Gallimard 1963 (Idées-Littérature n° 33), rééd. L'Arche, 1999.

corporel, l'acteur incarne les personnages de la pièce écrite. C'est pourquoi, ses déplacements sur scène et l'agencement de l'espace, sont des éléments qui jouent un rôle essentiel. Ainsi, le contexte spatial contribue à l'atmosphère de la pièce, d'autant plus que dans les œuvres de Reza, domine une impression de claustration. La dynamique spatiale permet en outre de communiquer aux spectateurs toute une symbolique mûrement réfléchie à la fois par le dramaturge et le metteur en scène.

Nous avons vu au cours de notre analyse textuelle de quelle manière l'espace agissait sur les personnages pour susciter différents types de réactions. Le huis-clos peut impacter négativement tous les protagonistes, faisant surgir en eux leurs pires pulsions, il participe alors au déclenchement de la crise. Mais le terme « espace » nous semble trop général dans la mesure où sur un plan technique, il ne traduit pas toutes les nuances de l'expérience spatiale au théâtre. De fait, il existe une multitude d'espaces qui interagissent dans la mise en scène. Espaces pensés en rapport avec la présence du public.

Ainsi, il y a d'abord l'espace extérieur : C'est évidemment l'institution théâtrale qui accueille la représentation ou le spectacle. Composé de l'ensemble du bâtiment, il regroupe à la fois la salle et la scène, l'espace dédié aux spectateurs, et celui des comédiens. Cet espace inclut également les parties extérieures du bâtiment telles que l'entrée, les couloirs et terrasses, etc.

Ensuite, il y a l'espace liminaire qui sépare la scène du public. Cet espace est aussi appelé espace scénographique. Il est le lieu qui accueille l'espace dramatique avec le décor que chaque pièce nécessite. Par conséquent, il est visible mais aussi destiné à être meublé puisque ce type d'espace qui se fonde sur l'aspect matériel du lieu de la représentation théâtrale, contient les objets nécessaires au décor.

Quant à la scène, elle est composée du plateau qui représente l'aire de jeu qui s'étend jusqu'aux coulisses.

En ce qui concerne les représentations des trois pièces étudiées, le choix du lieu se porte vers des théâtres fermés et non des installations en plein air ou d'autres types d'endroits insolites qui initialement ne sont pas dédiés à une représentation théâtrale. Ce type d'espace est très prisé d'ailleurs par les metteurs en scène contemporains. En effet, ces derniers tendent à rompre avec cette notion justement d'espace purement théâtral, créé uniquement pour ce but[1]. En revanche,

[1] En voulant dissocier le déroulement de la représentation théâtrale du lieu qui lui est dédié initialement, ils arrivent à supprimer la séparation entre le public et la scène, dans une sorte d'immersion totale. Parce que le théâtre au sens classique reste justement associé à la mémoire du public, les metteurs en scène contemporains tentent de solliciter davantage la curiosité et l'intérêt du spectateur, par le biais de l'incorporation de plusieurs nouveautés.

les pièces de Reza reposent sur un espace dramatique suggestif. La touche contemporaine apparaît dans le choix du lieu scénographique en soi. La scène préserve sa forme frontale traditionnelle, il n'en demeure pas moins que les représentations soient quand même originales.

Ainsi, au sein de l'espace scénique s'infiltre l'espace dramatique, tout comme au cœur du réel s'invitent l'imaginaire et la stimulation de la créativité du spectateur. De fait, l'espace dramatique devient imaginaire parce qu'il n'existe que lors de la représentation. Grâce aux efforts du dramaturge et du metteur en scène, efforts qui portent sur les déplacements des acteurs dans un décor précis et agencé. De manière à rendre clair le cadre spatio-temporel de la fable. C'est un espace purement virtuel qui est inspiré foncièrement par le texte théâtral. Il peut s'étendre au-delà de la scène, quand le discours d'un protagoniste mentionne des lieux extérieurs à la scène ou fictifs, lieux que le spectateur imagine et reconstitue mentalement. C'est le cas des montagnes majestueuses et du paysage à couper le souffle de Stratten que contemplent Emma et Suzanne, assises sur leurs chaises-longues tournées en direction du public, dans *La traversée de l'hiver.* Il en est de même pour les paysages qui défilent et que les personnages regardent nonchalamment à travers les vitres du train, assis dans un wagon disposé face au public dans *L'homme du hasard*. Autre exemple : le quartier décrit par Véronique dans *Le Dieu du carnage*, quand les personnages évoquent le parc et l'allée qui mène jusqu'au fleuriste.

L'évocation de ces espaces force le spectateur à s'y projeter comme lorsque Parsky, dans *L'homme du hasard*, imagine le lieu de destination de la femme voyageant en face de lui dans le train pendant leur trajet commun. Ou quand Emma, dans *La traversée de l'hiver*, conte ses voyages avec son frère Avner durant de la guerre : elle mentionne chaque lieu qui a fait partie de leur périple et le décrit avec tant de minutie que non seulement les autres personnages mais aussi les spectateurs se les figurent aisément. Il en est de même quand Avner et Balint relatent leur randonnée dans la montagne dans la même pièce, en décrivant la beauté de la nature puis celle de la ville.

Pour ce qui est des décors, ils sont en général sobres et quelque peu austères. La dramaturge, adepte du minimalisme, préfère suggérer plutôt que de tout montrer, comme en témoigne cette didascalie tirée de la pièce *Le Dieu du carnage* : « Un salon. Pas d'éléments inutiles. » [1] Les metteurs en scène, en accord avec la volonté de Reza, ont conservé ce style minimaliste et tout à fait épuré pour le décor : il n'y a que ce qu'il faut pour chaque pièce ; chaque objet sur scène

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 7.

a été soigneusement pensé soit en amont par la dramaturge (les didascalies), soit en aval par le metteur en scène (la partition). Car chaque objet a une fonction et une signification.

Dans *La traversée de l'hiver,* les personnages se réunissent la plupart du temps dans la terrasse de l'hôtel. La terrasse sert donc de décor lors de la représentation : quelques chaises, une petite table, pas d'ornements, mais juste ce qu'il faut par respect de la vraisemblance. Dans *Le Dieu du carnage*, nous avons un espace clos : un salon, de la nourriture que les hôtes servent à leurs invités, des éléments de décoration mis à dessin tels que les tableaux, les livres d'art et les tulipes dans le vase qui serviront de catalyseurs de la violence.
Dans *L'homme du hasard*, le décor représente l'intérieur d'un wagon de train où sont assises les marionnettes, et deux fauteuils de train à l'usage des doublures (les vrais acteurs). Ce dépouillement de l'espace scénique qui fait écho à l'absence de l'action de la pièce, met en relief le jeu des acteurs et oblige le spectateur à leur prêter toute son attention. Les divers déplacements des personnages aux quatre coins de la scène, ainsi que la direction qu'ils prennent sur le plateau tout au long de la représentation, constituent en effet ce que l'on appelle l'espace gestuel, centré sur la présence des acteurs. Ils prennent possession de la scène par le biais de leurs mouvements qui délimitent l'espace à travers leurs va-et-vient. Par conséquent, cet espace est déterminé par la trajectoire des acteurs, s'élargissant ou se réduisant selon la corporalité de l'acteur.[1]. C'est l'acteur qui attire l'attention du spectateur sur un endroit précis ; c'est lui qui, par ses déplacements sur scène, oriente le regard du spectateur. Ainsi, Alain dans *Le Dieu du carnage*, se meut dans le salon à chaque fois qu'il parle au téléphone, obligeant le spectateur à le suivre du regard. Lorsque Véronique fait les cent pas et tourne en rond autour de la table basse du salon, le spectateur se focalise sur cette zone précise de la scène.
Dans le lexique scénographique, on utilise l'adjectif « centrifuge » pour définir la dynamique créée entre l'espace et les mouvements de l'acteur, l'ancrage de son corps dans l'espace. En témoignent les gestes de Parsky dans *L'Homme du hasard*, qui au comble de l'agitation, transmet son énergie au spectateur en remuant avec véhémence la chaise de Martha et en allant très rapidement d'un point à un autre de la scène. Aussi, le spectateur a-t-il tendance à oublier le décor, se concentrant sur le personnage et sur les conséquences de ses gestes.

Le huis clos entrave quelque peu les actions. Aussi chaque déplacement sur scène doit-il être minutieusement étudié par le metteur en scène, et ce d'autant plus que les espaces des pièces

[1] Sur un plan plus technique, on utilise le terme de « terrain » pour désigner l'espace dans lequel l'acteur évolue.

de notre corpus obéissent à l'unité du lieu, contrainte héritée du théâtre classique. Néanmoins cette unité du lieu qui va dans le sens du huis clos (et ce dans la mesure où l'espace semble se refermer sur les personnages, devenant étouffant, voire angoissant, au sens étymologique de l'adjectif qui signifie en latin « étroit ») est utilisée à des fins originales. La dramaturge ainsi que les metteurs en scène instituent en effet, un dispositif scénographique des plus modernes qui repose sur la représentation de l'espace, mais aussi sur celle du temps.

B- La dimension temporelle

Tout comme l'espace, le temps réel peut se mesurer. Nous pouvons le subdiviser en deux temps : un premier temps objectif, quantifiable, extérieur et un deuxième temps, qualitatif, intérieur et pour ainsi dire, subjectif. En ce qui concerne le premier, il inclut à la fois le tempo de la représentation théâtrale qui se répète chaque soir et la durée du spectacle. Il renvoie par ailleurs, à la temporalité sur scène marquée par les apparitions, les entrées et sorties des personnages. Temporalité gérée en amont par le metteur en scène au niveau de la partition. Ce temps extérieur est descriptible, car nous avons la possibilité de le chronométrer avec précision et le maîtriser. Le metteur en scène s'en sert donc pour mettre en place une structure dramaturgique invariable. Insistons sur les scènes d'exposition, sur les symétries et les récurrences, sur les coups de théâtre, sur les pics des crises ou sur les chutes des pièces.
Cette structure dramaturgique qui respecte les pièces écrites en respectant le rythme prosodique textuel, peut cependant, contenir quelques écarts temporels décidés par les metteurs en scène. Ainsi, les changements du rythme dépendent de ces derniers et ont un effet sur le public, comme l'indique Patrick Pavis :

> « La récurrence du même », le retour à des intervalles réguliers des temps ou des accents rythmiques. Dans la mise en scène, le spectateur reconnaît le schéma des répétitions, des leitmotive, l'alternance des temps forts et des temps faibles.[1]

[1] PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, « U », 2016, p. 166. Ajoutons que la perception de ce temps varie d'un spectateur à un autre. On ne peut capturer en effet l'attention de tous, au même moment ou de la même manière

Quant au rythme temporel interne, auquel nous avons affaire dans nos pièces, il semble lié à la vitesse (accélération de l'action, des évènements, des déplacements sur scène des acteurs ou encore du débit de leurs paroles) et/ou au ralentissement (pauses, silences, figement de l'action). Chronométrer les scènes permettra d'en observer les variations. Mais ce serait ignorer que le tempo est essentiellement délimité par l'acteur, qui à lui seul donne le rythme de l'énonciation textuelle (le débit vocal) ou des actions (les mouvements et déplacements).

Dans la représentation *Le Dieu du carnage*, l'entrée en scène des acteurs se déroule dans calme : les personnages s'assoient en silence. S'en suivent les premières paroles échangées : de nombreux silences viennent ralentir le rythme, ponctuer le discours et marquer dans le même moment le malaise entre les personnages et la lourdeur de l'atmosphère. Le silence est la plupart du temps associé à l'inaction dans cette pièce : il cristallise les moments de figements latents dans la représentation. De même, lorsque les personnages dégustent le clafoutis avec du café, nous remarquons que le rythme est lent : aucun empressement dans l'action des protagonistes qui paraissent détendus. Mais dès que la parole advient, dès que les désaccords entre les protagonistes apparaissent, le rythme s'accélère et surgit la tension qui mènera à la crise, puis au chaos, dans le dénouement. De fait, nous assistons tout au long de la représentation à une alternance entre une temporalité lente, presque arrêtée par moments, et un emballement des événements. Parfois, il semble que les personnages soient dépassés par les circonstances, qu'ils perdent tout contrôle de la situation.

Dans *La traversée de l'hiver*, la temporalité semble extérieure aux personnages. La pièce se déroule en plusieurs jours, alors que dans *Le Dieu du carnage*, nous avons à la fois l'unité du lieu et l'unité du temps, ce qui renforce la dimension tragique de la pièce.[1]

L'alternance entre le jour et la nuit est signifiée dans la pièce par le changement de lumière, mais également, par les propos des personnages et la présence d'accessoires, comme les lunettes de soleil que les personnages portent le jour ou le châle qui suggère la fraîcheur du soir.

Ces détails sont essentiels, dans la mesure où la notion du temps qui passe est perçue par le spectateur à travers ce prisme-là. Il n'y a pas une unité de temps comme dans l'exemple précédent, où toute la pièce se déroule en une soirée, mais plutôt des évènements qui se

[1] En effet, dans la tragédie classique, l'unité de temps et de lieu participent à l'effet de vraisemblance, contrainte fondamentale à laquelle s'ajoute l'unité d'action. Mais au-delà de ces règles de vraisemblance, le tragique est renforcé par l'étroitesse du lieu et la brièveté temporelle : les héros sont limités par l'espace qui les emprisonnent et le temps qui leur échappe. On pense aux écrits de Barthes sur Racine : le temps devient synonyme de fatalité en marche alors que l'espace de la scène est une « antichambre de la mort », si bien que les personnages des tragédies de Racine ne quittent la scène que pour mourir. Tant qu'ils demeurent sur scène, ils sont en sursis.

déroulent sur quelques jours dans celle-ci. Au rythme des diverses activités qui occupent les personnages. Néanmoins, dans le calme de la campagne, au cœur de cet hôtel retiré du monde, le temps semble s'être arrêté : les personnages se reposent, ce sont les vacances et le rythme qui s'écoule est très lentement. C'est pourquoi, le passage du temps apparaît comme une illusion dans cette pièce qui se déroule paradoxalement hors du temps, dans une sorte de lieu intemporel sur lequel le temps n'a plus prise, lieu de « vacances », terme qui par étymologie désigne le vide et la vacuité. En témoignent les occupations des personnages : Emma et Suzanne lisent, étendes sur des transats à la terrasse de l'hôtel. Blensk se joint à elles avant de quitter la scène pour aller se balader. Ariane, flâne également de son côté puis va prendre un bain. Avner et Balint font une petite randonnée dans la nature. Non seulement les actions, quand il y a action, ont lieu en dehors de la scène mais elles suggèrent une certaine routine dans la mesure où elles sont répétitives (se balader, flâner, partir en randonnée dans la nature).

Quand les personnages sont ensemble sur scène, leurs occupations sont les mêmes : ils font des parties de jeux ou se réunissent brièvement sur la terrasse pour discuter, goûter ou lire. Lorsqu'ils sont seuls sur scène, ils méditent. Rien ne vient briser cette circularité temporelle caractérisée par le retour du même, mise à part la fois où Blensk est frappé par une balle de tennis, balle envoyée à dessein par des gamins, au moment même où il surprend le groupe en train de médire de lui et de sa défunte épouse. La colère de Blensk déclenche la crise et met fin à un temps immobile qui rappelle celui des mythes qui précède le surgissement du temps humain, temps mythique d'avant la chute. Tout se passe donc d'une certaine façon comme si avant la crise, les personnages vivaient dans une sorte de paradis terrestre, dans un lieu situé en dehors du temps concrétisé par la nature environnante, bercés par le rythme répétitif des jours et des nuits. Malgré cette crise à laquelle s'ajoute le coup de théâtre du départ d'Avner, les personnages semblent dans le dénouement de la pièce retrouver l'apaisement : en effet, le concert de musique auquel ils assistent, parvient à les rassembler autour de la joie et la bonne humeur, mais surtout annonce un retour au calme.

Dans *L'homme du hasard,* La bande sonore que nous entendons dans la scène d'exposition annonce le départ du train à 17 h19. Cette indication renvoie à un temps extérieur qui semble ne pas avoir de prise sur des personnages figés, représentés par des marionnettes silencieuses qui regardent défiler le paysage par la vitre durant le trajet. Il y a donc une opposition entre le temps linéaire, symbolisé par la marche du train, le changement du paysage extérieur et le temps

intérieur des personnages. Opposition qui semble renforcée par les doublures qui ont en finalité pour fonction d'extérioriser les monologues intérieurs des personnages.
De plus, le monologue de Parsky est caractérisé par la redondance de certaines expressions, la répétition des mêmes idées qui l'obsèdent, le ressassement des mêmes questions ; des mêmes interrogations qui dénotent le doute qui l'envahit et un sentiment d'égarement ou de perte que peut éprouver l'homme moderne. Le temps subjectif semble donc dominé par une forme de circularité, par une sorte de retour du même qui ralentit le rythme de la pièce. Certes, le débit d'élocution change et varie au gré de l'inspiration artistique ou d'une colère due à une rétrospection de ses actions passées. Mais si le rythme paraît s'accélérer, il n'est que le reflet de l'état d'âme du personnage que la doublure transmet au public.

Le fait que le temps intérieur des personnages soit immobile, est renforcé semble-t-il, par des pensées tournées vers le passé. Ainsi, Parsky se remémore tout, le monologue de Martha est teinté de nostalgie, de remords et de regrets liés à son manque d'audace dans la vie ou à des aveux concernant certains aspects de son existence. Des pleurs, des soupirs ou des rires nerveux rythment ses longs monologues au débit lent. Introspection et rétrospection sont donc les deux aspects essentiels de la temporalité intérieure des personnages que la représentation de la pièce met en avant. Néanmoins, en introduisant les deux brefs dialogues, le metteur en scène semble avoir voulu animer la pièce, créer une action et par conséquent une temporalité : agir, n'est-ce pas être dans le présent ? Aussi voyons-nous les doublures courir sur scène, remuer les fauteuils, aligner les marionnettes, puis s'asseoir l'un en face de l'autre dans le wagon pour entamer un dialogue. À un mouvement en crescendo, succède un decrescendo : après la tension, vient l'apaisement dans le dénouement.
Si cette adaptation de la pièce écrite rend la représentation plus agréable pour le public qui aurait pu s'ennuyer à force de n'écouter que des monologues, elle met l'accent aussi sur la coexistence de deux temporalités dans la représentation d'une pièce - la temporalité scénique (celle de la représentation) et la temporalité dramatique (celle de la fable) - qui s'imbriquent pour le spectateur. Le temps dramaturgique, tout comme l'espace scénique interviennent donc comme des repères, ce que l'emploi du mot « armature » pour les nommer dans le jargon théâtral, souligne. C'est pourquoi, il existe, selon nous, une alliance entre action, espace et temps.

C- Une alliance synergique

Traiter les éléments dramaturgiques que sont l'action, l'espace et le temps séparément diminuerait leur véritable effet théâtral dans la mesure où le spectateur perçoit l'espace-temps-action simultanément en un seul bloc informatif. De la même façon, il ne faut pas dissocier l'espace-temps dramatique de sa matérialisation scénique. Nous estimons que le mieux serait donc d'analyser les actions accomplies par l'acteur en fonction de l'espace-temps où elles se produisent, d'étudier leur alliance, matrice primordiale de l'organisation de la fable. D'appliquer en quelque sorte à la représentation théâtrale le concept de « chronotopes » que Bakhtine définit comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. »[1] En effet, les chronotopes spatio-temporels sont non seulement des terrains propices à l'action, mais leur synergie est ce qui lui donne un sens.
Ainsi, se prélasser au soleil comme le font Emma et Suzanne dans *La traversée de l'hiver*, serait une action absurde sans la présence de la terrasse, de la lumière du jour et le choix de situer les évènements au moment des vacances. La terrasse, où se déroule la majorité de l'action, intervient en outre comme un seuil, un espace symbolique qui assure une transition entre le monde extérieur où évoluent les personnages et un univers intérieur qui fait écho aux pensées intérieures de ces derniers. Aussi, la terrasse, point de rencontre des protagonistes, lieu où se nouent amitiés, amours et haines, est-elle aussi propice aux remises en question de soi et aux réflexions sur le sens de sa vie. Certains finiront par quitter la terrasse, signe de leur indépendance retrouvée par rapport aux autres. Comme Avner qui décide de rompre avec son ancienne vie ou Balint qui a retrouvé l'inspiration de l'écriture. D'autres, comme Ariane, font le choix de rester sur la terrasse, appréciant cet endroit qui ne lui plaisait pas au début de la pièce : du rejet d'autrui, elle passe à l'acceptation de la vie en groupe.

Dans *Le Dieu du carnage,* l'achat des tulipes juste avant la venue des invités, les livres d'art soigneusement disposés sur la table basse, la présence du clafoutis, des cafés et de l'alcool, sont des actes émanent principalement d'une intention manipulatrice des hôtes : il s'agit de préparer le terrain à l'action en impressionnant les invités par leur goût raffiné, d'intimider les parents de l'enfant qui a brutalisé le leur. Pour Véronique, tous les moyens pour dominer en un court laps de temps « l'ennemi », tout le décor est mis en œuvre dans ce but. Ce n'est pas tant l'espace du salon que les objets qu'elle y met qui sont au fond signifiants. À ce cadre qui lui donne l'avantage, il faut ajouter le choix d'un temps court, une soirée, qui doit suffire à résoudre la situation. Mais ni le cadre spatial, ni la temporalité ne pourront empêcher la dégradation des

[1] BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

rapports entre les protagonistes. Au contraire, loin d'être des adjuvants, ils se transforment en opposants : les objets sont source de haine et de violence. Le temps court est source de tension et accentue la crise. L'unité du lieu avive les passions à fleur de peau. La perception du temps change et les personnages ont l'impression qu'il passe péniblement. Emprisonnés dans ce cadre spatio-temporel, les personnages passent du dialogue courtois à la violence verbale, avant de céder à la violence physique. Les chronotopes dans cette pièce instaurent donc une concentration de la tension, menant inévitablement à l'explosion du carnage.

Dans *L'homme du hasard*, l'action initiale est un voyage en train vers une direction précise à une heure précise. Puis, se superpose à cette action principale, une deuxième action fictive signifiée par les digressions de Parsky qui renvoient à œuvre en cours d'élaboration intitulée *Le capitaine du navire perdu*. Une troisième intrigue vient s'ajouter, issue du passé du personnage et narrée dans ses monologues. Il y a donc dans cette pièce une sorte d'emboîtements d'actions qui se chevauchent comme des poupées russes et le spectateur ne parvient à suivre le fil de la trame principale que grâce aux chronotopes.

En ce qui concerne Martha, nous la percevons occupée à lire l'œuvre intitulée *L'homme du hasard*, dont l'auteur Parsky est assis en face d'elle. La mise en abyme (le titre de l'œuvre fictive est celui de la pièce même) brouille les pistes, tout comme ses monologues intérieurs qui renvoient à une temporalité antérieure dominée par la mélancolie et qui apparaissent comme une sorte de bilan dressé de son existence passée, oscillant entre désirs et déceptions.

De fait, ce sont les chronotopes du voyage en train qui rendent la pièce vraisemblable pour le spectateur, dans la mesure où l'introspection et les rêveries ont souvent lieu durant le temps d'un trajet. Il en est de même pour le dialogue entre deux passagers inconnus, ce qui ne se serait jamais produit si le hasard ne les avait pas réunis dans le même wagon ce jour-là. Les chronotopes accordent donc à la représentation la cohérence nécessaire à la construction du sens auprès su spectateur, ainsi que l'écrit F. Hans : « L'étude du chronotopes débouche naturellement sur une réflexion sur la perception du monde à travers les relations spatio-temporelles, prises au sens large. »[1]

Les aspects techniques que nous avons parcourus concernant le cadre spatio-temporel (le découpage des types d'espaces, les différentes temporalités que les spectateurs rencontrent lors de la représentation) ainsi que l'assimilation des éléments de la mise en scène au complet et

[1] HANS Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, 2007/N°4 (vol. 152), p. 439-456. Consulté le 09/04/2020.

dans leur réception simultanée (jeu d'acteurs et travail de la régie) nous ont permis de montrer les divers types de mise en scène dont a bénéficié chaque pièce. En effet, *Le Dieu du carnage*, par l'unité du lieu et du temps sur laquelle elle repose, est une pièce dont la mise en scène est des plus classiques. Le metteur en scène demeure fidèle à la volonté de la dramaturge malgré un décor certes épuré et contemporain.

En revanche, dans *L'homme du hasard*, nous avons affaire à une sorte de réinterprétation du texte théâtral, dans la mesure où si le metteur en scène ne change pas le texte, il instaure des changements scéniques en adéquation avec sa vision de ce monde qu'il transcrit en spectacle. En témoigne l'ajout des marionnettes sur le plateau.
Enfin, la mise en scène de *La traversée de l'hiver* nous semble plutôt symbolique. Car le metteur en scène laisse une grande de part de liberté à l'imagination au spectateur, en ce qui concerne le paysage de la montagne, ainsi que des autres villes évoquées par les personnages. Cela se manifeste aussi à travers la rareté des objets sur scène et leur puissance évocatrice parallèlement.

Néanmoins, dans ces trois pièces, l'esthétique théâtrale semble en totale concordance avec la perception de l'auteur. Cela apparaît dans les choix opérés par la direction artistique. C'est le cas pour les lieux des représentations qui sont dans des salles de théâtres. Ce choix semble classique par rapport aux lieux comme les hangars ou autres endroits réadaptés, très prisés par les dramaturges contemporains. Cependant l'intention qui demeure en arrière-plan est de faire contraster la modernité des pièces avec l'espace théâtral qui l'accueille. Aussi, les costumes sont-ils réalistes et en adéquation avec ce que prescrit le texte afin de préserver la vraisemblance à laquelle tient la dramaturge. En ce qui concerne le jeu d'acteurs qu'adoptent les comédiens dans ces représentations, il semble s'inspirer de l'école de Stanislavski qui mise principalement sur l'identification de l'acteur au personnage, ce qui confère sans doute plus de justesse au jeu et permet aux spectateurs d'adhérer à la fable, contrairement à Brecht qui stipule une distanciation entre le comédien et son personnage. C'est pourquoi à cette étape de notre analyse, il semble nécessaire à la fois d'interroger et d'approfondir le rapport entre le statut du texte et sa mise en scène.

Chapitre II

Du texte théâtral à la transposition scénique

1- Texte dramaturgique écrit

La mise en scène du texte théâtral implique une adaptation qui s'inscrit dans la fidélité à la volonté de l'auteur tout en en introduisant la vision personnelle du metteur en scène. Cela passe inévitablement par des compromis entre l'univers littéraire et celui du spectacle afin de préserver l'authenticité de l'œuvre. Aussi s'interroge-t-on sur la transition qui se produit, sur les modalités de la transposition scénique.

Le texte d'une pièce de théâtre est en soi une œuvre littéraire auto-suffisante : nous pouvons le lire sans passer obligatoirement par une mise en scène qui le transforme en représentation. Cependant, nous ne pouvons pas en dire de même des mises en scène, qui s'appuient sur le texte théâtral, comme support de la représentation. De ce fait, le style scriptural de chaque dramaturge acquiert une importance essentielle pour le metteur en scène : le fond prévaut en quelque sorte sur la forme, le texte sur la transposition scénique. C'est pourquoi, il convient d'observer l'esthétique scripturale des textes de Reza et d'en révéler le dessein.

A- Une esthétique scripturale minimaliste

Toute l'œuvre de Reza, que ce soient les romans, les scénarios, les essais, ainsi que les pièces de théâtre, se caractérise par un minimalisme scriptural que la critique littéraire a mis du temps à accepter. En effet, la réticence des critiques face à des personnages apparemment vides et sans fond, à une trame banale, à un style terne et à une absurdité dans le sens. Bref face à ce qui définit le minimalisme, certains critiques autrefois étaient menés à considérer les œuvres des écrivains se réclamant de ce style comme des expériences ratées ne tenant pas compte de la vraisemblance fictionnelle. Mais après la polémique, est venu le temps de l'acceptation d'un nouveau style scriptural qui désormais s'est imposé dans l'arène de la scène littéraire. D'une esthétique motivée par une vision et un choix assumé des auteurs qui repose en partie sur un dialogue avec le lecteur. Ce dernier n'est plus un récepteur passif auquel on donne toutes les informations, mais il participe activement au déchiffrement du sens du texte aussi hermétique soit-il, constitue lui-même sa propre interprétation de l'œuvre. La responsabilité de déchiffrer

le texte incombe désormais au lecteur. C'est à lui de faire l'effort de lire entre les lignes et de participer à la résolution de l'intrigue :

> L'analyse psychologique des personnages, préférant la suggérer par leurs gestes et par leurs paroles, laissant ainsi au lecteur le soin de déduire les pensées, les désirs et les mobiles qui les poussent à agir comme ils le font.[1]

Le lecteur collecte par conséquent ces signes, ainsi que les indices qui émanent des paroles des personnages afin de reconstituer le puzzle de la fable. En outre, le minimalisme n'est pas synonyme de vide, d'écriture ex-nihilo. Si les textes sont brefs, ils sont riches grâce à l'intertextualité qu'ils contiennent. Sortes de mille-feuilles, ils sont composés de diverses couches qui renvoient chacune à d'autres écrivains, un peu comme s'il s'agissait d'écrire avec les mots des autres. Ainsi, les allusions aux autres écrivains chez Reza sont nombreuses dans la mesure où elle est inspirée par les grands auteurs qui l'ont précédée, des figures de proue qui ont défriché le chemin et transcendé les critiques de leur époque, comme le note Alain Roy :

> Des écrivains comme Maupassant, Tchékhov et Hemingway ont pratiqué cette esthétique de la brièveté et peuvent être considérés comme des précurseurs directs de l'écriture minimaliste telle qu'on la rencontre aujourd'hui.[2]

Pour comprendre l'esthétique minimaliste de Reza dans ces œuvres théâtrales, il faut en premier lieu évoquer les thématiques traitées. En effet, Reza traite de sujets existentiels et actuels : la crise du sujet, le rapport à l'autre, la quête de soi. Mais il ne s'agit pas d'une réflexion abstraite, car c'est au cœur du quotidien que Reza situe ses intrigues. Nous avons donc affaire à des problèmes de couple, à des collègues de travail qui se haïssent, ou à des familles qui se déchirent dans l'intimité. Le peu que Reza montre suffit à faire surgir toutes sortes d'émotions auprès du lecteur de ses œuvres ou du spectateur de ses pièces :

> Lire un texte minimaliste, c'est (re)vivre la difficile expérience d'un réel opaque, irréductible, mais qui sans cesse éveille notre désir de compréhension. L'écriture minimaliste nous confronte, de force, à l'énigme du monde.[3]

[1] ROY Alain, « L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste). », *Liberté*, vol 35, N° : 3, 1993, p. 10–28. Consulté le 10/0/2020.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

En outre, le minimalisme revendique l'usage d'un langage clair et le plus souvent courant. Chose qu'on reconnait facilement dans les dialogues de Reza, caractérisés par un registre de langue familier. Ce type de registre confère aux paroles des personnages une touche de réalisme, si bien que la ressemblance des discussions fictionnelles avec celles de la véritable vie s'avère trompeuse. De fait, l'oralité domine dans les discours grâce, notamment à l'emploi généralisé du temps du présent conjugué aux actions des personnages. Ce qui procure effectivement l'impression d'être dans le « temps réel », dans le « hic et nunc ». De plus, la réitération du pronom personnel « je », lors de la prise de parole des personnages, imprègne tous les discours d'une forme d'individualité. D'où la prédominance des monologues intérieurs dans les pièces écrites.

Si l'individualité renvoie à la crise du sujet, les dialogues, très dynamiques, expriment de leur côté, l'impossible communication avec autrui. Aussi, ces dialogues sont-ils teintés d'ironie, d'humour acerbe et sarcastique, tantôt afin de dédramatiser la situation, tantôt pour accentuer un différend et déclencher une crise. Les répliques brèves dominent d'ailleurs, dans les dialogues les personnages se répondant du tac au tac, allant droit à l'essentiel. Rappelons que même s'il y a certains quiproquos ou digressions, ils sont cependant placés à bon escient de la part de la dramaturge et remplissent une fonction bien précise. Car, il n'y a point de place pour les détails superflus au sein des écrits minimalistes, où chaque mot, chaque échange et chaque objet même, doit bénéficier d'un fort potentiel symbolique comme le souligne Alain Roy :

> On reconnaît habituellement l'écriture minimaliste aux traits suivants : « égalité de surface », « sujets pris à la vie de tous les jours », « narrateurs peu enclins à se commettre », « refus du commentaire, de l'investissement, de la complicité ». Le style minimaliste est fait d'un vocabulaire simple, de phrases courtes, d'une syntaxe peu compliquée. Le langage figuratif ou métaphorique y est presque absent. Les scènes sont juxtaposées sans transition. La narration, qui s'en tient à ce qui est perceptible par les sens, pourrait être qualifiée de phénoménologique. Les actions, la mise en scène, les descriptions sont réduites au minimum.[1]

Pour récapituler, nous dirons que le style de Reza est dans le même temps laconique, caustique, et condensé car riche en symboles et poignant. La dramaturge ne s'alourdit jamais du superflu

[1] ROY Alain, *op.cit*, p. 10–28.

mais se contente de la juste dose expressive : « Souvent, trop d'abondance appauvrit la matière. »[1] La simplicité de son esthétique ne fait qu'accentuer la valeur de l'écrit par la clarté qu'elle prodigue. La dramaturge mise alors sur le non-dit, incarné par les innombrables silences suggestifs. Néanmoins, afin de communiquer l'indicible, le personnage a recours à un geste ou un regard. Les paroles disent peu, mais signifient implicitement énormément, car elles sont chargées d'émotions qu'elles transmettent au lecteur. En d'autres termes, le minimalisme se positionne contre toute abondance ou profusion futile. L'exagération nuirait à la capacité/intensité dramatique de la scène : « Chaque phrase, chaque mot du texte doit servir cet effet unique (terreur, peur, passion, extase devant le beau...) que l'écrivain cherche à produire chez le lecteur. »[2]

L'esthétique minimaliste constitue un choix de prédilection pour Reza. La maîtrise de ce style se reflète jusqu'à la mise en scène de ses pièces, afin d'assurer la permanence de ce nouveau réalisme :

> L'écriture minimaliste ne se définit pas seulement par sa concision […], car il y a plusieurs façons de faire bref. Cette forme d'écriture appartient à ce courant de la littérature qu'on qualifie de « réaliste ».[3]

B- Les didascalies

Le terme didascalie tire sa signification étymologique du grec « didaskalia » que l'on traduit, cela est bien connu de tous, par enseignement. Dans le théâtre moderne, il est synonyme d'indications scéniques. La didascalie est dès lors une particularité du texte théâtral, rédigée par le dramaturge, destinée à la mise en scène et au jeu des acteurs afin de les aider à interpréter leur rôle avec le bon ton. « La didascalie est un texte autographe plus ou moins long, non oralisé par l'acteur-personnage. »[4]

Ce bref texte qui précède les répliques donne des indications sur la représentation, l'état d'âme des personnages etc. Le metteur en scène peut y être fidèle, comme il peut prendre la liberté d'ajouter de nouveaux éléments ou de les présenter autrement. L'exemple le plus parlant est

[1] ROY Alain, *op.cit*, p. 10–28.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] DOMPEYRE Simone, « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques*, N°74, 1992, p. 77-104, consulté le 11/04/2020.

indéniablement celui de l'ingéniosité de la mise en scène de *L'homme du hasard*. En effet, l'hybridité du genre qui singularise la pièce, contraint le metteur en scène à imaginer un second dispositif, mises à part les didascalies de la dramaturge, pour rendre la pièce apte à la représentation. En effet, vu que le texte théâtral a une structure inspirée du roman, la mise en place des doubles des personnages a permis de mettre en relief le monologue, tout en contournant cet obstacle scénique pour préserver la dynamique de l'action. Car en jouant sur l'alternance du temps de parole des personnages, le discours devient analogue au dialogue tout en suppléant au manque d'action de la pièce écrite.

Certes, les didascalies sont aussi destinées au lecteur de la pièce afin de l'éclairer sur les pensées et les états d'âme des personnages. Cela concerne aussi la description du lieu. Il s'agit du décor, des objets, des costumes, de la lumière et de la musique, qui font partie intégrante de la pièce et contribuent à son atmosphère générale. Il peut s'agir également de références temporelles qui régissent la chronologie des événements.

Sur un plan textuel, les didascalies mettent en place un contexte d'énonciation qui remplace la description dans un roman et aident le lecteur à s'imaginer la scène en entier dans les moindres détails. Elles renseignent par conséquent, par le biais de nombreux détails, sur l'attitude, les gestes, la manière de parler et le ton de la voix des personnages. Ou encore, sur leur tenue vestimentaire. Elles apportent un complément d'informations non négligeable qui stimule l'imagination du lecteur. De fait, nous observons l'existence de plusieurs types de didascalies comme la didascalie initiale de la scène d'exposition qui présente tout ce que le lecteur doit savoir sur l'histoire afin de pouvoir comprendre les dialogues. Nous dirons même que la didascalie initiale se substitue, dans le théâtre de Reza, au récit de la première scène de l'acte d'exposition dans le théâtre classique, récit que fait un personnage secondaire en général pour relater les évènements qui ont précédé le lever du rideau et présenter les personnages principaux ; ou encore le Chœur qui dans le théâtre antique intervenait dans le Prologue pour annoncer les évènements passés et à venir.

Dans *Le Dieu du carnage,* les indications scéniques nous donnent les noms successifs des personnages, avec une mention approximative de leur âge : « Entre quarante et cinquante ans. »[1] De même, le décor est résumé en un seul mot : « salon ». Puis Reza signale dans la

[1] *Le Dieu du carnage*, p. 7.

didascalie qui précède le premier dialogue, la position des personnages « assis face à face. »[1] Elle y décrit aussi les objets de décorations et l'atmosphère qui règne.

Les silences et les moments de vide qui se produisent dans certaines scènes sont signifiés par l'expression répétée « léger flottement »[2] De fait, les didascalies sont le plus souvent abrégées et concises : elles se limitent à indiquer les entrées et sorties des personnages, ou quelques actions comme dans cette phrase : « Il s'écarte du groupe ; pendant qu'il parle il sort un quotidien de sa poche. »[3] Il s'agit d'une didascalie « active » qui connote une action kinesthésique.

En concordance avec le style minimaliste de l'écrivain, les didascalies dans *Le Dieu du carnage*, assume un rôle informatif. Elles n'envahissent guère le texte de manière improductive. Ainsi, la dramaturge a recours à d'autres types de didascalies. Il y a celle dite « interne » qui consiste à joindre une annotation à la réplique d'un personnage et qui nous renseigne sur le ton employé comme par exemple « gentiment »[4] ou « il sourit »[5] Autre type de didascalie que nous trouvons dans cette pièce de Reza, les didascalies nominatives que l'on peut définir ainsi :

> Cette didascalie nomme le protagoniste avant chaque réplique ou en début de scène monologale […] la didascalie de distribution permet de suivre chacun des protagonistes. [6]

La fonction des didascalies est de conférer un sens et une structure au texte théâtral. En l'occurrence, c'est le cas des didascalies textuelles qui jalonnent l'ensemble du texte théâtral afin de signaler par exemple l'entrée d'un nouveau personnage ou une action dramatique.

> La didascalie texte parmi les textes : où le scripteur régisseur d'espace s'affirme davantage ordonnateur d'une situation d'énonciation. — Didascalies métadialogales, gloses du discours prononcé. — Didascalies métadramatiques de l'action mais aussi du référent théâtral. Elles inscrivent le lieu de la scène comme lieu du théâtral et du public. — Didascalies métadidascaliques quand dans la mise en abyme, elles se commentent ou se rectifient elles-mêmes.[7]

[1] *Le Dieu du carnage,* p. 9.
[2] *Ibid.,* p.13.
[3] *Ibid.,* p.15.
[4] *La traversée de l'hiver,* p.162.
[5] *Ibid.,* p.160.
[6] *Ibid.*
[7] DOMPEYRE Simone, *op.cit*, p. 7-104.

Dans *La traversée de l'hiver*, la scène d'exposition est beaucoup plus élaborée et contient plus de détails. Les didascalies indiquent le nom et l'âge des protagonistes, ainsi que les relations qui les lient. La didascalie dite « locative » décrit aussi d'une manière minutieuse le cadre spatio-temporel qui s'avèrera par la suite très important dans la pièce dans la mesure où il influera sur l'évolution psychologique des personnages :

> Fin d'après-midi de septembre. Beau temps. Le jardin. Chaises longues, parasol. Vue sur les montagnes. À droite, la véranda de l'hôtel, ouverte sur l'extérieur. (En fait il s'agit plutôt d'une terrasse couverte, en bois, séparée du jardin par une rampe et quelques marches.)[1]

D'autres didascalies font office de transition entre les scènes, annonçant l'action à venir. Relevons : « Nuit. Avner est seul dans le jardin. À côté de lui sa valise.[2]
Mentionnons par ailleurs la présence de didascalies d'élocution, destinées à décrire toutes les expressions mimiques ou bruitages qui accompagnent le discours des personnages. Ce type de didascalies se définit ainsi :

> La façon de parler […] Avant même l'emploi du lexique, du registre de langue, de la thématique du propos, l'élocution décrit le personnage. Hésitations, bégaiements, reprises frappent de soupçon voire d'inanité la déclaration amoureuse ou la profession de foi ou signent la jeunesse du sujet et augurent son apprentissage. Pauses et silences modifient la portée du discours comme le font l'intonation, le volume. Un personnage peut se déterminer par des manies élocutoires : celui-là parle «bas » qui préfère le secret, celui-là « criant » dévoile sa volonté de pouvoir, pouvoir domestique comme politique... Cette didascalie peut préfigurer le discours.[3]

La traversée de l'hiver en foisonne, si bien que les acteurs n'ont qu'à s'inspirer des didascalies pour leur jeu et pour maîtriser toutes les facettes du personnage.

[1] *La traversée de l'hiver*, p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 159.
[3] DOMPEYRE Simone, *op.cit*, p. 7-104.

Ce n'est pas le cas en revanche dans *L'homme du hasard*. Cette pièce se démarque des autres, même si la scène d'exposition semble confirmer le minimalisme recherché par la dramaturge. Citons par exemple : « Un compartiment de train. Un homme et une femme. Chacun en soi-même. » [1] C'est à l'écoute des répliques des personnages, à travers leurs monologues, que le lecteur reçoit progressivement les informations sur le contexte et la rencontre fortuite. Il est par conséquent, apparent que l'auteur laisse une marge de liberté au metteur en scène. D'ailleurs, mise à part la première scène, il n'y a que trois didascalies dans la pièce entière : la première pour indiquer que Martha sort le livre de son sac, la deuxième pour mentionner un silence, et la dernière, dans le dénouement, pour insister sur le rire de Parsky. D'où l'ajout par exemple, par le metteur en scène dans la scène d'exposition d'une bande sonore renseignant sur le cadre temporel qui n'est pas mentionné dans le texte théâtral.

En somme, l'usage suggestif du langage dramatique repose sur les diverses didascalies qui font office de mode d'emploi, en parsemant le texte théâtral de repères. Les didascalies assurent simultanément la transition nécessaire du textuel au visuel. En tant qu'intermédiaires, elles permettent d'encadrer par les directives explicites de la dramaturge la mise en scène. Elles peuvent même « outrepass[er] ce rôle (présumé) directif » et « certaines s'avèrent indispensables à la compréhension du discours et de l'intrigue. »[2] Les didascalies, lors de la lecture orale, servent de narration à l'auditeur. Elles constituent le premier pas vers un texte émis, grâce aux possibilités qu'elles offrent ainsi qu'à la dimension dynamique qu'elles véhiculent en articulant le texte.

C- Le mode de réception de l'œuvre

Au sein du schéma communicatif, il existe deux modes de réception possibles pour le texte théâtral. Si la représentation offre une version scénique et concrète du texte théâtral, la lecture en revanche, qu'elle soit silencieuse ou à haute voix, repose sur l'effort à la fois intellectuel et imaginatif du lecteur :

> Il est banal de constater que le texte et la représentation peuvent être envisagés sous l'angle de leur production ou de

[1] *L'Homme du hasard,* p. 9.
[2] DOMPEYERE Simone, *op.cit,* p. 7-104.

> leur réception : étude des sources du texte, du milieu littéraire, des influences sur l'auteur, de la mise au point de la mise en scène lors des répétitions, des conditions matérielles de la représentation.[1]

L'enjeu consiste donc à montrer quelles sont les conditions requises pour que s'effectue la transition entre la production de l'œuvre littéraire et sa réception. La communication repose primordialement sur le modèle d'échange à double sens. Ce qui signifie que la réciprocité entre émetteur et récepteur est indispensable à l'acheminement de l'information, d'après le modèle d'Anne Ubersfeld. Au moment de la création, le dramaturge tient toujours compte de cette dialectique, en anticipant les réactions des récepteurs, composés à la fois des lecteurs et des potentiels spectateurs. Cependant, il faut préciser qu'à la différence du spectateur, le lecteur interprète le texte directement sans transition ou intervention d'une tierce personne. La lecture est un moment personnel et subjectif et le lecteur comble par son imagination les non-dits afin de comprendre et restituer le sens de la pièce écrite.

Ainsi, il existe selon nous une différence entre la lecture d'une pièce et sa visualisation, impression renforcée par la représentation de *L'homme du hasard.* La mise en scène n'est pas identique à l'œuvre initiale : certaines variations changent la perception du spectateur. Lors de la lecture, nous sommes entièrement absorbés par le discours poignant des personnages dans une œuvre dénuée d'action. Aussi, nous servons-nous de notre imagination mais aussi de nos propres expériences pour « figurer »[2], les digressions présentes dans les monologues des personnages. C'est le cas quand ces derniers évoquent leurs relations avec leurs entourages, leurs peines ou leurs fantasmes. À aucun moment, nous ne nous attendions à voir des marionnettes sur la scène ou des doublures accomplissant les actions souhaitées.
Mais cette mise en scène n'est-elle pas une lecture parmi tant d'autres de l'œuvre ? L'aspect subjectif qui caractérise la lecture peut donc donner jour à plusieurs adaptations d'une même œuvre :

> Les lecteurs mobilisent quant à eux la « robuste capacité inférentielle » qu'André Petitjean pose comme condition de

[1] PAVIS Patrice, « Production et réception au théâtre : La concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. » In *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène.* 4e édition revue et augmentée, 2007, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, p. 337.
URL: https://books.openedition.org/septentrion/13742. Consulté le 13/04/2020.
[2] Dans le sens étymologique de « donner forme », concrétiser, voire donner vie.

> la lecture d'un texte non pas « comme un roman », mais bien comme du théâtre.[1]

Néanmoins, le lecteur doit au préalable maîtriser des codes culturels, avoir des acquis, de même que des connaissances le rendant apte à décoder le texte, posséder la clé qui donne accès aux différentes conventions du langage afin que la communication puisse s'établir. Ce type de profil du lecteur, Umberto Eco le stigmatise en tant que « lecteur modèle ». En effet, la notion de « lector in fabula » entre en jeu dans la mesure où la lecture est coopérative. D'ailleurs, le lecteur est amené à être tout à fait enclin à participer et à reconstituer mentalement tous les signes incomplets inhérents à la sémiotisation, afin d'achever l'élaboration du sens. Sans l'analyse du système de signes, le lecteur ne peut s'acheminer vers une compréhension exacte du texte :

> On ne saurait ignorer totalement le système textuel ou spectaculaire qui organise l'ensemble des systèmes signifiants et que les producteurs proposent au moins comme principe directeur.[2]

Par ailleurs, la lecture en tant que mode de réception ne suffit pas à concrétiser la fable dans la dimension réelle à l'instar de la scène. Malgré les ressources riches du texte et l'empathie qu'éprouve le lecteur envers les personnages, par le biais du processus de l'identification. Car le texte demeure abstrait et c'est au lecteur d'accomplir le travail d'interprétation des signes textuels. Le texte est créé dans le but d'abriter un sens que le lecteur doit découvrir :

> Les esthétiques de la littérature et du théâtre ont longtemps été axées sur la production du *texte*, c'est que ce versant de l'échange entre l'œuvre et son récepteur apparaissait avec le plus d'évidence et se prêtait le mieux à l'analyse.[3]

En d'autres termes, le dramaturge écrit son texte pour un lecteur hypothétique. Cette appréhension de l'œuvre permet de minimiser l'aspect hermétique du texte, qui peut constituer un obstacle pour le lecteur. D'où la présence d'indices tout au long du texte, parsemés par

[1] BIONDA Romain, « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre », Université de Lausanne, Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), 2018.
URL: https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature. Consulté le 13/04/2020.
[2] PAVIS Patrice, *op.cit,* p. 342.
[3] *Ibid.*, p. 338.

l'auteur afin d'aider le lecteur à comprendre l'intrigue, à suivre son fil directeur tout en maintenant son intérêt éveillé.

Il n'en demeure pas moins que le degré d'immersion pour le lecteur est nettement moindre que celui dont le spectateur bénéficie. En effet, le mode de réception de la scène fournit un ensemble de signes bien plus stimulants. Ainsi, le spectacle recèle des éléments sans doute plus vivants, destinés à distraire le spectateur, à le plonger dans l'instant présent et lui permettre d'être complètement happé par l'intrigue lors de la représentation. Cependant n'oublions pas que la représentation consiste en un travail d'équipe à proprement dire, à la différence du texte dramaturgique qui est produit uniquement par l'auteur. La mise en spectacle exige donc plus d'efforts, en vue de la transformation scénique du texte. Sans l'alchimie qui résulte de la synchronisation du travail des comédiens, des costumiers, de la régie de sons et de lumières, mais également des décorateurs, il n'y aurait pas le rendu final de la production et la magie théâtrale propre à la scène.

En définitive, la lecture repose sur l'imaginaire du lecteur qui reconstitue la fable. En effet, la concrétisation dans ce mode d'émission passe inévitablement par la dynamique textuelle qui impose à son tour un certain rythme de lecture et de verbalisation orale :

> L'esthétique de la réception qui fait participer le lecteur à l'élaboration de la fiction en partant des informations parcellaires dont il dispose et en fonction du système des interdits et des valeurs qui régissent son univers de référence.[1]

Cependant, le plaisir d'assister à une représentation théâtrale dépasse ce que Barthes nomme le « plaisir du texte ». Pour conclure, de notre intérêt envers la transition du textuel au scénique pour les pièces étudiés, il s'avère que le texte soit la matrice fondamentale dont les metteurs en scène puisent leur inspiration et qui continue à se refléter à travers toutes les étapes du spectacle. L'aspect littéraire concentre plusieurs données précises, dont la construction de la représentation théâtrale ne peut s'affranchir. Ce texte dramaturgique en question, porte en lui un florilège et mélange d'indices esthétiques et de valeurs idéologiques inhérentes à la dramaturge. Nous retenus par exemple, que le minimalisme si présent dans l'œuvre de Reza, est employé à dessin de dire peu pour signifier plus. C'est-à-dire que de minimalisme se dégage

[1] PAVIS Patrice, *op.cit,* p. 344.

une puissance dramatique, très expressive voire, contagieuse pour le public, peu importe le mode de réception. La compassion avec les personnages est au rendez-vous.
Le minimalisme est donc palpable au niveau textuel par la rareté des descriptions dans les didascalies, par le contenu discursif bref. Sur scène cela se répercute via l'épuration de l'espace réduite au strict nécessaire, au niveau des objets sur scène qui se font rares, les gestes des acteurs sont comptés etc. Les didascalies ont pour but, d'aider à la fois dans le mode de réception qu'est la lecture en facilitant l'imagination, mais aussi, de guider la mise en scène du spectacle. Au final, certes les plaisir du mode de réception varient entre texte, qui fait rêver et spectacle qui éblouit. Cependant, rappelons que la lecture offre la possibilité de se forger sa propre interprétation, tandis qu'un spectacle propose d'ores et déjà la vision du dramaturge par le biais de celle du metteur en scène. Néanmoins, soulignons que le spectateur a toujours la possibilité d'avoir du recul, d'émettre un jugement ou une critique sur ce qu'il regarde. C'est pour cette raison que s'intéresser de plus de plus près aux effets de l'émission du texte théâtral sur le spectateur, semble incontournable si nous voulons décrypter la magie du théâtre.

2- Le texte émis

Le texte théâtral dès lors qu'il est destiné à être partagé à voix haute devant un public ou une assemblée (non une lecture autonome ou solitaire) est considéré comme émis. Pour la mise en scène, cette émission constitue une étape incontournable qui mène au second mode de réception, indissociable du spectateur. Il est d'abord constitué, en amont d'une phase de préparation, sorte de genèse de la représentation. Il s'agit de donner au texte théâtral sa forme matérielle et le metteur en scène met en œuvre divers moyens d'émission et d'énonciation pour accomplir cette tâche. De ce fait, lorsque le texte est lu à haute voix par l'acteur, il est perçu déjà comme émis vocalement avant même d'être joué et accompagné du reste des éléments inhérents à la mise en scène. Dans une deuxième phase, celle de la représentation finale, le texte émis sur scène sera simultanément entendu et vu.

A- Le signe auditif

À la différence du mode de réception de la lecture, le texte émis devient « vivant » et concret grâce à la parole qui effectue ce transfert. Le spectateur écoute la voix des acteurs et leur prononciation, le rythme prosodique, confèrent au texte tout son sens. Chaque mot est

accompagné d'une émotion engendrée par la modulation de la voix ou de la diction. Ainsi, les scènes de colères acquièrent une charge nettement plus expressive dans la représentation du *Dieu du carnage*. La crise semble amplifiée sur scène d'autant plus que plusieurs facteurs, à l'instar de l'identification et de la théâtralisation du texte, entrent en considération. Entendre les cris stridents de Véronique ou les pleurs d'Annette, ne laisse pas le spectateur indifférent. Le fait de les lire ne permet pas forcément de les vivre. Ce dernier se crispe car la voix de l'acteur transmet les émotions. L'émission vocale du texte dramatique a « ce plus » qui la différencie de la lecture silencieuse. Elle contribue à émouvoir de façon troublante le public par sa vraisemblance.

La seconde propriété du texte émis vocalement est sa polyphonie. En effet, le lecteur était plus seul face au texte, voix unique qui endossait tous les discours des personnages. Sur scène, les acteurs donnent à chaque personnage sa voix. Néanmoins, le spectateur n'est pas réduit à un état de passivité, puisque les voix des acteurs, comme leurs jeux sur scène, ne rendent pas entièrement compte d'une œuvre qui se caractérise par le minimalisme et qui repose sur la participation active du lecteur/spectateur. En somme, toute mise en scène implique le maintien d'un équilibre entre le texte et le spectacle :

> En effet à la fois spectacle et texte (le plus souvent, mais il est aussi théâtre sans paroles). En tant que texte, il appartient à la littérature, et il a souvent joué un rôle de « moteur » dans le développement et l'évolution de celle-ci. En tant que spectacle, il induit des modes de création — collectif — et de réception — par la vue et l'ouïe, et dans l'instant — spécifiques.[1]

Dans certaines représentations des pièces de Reza comme *L'homme du hasard*, l'aspect audible prime sur les autres. Les monologues respectifs de Parsky et Martha y accaparent l'attention du spectateur, à défaut d'actions. Dans quelques scènes, les doublures cessent de se déplacer sur scène ou de se regarder. Le spectateur est donc obligé de suivre attentivement l'énonciation vocale, en recourant à son imagination pour se figurer les choses auxquelles les personnages font allusion dans leur discours. Par conséquent, la focalisation sur la voix donne au spectateur une certaine liberté : celle d'imaginer des personnages tels que Serge, l'ami de Martha ou Youri

[1] BIONDA Romain, *op.cit*, p. 1.

et le gendre de Parsky. Il en est de même pour les nombreux passages digressifs sur la vie des personnages qui ne sont pas joués sur scène, mais seulement racontés par les acteurs. [1]

L'aspect audible représente un travail colossal de la part des acteurs. Leur voix mime chaque inflexion et épouse chaque rythme instauré par le dialogue. Même les pauses respiratoires et les silences sont concernés par le jeu, afin d'interpréter convenablement le rôle et d'obtenir le résultat escompté auprès du spectateur.[2] Le texte et la voix finissent par ne faire plus qu'un et peuvent ainsi être diffusés sur un canal médiatique tel que la radio.

B- Le signe visuel

L'aspect visuel renvoie à la sémiologie de la performance, et ce en concordance avec le texte initial. Ce processus consiste à illustrer le texte dramatique en envoyant des stimuli visuels aux spectateurs. Tel que les clignotements de lumière rouge dans *L'homme du hasard* pour illustrer le l'action qui s'accélère ou la lumière qui tantôt se tamise tantôt se vivifie dans *La traversée de l'hiver* pour signifier le passage du jour à la nuit. Mais alors que les signes audibles font partie du texte initial, les signes visuels qui s'y superposent, sont inexistants dans le mode de réception qu'offre la lecture.

La matérialisation des actions sur scène passe de prime abord par la création du contexte : un décor soigneusement choisi ou un éclairage valorisant peuvent produire une atmosphère adéquate et appropriée ; des détails concernant l'ameublement, les costumes et le maquillage sont pensés de façon à rendre apparentes les intentions du dramaturge ou du metteur en scène.

Mais tous ces signes visuels sont destinés principalement à supprimer la dimension abstraite des pièces écrites, à rendre la représentation concrète pour le public. Nous pensons au pouvoir iconique des images que figent certaines scène, dont la visualisation est certes plus poignantes émotionnellement que la lecture des mêmes passages.

> L'iconographie théâtrale est […] une des grandes questions irrésolues de l'historiographie théâtrale. Souvent ignorées, à

[1] Par ailleurs, dans les scènes des pièces où seul l'aspect audible est présent, le bruitage occupe la même fonction que l'émission vocale du texte par les acteurs. Les manifestations de signes sonores viennent agrémenter le texte : évoquons le bruit de la gare et du train dans *L'homme du hasard*, aux chants d'oiseaux et aux sons de la cloche de l'église dans *La traversée de l'hiver*.

[2] Cette atmosphère que crée l'émission autour du texte dramaturgique est d'ailleurs consolidée par l'omniprésence du public qu'on a tendance à oublier parfois. Pourtant, il manifeste nettement sa présence par toute sorte de bruits comme les rires en guise de réaction, ou des chuchotements. Aussi pensons-nous que le texte soumis à la voix se spatialise sur scène dans la mesure où sa dynamique devient apparente.

> cause d'une tradition texto-centrique fortement enracinée dans les études théâtrales, ou bien utilisées simplement comme illustrations, les images de théâtre sont, au contraire, une source très importante puisqu'elles attestent, par leur existence même, la nature visuelle des arts de la scène et, de fait, elles permettent la survivance de la mémoire de formes artistiques qui, en raison de leur caractère éphémère, risqueraient d'être reléguées dans le domaine de la parole, du discours, du texte écrit.[1]

En effet, tout est mis en œuvre dans la représentation pour séduire le spectateur, l'empêcher de détourner son attention. La représentation optimise la concentration du spectateur en supprimant toute source de perturbation lors du temps consacré au spectacle :

> Une représentation réelle (théâtrale ou cinématographique) a ceci de particulier qu'elle est pleinement déterminée, par force, comme le dit Fellini : Au cours d'une interview, dans un roman, on peut parler, sans le caractériser, d'un fauteuil, alors que dans un film, on sera bien obligé de prévoir un fauteuil d'une certaine couleur, d'une certaine forme, d'une certaine dimension.[2]

La mise en place des accessoires inhérents à la situation d'énonciation revêt une dimension particulière qui s'inscrit dans le cade des signaux gestuels et symboliques. Tout élément visible aux yeux du spectateur lors de la représentation sur scène stimule en effet une situation et captive davantage la focalisation du spectateur sur tel ou tel détail, contrairement à une lecture qui pourrait se révéler « désincarnée ». Les procédés de compréhension et d'assimilation diffèrent d'ailleurs puisque tandis que la lecture déconstruit, la scène donne à voir et à écouter dans le même temps, un contenu prêt d'ores et déjà pensé et imaginé par le metteur en scène.

Par la suite, vient le tour du comédien qui envoie des signaux visuels au public. Son corps émet un langage gestuel qui peut accompagner son langage vocal ou s'en détacher quand le silence s'installe. Dans ces moments-là, par ses mouvements, il donne vie aux actions. Sa gestuelle remplace la parole et il parvient à transmettre au public de façon expressive, des messages.

[1] GUARDENTI Renzo, « Images, théâtralité, imaginaire », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 10 juin 2021. URL: http://journals.openedition.org/doublejeu/998; DOI : https://doi.org/10.4000/doublejeu.998

[2] DE GUARDIA Jean, et PARMENTIER Marie, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », *Poétique*, vol. 158, N°2, 2009, p. 131-147.

Faisons référence à l'effondrement des personnages tour à tour, dans *Le Dieu du carnage*, le spectateur constate une nette différence entre l'éloquence, la bonne tenue de Véronique au départ puis sa vulgarité, ses regards affolés et sa posture affaissée au fond de la chaise après son effondrement, à la suite de l'hystérie de la crise.

Lors de certaines scènes dominées par un silence total et donc par une absence d'émission vocale du texte, les signes visuels accentuent le degré dramatique. Les mimiques et les déplacements des acteurs tout comme la lumière servent à épaissir la situation, par la transmission d'un flux d'informations nécessaires à l'interception du message et au décodage des séquences dramatiques. Faisons référence à la violence physique ou aux vomissements dans *Le Dieu du carnage,* signes visuels du chaos qui régit les relations humaines. De même, dans la scène finale de *La traversée de l'hiver,* Avner demeure solennellement silencieux sur la terrasse lors de son retour. Il y est rejoint par sa sœur Emma qui s'approche de lui avant de se blottir dans ses bras. Les autres personnages s'attroupent au loin afin d'être témoins de cette scène de retrouvailles et pouvoir les observer en silence. Seule l'émotion des retrouvailles est évidemment transcrite par les gestes des personnages à ce moment-là.

La communication avec le spectateur se fait par conséquent, grâce à ces signes visuels qui peuvent se limiter à la « simple apparence physique du personnage »[1]. Dans *Le Dieu du carnage*, les cheveux de Véronique (symboles de la coquetterie féminine) témoignent de la dégradation de son état : au début de la pièce, elle est coiffée avec soin. Vers la fin de la représentation, ses cheveux sont décoiffés, presque ébouriffés. En outre, elle sue et tremble, traces physiques de sa crise de nerfs. Quant à la violence physique (le poudrier d'Annette et les fleurs qu'elles jettent, tout comme le téléphone qui finit dans le vase et les autres affaires parsemées sur le sol), elle est signifiée par le sort réservé aux objets. De fait, tout se passe comme si la violence physique des personnages était transférée sur les objets. Devenus réceptacle des tensions, ils sont les destinataires de l'agressivité des protagonistes, d'une violence en quelque sorte détournée. Une puissante symbolique émane donc des objets jetés qui, d'une certaine façon, personnifiés, deviennent les victimes expiatoires de la violence des personnages. Ou du moins qui prennent les coups à la place de leurs propriétaires dans une scène où les signes auditifs, linguistiques et visuels se joignent pour aboutir au « carnage ». Solliciter les objets rend la violence de la scène d'autant plus expressive.

[1] DE GUARDIA Jean, *op.cit*, p. 131-147. « La simple apparence physique du personnage, dès qu'elle est notable, accapare l'attention et exerce une pression contextuelle considérable, qui oriente brutalement l'interprétation. […] Pour le spectateur qui l'a sous les yeux en permanence.

De fait, l'effet que procure l'aspect visuel sur le public est essentiel. Ces signaux, qu'ils créent une tension ou une émotion, de la peur ou de la joie, augmentent le plaisir de regarder chez le spectateur. En outre, ils lui permettent une meilleure aisance dans la compréhension, par rapport à la lecture du texte.

Au fond, les signes visuels sollicitent poétiquement les sens du spectateur, même si ce dernier participe à la représentation tout en préservant un regard extérieur et une position d'observateur. Sans la présence du public, sans le jugement qu'il porte, la représentation aurait-elle d'ailleurs un sens ? Il semble donc que le signe visuel soit un aboutissent artistique et non une simple reproduction du texte. D'où des mises en scène aussi diversifiées d'un metteur en scène à un autre. Mais peut-on pour autant dire que la mise en scène est un acte subversif du texte originel ? Quoi qu'il en soit, l'axe visuel représente un pilier de l'expression esthétique de la scénographie. Or, pour maîtriser cette modalité sémiotique, le metteur en scène doit mêler l'art du spectacle (incluant la performance, la danse et la musique) à l'art mimétique. Quant au comédien, il est le porte parole sur scène de ces codes et de ces multi-signes, son rôle étant de communiquer aux spectateurs le message que les créateurs (metteurs en scène et dramaturges) pensent judicieux de mettre en avant.

C- Le texte joué ou le choix de la situation scénique

Nous entendons par le terme « matérialisation », l'adaptation scénique du texte théâtral, adaptation qui suppose une interprétation de l'œuvre. Le spectateur commence par adhérer tout au long de la représentation à cette matérialisation, avant de pouvoir se forger son propre avis sur la pièce. Le public est mis en présence d'une vision singulière de l'œuvre parmi tant d'autres existantes, c'est de la sorte qu'il peut repérer les différences artistique d'un spectacle à un autre. Ce n'est qu'en visionnant plus d'une mise en scène d'une même œuvre de Reza ou en assistant à diverses représentations de différentes pièces, que le spectateur pourra comparer et juger. Les metteurs en scène contemporains mettent un point d'honneur à ce que l'adaptation scénique du texte soit considérée pour elle-même, et non comme un aspect dépendant du texte ou une extension. Le texte n'est plus le centre d'intérêt autour duquel gravitent les autres éléments dramaturgiques, il fait plutôt partie intégrante d'un tout. Aussi, devient-il désormais un outil théâtral mis au service de la représentation, œuvre artistique à part entière.

Ainsi, si le texte joué implique la mise en place du contexte où se déroule la pièce, le metteur en scène bénéficie d'une marge de liberté qui lui permet certains écarts dans la mise en situation. Surtout lorsque l'auteur ne fournit pas de détails descriptifs, comme le prouvent les didascalies minimalistes de la dramaturge qui ne présentent pas beaucoup d'informations laissant de l'espace à la liberté d'imagination. L'empreinte du metteur en scène intervient donc dans toute la représentation. Néanmoins, en ce qui concerne notre corpus, les metteurs en scène semblent conserver une structure scénique classique. Aucune trace de scénographie circulaire ou bi-frontale par exemple, comme dans les représentations contemporaines. Les deux pièces, *Le Dieu du carnage* et *L'homme du hasard*, obéissent à une structure frontale : acteurs face au public, séparation entre le plateau où se tiennent les acteurs et la salle réservée aux spectateurs. Dans *La traversée de l'hiver*, en revanche, soulignons que les deux personnages Balint et Avner effectuent leur entrée en scène en traversant la salle du public pour se diriger vers le plateau. En brisant ce que l'on nomme « le quatrième mur théâtral », en impliquant davantage le spectateur, la mise en scène fait le pari d'inscrire l'illusion théâtrale dans le réel. Cet effacement des frontières entre fiction et réalité accroît non seulement considérablement la vraisemblance, mais participe à l'immersion du spectateur dans le jeu théâtral.

Distinguer le texte écrit du texte joué sur scène apparaît donc comme une approche réductrice ne permettant pas de cerner l'enjeu ultime de la représentation. Le texte joué se donne à voir et à entendre dans une synergie complète des signes artistiques et « les pièces de théâtre n'existent pleinement que sur la scène, lorsque les mots du dramaturge prennent chair par l'entremise des acteurs et trouvent une existence dans le mouvement et dans l'espace. »[1]

Ce n'est pas un rapport de subordination qui lie le texte et la scène, mais plutôt un rapport de complémentarité entre le dramaturge et le metteur en scène. D'une part, le metteur en scène n'est nullement obligé de se plier à une règle précise. Il peut user de la matrice qu'est le texte à sa guise pour mettre en exergue sa propre lecture de l'œuvre, en faisant l'ellipse de certains détails ou en rajoutant d'autres. D'autre part, le dramaturge peut très bien écrire une pièce de théâtre et la publier en tant qu'œuvre littéraire sans avoir besoin de l'adapter à la scène. Car, pour lui, le texte peut se suffire à lui-même :

> L'avant-garde, tout comme la sémiologie, dépasse la polémique stérile qui consiste à se demander si le théâtre est

[1] SCHWARTZ-GASTINE Isabelle, « Le jeu scénique porteur de sens » In *Shakespeare et le jeu*, N°23, 2005, p. 145-163, consulté le 16/04/2020.

> spectacle ou littérature ; il peut être les deux à la fois : le spectacle se lit comme un *texte spectaculaire* selon un système proche de la lecture d'une phrase ou d'un discours ; quant au texte dramatique, il est toujours la trace et le résidu d'une pratique sociale et artistique autrement plus complexe, inscrite dans une tradition, un style et un contexte idéologique.[1]

En ce qui concerne Yasmina Reza, elle a endossé durant sa carrière d'artiste, différents rôles : celui d'écrivain, de metteur en scène et même d'actrice. Elle a mis en scène certaines de ses œuvres telles *Le Dieu du carnage* en 2008, au Théâtre Antoine, *Bella Figura* en 2017, jouée au Théâtre du Rond-Point, *Anne-Marie ou la beauté* en 2020, jouée au Théâtre de la Colline. Elle a également joué dans quelques-unes de ses pièces comme *Trois versions de la vie*, en 2000 et *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer* en 2006 et en 2018. Si sa vocation d'écrivain demeure primordiale, elle est agrémentée cependant d'une prédilection à s'aventurer en dehors des carcans imposés et à toucher à d'autres domaines artistiques en rapport avec son œuvre qui sont source de créativité. En étant à la fois écrivain, metteur en scène, comédienne et en s'ouvrant à d'autres domaines artistiques et esthétiques, Yasmina Reza semble en outre avoir acquis le don de se mettre à la place des autres créateurs et artistes, tout en s'inspirant de ses expériences multiples.

Le texte émis constitue en définitive l'éclosion artistique et esthétique des efforts de la mise en scène à fusionner les différents signes auditifs et visuels en un même corps artistique complexe et multiple qu'est le spectacle. Le résultat n'est autre que la mise en valeur de l'œuvre auprès du spectateur, grâce à une situation scénique qui vivifie le texte dramatique, et confère un nouveau souffle dynamique aux pièces.

3- La finalité du texte par rapport à la scène.

Le théâtre est un univers marqué par la dualité. Il est « double » même si la polémique, lorsqu'elle porte sur la prédominance du texte sur la mise en scène ou sur l'enjeu d'une représentation qui doit demeurer fidèle en quelque sorte à une lecture commune, semble ne pas

[1] PAVIS Patrice, Vers une théorie de la pratique théâtrale, « Chapitre IX. Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie », In *Performing Art Journal*, Volume 5, N° 3, 1981, p. 155-168. Consulté le 15/04/2020.

en tenir compte[1]. Si le texte tout comme la représentation ont chacun leurs spécificités, un lien les unit indéniablement.

A- Le texte joué : une version inédite de l'œuvre ?

En effet, les adaptations théâtrales tendent à se réinventer afin de percuter le public et le surprendre. Ainsi, dans une perspective diachronique, on mise sur la mise en scène afin d'actualiser le texte. Cependant, les contemporains semblent privilégier une perspective synchronique dans la mesure où la mise en scène ose innover sur certains plans, sans se poser la question de savoir si le texte s'y prête. Car, ce qui importe à leurs yeux est le bon fonctionnement de l'ensemble, d'où l'interdépendance entre texte et scène. Citions l'exemple le plus parlant, le texte de la pièce *L'homme du hasard,* pourrait être perçu comme appartenant davantage au genre romanesque que dramatique, et pourtant la mise en scène a su pallier le vide d'action et rendre compte de la splendeur du texte sur scène avec succès.

> Un spectacle riche, au sens où chaque moment vise à être à la fois théâtralement consistant et socialement signifiant. Dans ce théâtre riche, chaque moment ne doit pas pouvoir se mettre en équation simple mais doit libérer le maximum de potentialités esthétiques et sémantiques.[2]

Il existe donc entre le texte écrit et le texte joué une complémentarité nécessaire à leur besoin d'existence mutuelle : la scène confère la matière physique au texte et lui donne vie littéralement, le transformant en spectacle.[3] Ainsi, le metteur en scène effectue un nombre adéquat de choix scéniques afin de mettre en avant certains aspects qu'il juge plus importants que d'autres à montrer au public. En effet, les moments intenses sont mis en relief, et la scénographie cherche à capter l'attention du spectateur, à focaliser son regard, à influencer sa perception simultanée à la fois des signes et du texte.

---

[1] En effet, pour la plupart des critiques de théâtre, le texte demeure un socle et une inspiration à laquelle la direction scénique doit se référer constamment. Même lorsqu'il y a un éloignement du texte initial, c'est lui qui fait office de point de comparaison. La cohérence du résultat final est indissociable du texte.

[2] KRAEMER Jacques, « L'écriture théâtrale au présent : Texte et mise en scène », In *Pratiques,* n°15-16, 1977, p. 146-153.

[3] Certains metteurs en scène optent pour une approche séparative : ils appréhendent le texte et la scène comme deux éléments distincts et autonomes. Cette démarche ne compare guère, cependant, les effets que l'un ou l'autre a sur le récepteur, que ce soit le lecteur ou le spectateur.

Mais pouvons-nous dire pour autant que le texte joué est une version inédite du texte écrit comme le suggère le titre de cette sous-partie ? Ne faut-il pas répondre à cette question de manière plus nuancée ? En effet, dans l'antiquité grecque, le but premier du théâtre était d'être regardé. Par étymologie, le mot théâtre désigne d'ailleurs à la fois le lieu d'où l'on voit et le lieu vu : la salle et la scène. Art du spectacle à part entière, le théâtre ne peut donc être réduit au texte qui apparaît comme l'un des composants de la partition théâtrale.

La dimension littéraire du texte dramatique peut parfois rivaliser avec la mise en scène : elle suscite une attention particulière chez le spectateur et influe les critiques littéraires. Le texte cesse dans ce cas d'être un support et peut provoquer le plaisir, sans avoir besoin d'être mis en scène.[1] Il n'en demeure pas moins que si nous tendons à croire que le texte est indispensable à la compréhension, les spectacles contemporains semblent vouloir démontrer le contraire, en refaçonnant le texte, voire en l'écartant de la représentation. L'exemple de la mise en scène de *L'homme du hasard* va dans ce sens. En effet, Reza a axé la pièce écrite sur le langage au détriment de l'action. Or, le metteur en scène, par crainte sans doute d'ennuyer le public, a remédié à l'inaction du texte, en créant une dynamique à partir des monologues des personnages. En revanche, dans *Le Dieu du carnage* que Reza a mis en scène, le texte dramatique mettait déjà l'accent sur la dégénérescence de la situation. Le crescendo qui mène à la crise y était à la fois signifié par les paroles échangées et une multitude d'actions. La direction scénique de Reza met à nu les pulsions humaines les plus primaires qui prennent possession des personnages en ne cherchant pas à modifier le texte antérieur à la scénographie, si bien que la représentation repose en quelque sorte sur la fidélité au texte, que le texte joué mime le texte écrit. La différence réside dans la présence du public, dans la mesure où, comme l'écrit Jean-Marie Thomasseau, « le texte théâtral trouve, en rencontrant le public, son ultime dimension et la plénitude de ses significations. La présence d'un public parachève l'acte dramatique. […] On assiste, en définitive, à la naissance d'une manière de texte nouveau auquel le public donne une signification dernière en le cautionnant par le succès, l'échec ou l'indifférence. » [2] Bref, elle réside dans ce que l'on nomme la performance.

[1] Mentionnons le théâtre classique : la contrainte de la versification a transformé le texte écrit en poésie. Dans le cas de Racine, l'on sait que ses dernières œuvres religieuses ne furent jamais jouées devant le public, mais réservées à des représentations royales privées. De plus, ses pièces les plus célèbres telles que *Phèdre* sont presque dépourvues de didascalies, comme si le texte prenait toute la place sur scène. On ne vient pas voir une pièce de Racine, on vient l'écouter.

[2] THOMASSEAU Jean-Marie, « Les différents états du texte théâtral. » In *PRATIQUES*, n° 41, mars 1984.

B- Le texte : une partie de la performance globale

Le texte théâtral n'est plus un projet d'écriture en soi et pour soi. Il est avant tout un support sur lequel s'appuie la performance. La transition du texte écrit à la scène se fait donc grâce aux modulations qu'il peut subir, aux éléments para-textuels ajoutés pour la représentation, Autrefois sacré, immuable, voire intouchable, le texte théâtral est en quelque sorte profané par les metteurs en scène contemporains qui accordent une attention particulière à la scénographie et au spectacle.

La quête de la performance par les metteurs en scène est associée à des expérimentations plus pratiques : des éléments externes au texte tels que la lumière, le bruitage, ou tout simplement la mimique du comédien peuvent être mis sur le même piédestal que le texte en termes de valeur informative et expressive auprès du spectateur. Toutes les catégories dont se compose une représentation participent à la performance et le « co-texte » désigne n'importe quel élément qui ne figure pas dans les cases syntaxiques ou linguistiques du texte dramatique à proprement dire, qu'il s'agisse même d'onomatopées. Il bénéficie de l'attention du scénographe au même titre que le texte et contribue à la performance globale et finale de la représentation théâtrale.

Au texte, socle de la performance, se superposent de nouveaux éléments extratextuels, ou plutôt devrions-nous dire contextuels, destinés à l'illustration de la situation énoncée par le texte sur scène. Un lien solide unit la puissance d'élocution du texte et la situation scénique qui ensemble, contribuent au maintien de la concentration et de l'attention du public. Lien que nous qualifions par les termes « d'interaction » ou de « communication »[1], ou par l'image des « vases communicants ». Toute performance ou spectacle par extension, sollicite donc la réaction du public, car si le texte communique des informations, lorsqu'il est inclus à une représentation, s'ajoute à la communication qu'il produit, une expressivité, une émotion telle que le public ne peut s'empêcher d'interagir.

Certes, le texte ne laisse pas beaucoup de place à l'improvisation par les détails qu'il impose. Cependant, la scène transcende cet obstacle grâce aux comédiens qui à chacune de leur prestation, donnent une vision nouvelle et unique du texte devant un public émerveillé.

[1] Nous empruntons ces termes à Monique DESROCHES **:** « L'analyse a mis en relief une structuration du conte qui ne prend sens qu'en présence de son auditoire. Car les réactions verbales et émotives de celui-ci guident le conteur dans sa façon de raconter l'histoire et réciproquement, selon les modalités d'expression choisies par le conteur, l'auditoire continuera à se manifester de telle ou telle façon. C'est pourquoi il est si fondamental pour le conteur d'instaurer ce lien étroit avec son auditoire », in « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 21/2008, mis en ligne le 17 janvier 2012. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1215. Consulté le 20/04/2020.

L'illusion de la spontanéité et de l'unicité des événements qu'ils parviennent à communiquer aux spectateurs s'obtient par un travail quotidien colossal et une maîtrise du texte :

> Le texte s'inscrit maintenant dans une logique plurielle, avec des œuvres partagées entre plusieurs formes et versions équivalentes, radicalement ouvertes, toujours susceptibles de changements.[1]

Ainsi, dans une performance, le texte représente une étape parmi d'autres, nécessaire à la transformation qui s'opère de la vision initiale que le dramaturge émet à l'éclosion du spectacle. C'est pourquoi, comme le note Jean Baetens, « chaque texte n'est plus rien d'autre que la version provisoire d'un travail en cours. […] Le dépassement du modèle traditionnel implique aussi une ouverture des « lieux » de la poésie. […] la dimension visuelle des textes n'est jamais oubliée. »[2] Somme toute, le texte se donne à voir sous une forme innovante, plus physique et l'articulation entre le texte et la représentation n'est pas rigide dans le corpus que nous étudions. Bien au contraire, la transposition scénique ne se fait point sentir. Il n'y a pas de véritable césure entre le texte et la performance des comédiens et les diverses mises en scène de l'œuvre de Reza semblent éviter toute tentative de cloisonnement entre les genres ou entre le texte et le jeu.

Néanmoins des questions peuvent se poser : passé au crible de la mise en scène, le texte n'est-il pas relégué au second plan ? Et ne constitue-t-il pas dans certains cas une entrave à la liberté de création comme le suggère Barthes lorsqu'il écrit que « l'image n'*illustre* plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image. »[3] ? Aussi, nous semble-t-il nécessaire d'insister, pour défendre en quelque sorte le texte théâtral qu'il ne faut pas percevoir comme une contrainte mais comme un adjuvant à la mise en scène, sur la synchronisation des perspectives entre les mises en scène et les textes dramatiques de Reza, et ce même si les enjeux peuvent diverger entre l'écrivain et le metteur en scène.

C- Les perspectives se rejoignent

[1] BAETENS Jan, « Du texte à la performance, aller-retour : Vincent Tholomé entre scène et livre », *Itinéraires* [En ligne], 2017-3 | 2018, mis en ligne le 15 juin 2018. URL: http://journals.openedition.org/itineraires/3877; DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.3877. Consulté le 20/04/2020.
[2] *Ibid.*
[3] THOLOMÉ Vincent, *op.cit*, p. 1.

La littérature et l'art du spectacle abritent en eux un pouvoir suggestif auprès du récepteur, chacun à sa manière, soit en guidant son esprit vers une réflexion, une remise en question, soit en focalisant son attention par le biais d'une immersion cathartique.[1] Les perspectives qui orchestrent l'œuvre théâtrale se rejoignent dans le cas de notre corpus. Non seulement les enjeux artistiques contemporains sont en accord absolu avec l'esthétique minimaliste de Reza, mais également, les perspectives de la mise en scène et du texte dramatique se rejoignent sur sa vision de la société moderne.

En effet, la mise en scène des trois pièces sur lesquelles notre étude porte, préserve le réalisme préconisé par Reza dans les didascalies. Ainsi, les éléments du décor, les costumes des personnages, sont caractérisés par la sobriété. Dans *Le Dieu du carnage,* le metteur en scène mise sur l'apparence physique des personnages pour mettre en exergue le non-dit du texte : les tongs que porte Michel pour accueillir le couple connotent une négligence indéniable de la part du personnage ainsi qu'un état d'esprit pseudo décontracté qui s'avèrera par la suite n'être qu'une façade. Dans *L'homme du hasard*, certains détails vestimentaires, loin d'être arbitraires, servent le texte comme du tailleur jaune de Martha (son préféré), accessoire censé lui donner confiance en elle-même en présence de Parsky. En outre, cela dénote de la fidélité de la mise en scène au texte dramatique et de l'importance qu'elle accorde à chaque indice inhérent au texte. Les intentions du dramaturge restent perceptibles et sont explicitées et incarnées sur scène.

Réciproquement, si le morcellement textuel fait écho à l'image de la société contemporaine, en reflétant la dichotomie qui existe entre les gestes et la réflexion.[2] Constatons que cette fragmentation du texte offre de nouveaux champs de liberté au niveau gestuel sur scène. Ainsi, la mise en scène de *L'homme du hasard,* offre l'exemple d'une pièce qui accompagne le bouillonnement intérieur des personnages par l'excès des gestes des comédiens pendant leur temps de parole. Dans *La traversée de l'hiver,* l'accent est mis dans la mise en scène sur la

[1] Par ailleurs, lorsque le texte est ancien, la mise en scène peut l'actualiser : une pièce peut être jouée différemment à quelques années d'intervalles. Même si le texte demeure le même, l'approche diffère.

[2] LAURET Pierre : « La déconstruction du sens se faisait dans un geste d'engagement ou de subversion […] Comme un miroir symptomatique, qui exprime l'avènement d'une société déconstruite, comme une tentative de bousculer des effets de cohérence. [...] on voit bien que raconter, c'est très difficile, et que chercher à raconter, aujourd'hui, c'est tenter de résister au discours dominant qui enterre toute possibilité de formuler des choses articulées sur le monde contemporain. », in « La représentation théâtrale et l'expérience », *Cahiers philosophiques*, vol. 113, N°1, 2008, p. 9-24.
URL :https://www.cairn-int.info/revue-cahiers-philosophiques1-2008-1-page-9.htm. Consulté le17/04/2020.

retraite de personnages en rupture avec leur vie sociale qui renouent avec la bonne humeur ou l'humeur, dont la personnalité joueuse et taquine pour certains d'entre eux comme Emma.

Par conséquent, la représentativité des textes de Reza se reflète dans la réussite du metteur en scène, à exposer une mosaïque de problématiques, à la fois celles de la dramaturge et la sienne. La touche du metteur en scène et la vision de Reza concordent dans une telle fluidité que le spectateur s'y méprend. Le metteur en scène a pour fonction d'assurer une forme de continuité par le biais de procédés scénographiques. Plus que le partage d'une vision semblable, c'est une émotion commune qui unit l'œuvre finale et le duo auteur / metteur en scène. Les pièces de Reza ne sont pas sujettes à des confrontations d'idées et ne font pas l'objet d'une quelconque concurrence avec les metteurs en scène. Les pièces de Reza, une fois représentées relèvent plus précisément d'une lecture adaptée de la version initiale. Ce sont des représentations « texto-centristes » qui ne nient pas le rôle du texte au profit d'une esthétique scénique. « L'œuvre suppose un primat de la concordance, qui atteste sa capacité à organiser l'empirie dans une forme significative. »[1]

De fait, le style théâtral de l'auteur et la souplesse de la mise en scène se rejoignent sur de nombreux points. La perspective synchronique génère un caractère iconique de sorte que le sens du texte est amplifié par la poétique de la scène. Le temps d'une représentation, le spectateur quant à lui, s'adonne totalement à la fable, se laissant submerger par les émotions, expérimentant les deux phénomènes d'identification et de catharsis propres au théâtre. Néanmoins, interrogeons-nous sur les modalités selon lesquelles s'effectue son immersion dans l'univers théâtral afin de mieux cerner le mécanisme et le fonctionnement de la mise en scène.

Ce que la transposition scénique des pièces nous apprend, c'est que les étapes par lesquelles passe le texte, pour être agrémentées de divers signes, mènent à une totale réactualisation de ce dernier. En fondant le texte au sein d'une performance globale, une réinterprétation inédite de l'œuvre a lieu. Cela donne libre court à la manifestation de la pluralité des lectures, aux visions différentes propres à chaque artiste d'une même et unique œuvre. La mise en scène pourrait être considérée comme une source de richesse artistique et l'indice révélateur du succès du spectacle. Elle contribue à servir la multiplicité des perspectives, mise à part sa valeur artistique intrinsèque. L'intention qui prime pour Reza étant de décloisonner les préétablis pour une

[1] LAURET Pierre, *op.cit*, p. 9-24

pensée libérée, la mise en scène continue sur cet élan, en reprenant le flambeau de l'innovation si cher à la dramaturge pour montrer des hommes dans toute leut authenticité.

Nous constatons par ailleurs que le lien entre le texte et la mise en scène dans les pièces étudiées, ne s'amoindrit pas. En effet, les messages sous-jacents que délivre la dramaturge à travers son œuvre, parviennent sur scène de la manière la plus dramatique qui soit pour atteindre le public. La crise de l'homme contemporain est incarnée sur scène en revêtant le costume de la tragédie classique. Pour finir, ajoutons que l'immersion réussie auprès du spectateur, peut également être perçue comme un résultat qui témoigne de la valeur et de la réussite du travail.

Chapitre III
L'implication du spectateur : une immersion ludique

1- Les modalités de l'immersion

L'immersion du public se fait par degré et selon trois paliers. Elle permet d'éviter tout cloisonnement néfaste lors de la mise en scène d'autant plus qu'il existe un lien transitionnel entre les divers paliers. Le premier palier privilégie l'intégration physique du spectateur. Il est hérité de la frontalité italienne où une séparation est indispensable entre la salle et l'espace réservé aux comédiens. Le deuxième est caractérisé par une immersion sensorielle et dramaturgique qui fait oublier partiellement la réalité extérieure à la représentation. En revanche, le troisième degré de l'immersion est en quelque sorte « absolu » puisque le spectateur ne distingue plus l'illusion de la réalité :

> L'immersion physique doit se coupler à une immersion dramaturgique. L'expérience offerte à l'immersant ne se limite pas à un bain de sensations. […] Le temps que dure l'immersion, l'univers virtuel doit en effet devenir le nouvel espace-temps de référence de celui qui s'y trouve, il doit se substituer au monde physique auquel il appartient d'ordinaire.[1]

Notre situerons notre corpus au niveau du deuxième palier d'immersion dans la mesure où il y a une « oscillation » constante du spectateur entre deux mondes superposés, le réel et le fictif.[2] Le public assistant aux pièces n'oublie pas qu'il est au théâtre, ni le but de sa visite, cependant, dès lors que les représentations commencent, il accroche à ce qui se déroule sur scène pour oublier ou se détacher momentanément de la réalité extérieure. L'ancrage dans la réalité demeure sous-jacent durant ces représentations définies dans un espace-temps précis. Cependant, le spectateur peut adhérer à l'univers imaginaire de la représentation. En témoignent

[1] TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, (dir.), *op.cit.*, p. 37.
[2] BOUKOU Catherine, « l'espace théâtral immersif, entre intégration, immersion et indistinction », in Frédérique Toudoire-Surlapierre et Florence Fix (dir.), *op.cit.*, p. 35-48 : « L'oscillation entre réel et imaginaire est centrale pour le théâtre immersif. […] La spécificité immersive de cette oscillation […] entre réel et imaginaire, entre acteur et personnage, entre la performance dans l'ici et maintenant et la projection dans un univers extra-scénique, constitue en effet l'essence la plus profonde du théâtre. »

les rêveries qu'inspire *La traversée de l'hiver* par son cadre onirique, ainsi que le drame introspectif suggéré par les monologues de *L'homme du hasard.*

Il est à noter que les mises en scène de l'œuvre de Reza conservent une structure théâtrale assez classique, avec une séparation physique entre spectateur et la scène. Il n'y a aucune interaction avec les comédiens et le spectateur est appelé à reconstituer mentalement l'intrigue. En revanche, dans d'autres performances contemporaines, en rupture avec cette modalité « classique » de la frontière entre la scène et le public, et qui se déroulent par exemple dans des espaces extérieurs tels que des terrains, le spectateur est mis en immersion totale. L'enjeu artistique n'est donc pas le même dans ce cas : l'immersion totale implique une relative souplesse dans les dispositifs utilisés. Il n'y a pas d'obligation de maintenir une unicité esthétique. Au contraire, la disparité des techniques auxquelles les metteurs en scène ont recours devient primordiale afin de rendre compte de la singularité de l'œuvre. En ce qui concerne les représentations des pièces de Reza, l'immersion du public est donc nuancée et repose sur le double processus théâtral d'identification et de catharsis.

A- Un processus inévitable

L'immersion dramaturgique engendrée par les représentations des pièces de notre corpus, tout en maintenant une certaine frontière entre l'illusion et le réel, entraîne une part d'identification entre les spectateurs et les personnages sur scène. Ce processus d'identification suppose une confiance préalable de la part du spectateur, mais également un lâcher prise nécessaire pour croire à l'illusion théâtrale qui mime une réalité vraisemblable parallèle à la véritable vie. Cette combinaison crée un terrain favorable à l'identification. D'autre part, elle rend le public apte à accepter la désinhibation des pulsions des personnages, sans s'autocensurer. En dehors de la représentation, le spectateur pourrait refouler, par une sorte de sentiment de culpabilité, ses émotions, ses complexes et ses tabous. Mais, le temps d'une représentation, l'identification semble atténuer ou mettre en pause, ce sentiment de culpabilité. Le théâtre apparaît donc comme un espace de liberté ou de libération dans la mesure où le « moi » n'est plus assujetti à la censure. Le public vit cette expérience par le truchement des comédiens, expérience en deux temps puisqu'au processus de l'identification succède le processus cathartique :

> Dans le domaine de la fiction, nous trouvons la pluralité des vues dont nous avons besoin. Nous mourons comme le héros

> avec lequel nous nous sommes identifiés : Cependant nous lui survivons et sommes prêts à mourir de nouveau avec un autre héros tout en restant de la même manière saint et sauf. [1]

Lors de cette immersion contemplative, le spectateur s'attache progressivement aux personnages. À la lueur de notre expérience de spectateurs, nous pouvons affirmer que pendant la durée de la représentation théâtrale, le public est absorbé par ce qui se déroule sur scène. La scène se métamorphose en quelque sorte en miroir, les acteurs renvoyant aux spectateurs une image d'eux-mêmes. Image qui peut par sa vérité heurter le spectateur. Image qui, par sa charge émotionnelle, le trouble et accentue l'identification entre le personnage de fiction et lui.

Pour les pièces de Reza, le processus de l'identification passe en premier lieu par la psychologie des personnages, nous pouvons alors évoquer une identification associative. Le spectateur, confronté aux points de vue des personnages, se reconnaît dans leur subjectivité par association d'idées. Pour s'accomplir, l'identification nécessite en effet, de bouleverser le spectateur en lui renvoyant sa propre réalité, en grossissant par le recours à la caricature ou à l'exagération, certains aspects de son caractère. De ce fait, présenter des personnages à caractère imparfaits, c'est-à-dire foncièrement humain, suscite une sympathie du spectateur envers des protagonistes qui lui ressemblent. À l'identification associative se superpose donc, dans un deuxième temps, l'identification sympathique qui consiste à introduire un rapprochement entre personnage et spectateur : le personnage devient accessible au spectateur. N'oublions pas que Reza mise sur le quotidien, et l'intimité, ce qui confère une accessibilité à ses protagonistes et aux problématiques qu'elle met en évidence via son œuvre. Enfin, se produit dans un dernier temps, l'identification cathartique : les émotions sont plus vives, plus violentes et passionnées. Le spectateur voit dans le personnage son alter-égo : il ne se compare plus à lui, mais se projette en lui. Citons à ce titre, Vincent Jouve qui remarque au sujet du lecteur de roman et de son identification au protagoniste que :

> Le moi est inséparable de l'autre dont il a besoin pour se saisir comme tel. L'*alter* fait office de charnière entre le monde intérieur du sujet et le monde extérieur dont il faut assimiler les normes. En ce sens, il joue un rôle fondamental dans l'identité de l'individu. La lecture redistribuant les

[1] PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, 2, Armand Colin, Paris, 2012, p. 242.

> rapports entre Moi et Non-Moi, affecte nécessairement l'unité mouvante du sujet.[1]

Ce qu'écrit Vincent Jouve à propos de la lecture semble s'appliquer également à la représentation théâtrale. Le jeu des comédiens sollicite en effet, la projection du spectateur dans ce monde fictif. En d'autres termes, une phase introspective conditionne inconsciemment le spectateur qui incorpore et absorbe tout ce qui émane du personnage, ses émotions comme ses pensées. Aussi, vit-il en quelque sorte par procuration les aventures des personnages.

B- Assimilation, empathie et reconnaissance : les clés de l'identification

Pour que l'identification soit pérenne tout au long de la représentation, le personnage qu'incarne le comédien doit être vraisemblable même s'il est un référent « fictif ». Il doit donc avoir le potentiel d'influencer les pensées de celui qui regarde, et ce par des moyens ludiques qui pousseront le spectateur à la réflexion.

Certes, l'identification est facilitée dès lors que les thèmes abordés concernent le spectateur, qu'ils touchent de façon personnelle à son vécu ou de façon collective, à la problématique de l'Homme moderne. Or, grâce à la force communicationnelle du théâtre, Yasmina Reza véhicule une critique acerbe de l'état d'aliénation auquel sont réduits ses contemporains dans une existence qui met la quête du bonheur au-dessus de tout ; quête effrénée et vaine à la fois d'un bonheur qui s'évapore à l'instar d'un mirage, qui disparaît aussitôt qu'on le frôle. De même, l'abîme que creuse la solitude au sein des relations est perçu par la dramaturge comme la source de tous les maux des personnages. Aussi, les fragments de vie, les morceaux du quotidien que sont les pièces de l'écrivaine, font-ils écho à la réalité de la société et du public.

Par ailleurs, le mécanisme d'identification nécessiterait le consentement du spectateur. Mettre entre parenthèse la réalité, s'évader le temps d'une représentation dans un cadre enchanteur, se prêter à l'illusion théâtrale et intégrer l'ensemble des signes inhérents à la fiction sont les conditions favorables de l'assimilation. Quand le spectateur commence à assimiler le spectacle, il adhère à la fable. En effet, l'illusion théâtrale repose sur une convention tacite : le spectateur fait l'effort de croire ce qu'il voit et entend sur scène. Il réagit comme s'il vivait simultanément l'aventure et ses propres sentiments se manifestent. La coopération entre le public et les

[1] JOUVE Vincent, « La lecture comme vécu », in *L'effet-personnage dans le roman,* Presses Universitaires de France, 1998, p. 216-241.

comédiens est donc de mise afin que le spectacle ait un sens et que l'entreprise de mise en scène de la pièce puisse fonctionner.

Dans *L'homme du hasard*, à la vue des marionnettes lors du lever du rideau, le spectateur se demande où sont les comédiens, si les mannequins vont remplacer les véritables. Puis, quand les doublures que sont les comédiens apparaissent, après l'effet de surprise, il commence à intérioriser le message que le metteur en scène veut transmettre : extérioriser le mental des personnages. Les marionnettes représentent ainsi ces corps présents/absents dont l'esprit est concentré sur la pensée. Une fois le statut ou le rôle des marionnettes assimilé, le spectateur pénètre aisément dans cet univers de confidences dominé par des monologues. Appréhender la problématique régissant une pièce et cerner les éléments scéniques ou dramatiques entourant les thématiques abordées, constitue le premier pas du spectateur vers le processus d'identification. Par extension, c'est aussi un pas vers une immersion dans l'œuvre.

Force est de constater que l'assimilation est indissociable de l'empathie suscitée chez le public. C'est ainsi que l'émotion entre en jeu dans le mécanisme de l'identification et surprend le spectateur. En effet, ressentir de la peine envers la détresse d'un personnage, partager sa joie ou encore être surpris par un coup de théâtre, sont des réactions qui reflètent la sensibilité du spectateur tout comme révèlent qu'il y a échange entre la scène et la salle. En témoigne, la pluralité des émotions du public face à la crise dans *Le Dieu du carnage* : malaise, anxiété et crispation s'emparent du spectateur à la vue de Véronique, Annette, Michel et Alain en train de perdre leur sang-froid. Les pleurs et les hurlements des personnages affectent l'humeur du public. L'empathie - aptitude à ressentir les émotions d'autrui et capacité de s'y identifier - est ce qu'éprouve le public au cours de la représentation de cette pièce : chaque tension négative vécue par un personnage l'accable ; inversement chaque onde positive contribue à le charmer, c'est le cas dans *La traversée de l'hiver*.

La reconnaissance, quant à elle, se produit après l'assimilation et l'empathie. Elle constitue la dernière étape dans le processus d'une identification. Elle correspond à une prise de conscience de la part du spectateur, des similitudes qui existent entre le personnage sur scène et lui, des analogies qui lient la fable aux événements de son quotidien. Se reconnaître dans les travers et les défauts des personnages, mais aussi dans les qualités de certains caractères héroïques (comme celui d'Avner) qu'expose le dramaturge, revient à s'y identifier.

Le processus d'identification est complexe : le spectateur se sent dans un premier temps concerné par ce qui est représenté sur scène. Dans un deuxième temps, se crée un attachement

affectif aux personnages perçus comme « réels » pendant la durée de la représentation. À l'assimilation se superpose dans un troisième temps, l'empathie qui dépend des émotions véhiculées par les personnages. La reconnaissance vient, dans un dernier temps, couronner ce mécanisme identitaire, et refléter tel un miroir, la vérité des individus.
Ainsi, dans *La traversée de l'hiver*, les personnages représentent différents profils et archétypes de gens existant dans la vie réelle. Ils nous rappellent des personnes que nous connaissons dans notre entourage ou nous renvoient à nos propres expériences, qu'elles aient été assumées ou reniées. Chaque spectateur finit par trouver ou capter un élément qui déclenche une proximité avec les sentiments du personnage ou la situation qu'il vit. Par conséquent, cette sorte de microcosme qu'est la pièce, recèle diverses images marquantes pour le public. À travers le personnage de M. Blensk, la dramaturge brosse le portrait de l'homme timide et maladroit. Il souffre de solitude et ne sait comment s'intégrer dans un groupe d'individus à l'hôtel. Il tente de se montrer agréable mais en vain. Déclenchant alors, une réaction de répulsion, de mépris et de haine, dissimulée sous des plaisanteries.

La situation va en crescendo et les moqueries cèdent la place à la médisance et à l'irrespect. Son sort peut sembler familier à certains spectateurs ayant connu des situations identiques et qui ne manqueront pas de s'identifier à lui, en ressentant de la sympathie, au sens étymologique du mot (souffrir avec) pour lui. Mais peut-on s'identifier à Avner ? Certes, les spectateurs seront séduits par le rôle du leader joué par Avner. En effet, cet homme entreprenant, actif, ayant le goût de l'aventure, de l'amour de la nature et de la musique, entraîne les personnages avec lui dans un tourbillon de bonne humeur. Il incarne le héros parfait moderne, sociable et dominateur dans le même temps ; bref celui que chacun d'entre nous aspire à dans la mesure où sa quête du bonheur est le Graal que nous poursuivons dans nos sociétés contemporaines. Cependant, en créant deux types aussi opposés que M. Blensk et Avner, Reza semble s'inscrire dans l'héritage du théâtre classique : si Avner représente l'homme tel qu'il devrait être comme les héros cornéliens, M. Blensk incarne l'homme tel qu'il est, à l'instar des personnages raciniens. D'où l'identification avec M. Blensk. D'où peut-être l'impossible identification avec Avner.

Quoi qu'il en soit, chaque spectateur aura plus d'affinités avec l'un ou l'autre des personnages de la pièce, ne pouvant s'empêcher de comparer leurs obsessions, leurs complexes ainsi que leurs problèmes familiaux, de couple, professionnels ou existentiels, avec les siens. Chaque imperfection inscrira davantage le public dans une expérience humaine globale et l'ancrera dans une analogie comparative inévitable avec son existence personnelle. Néanmoins cette

oscillation constante qu'effectue le spectateur entre la réalité et l'univers fictif de la représentation, doit parvenir à préserver un équilibre entre la scène et la vraie vie. Le spectateur doit garder une certaine distance, un esprit critique, pour que l'immersion demeure partielle. C'est pourquoi, il semble intéressant de mesurer l'étendue de la distanciation scénique par rapport au degré immersif dans les pièces de notre corpus.

C- Une juste distanciation du spectateur

La « distanciation scénique » est une expression mise en avant par Brecht, une sorte de limite qui accentue le contraste mental entre le plateau, les coulisses et la salle réservée au public. Les espaces doivent être cloisonnés : le spectateur ne peut nullement accéder à la scène et vice-versa, le comédien ne peut accéder à la salle, espace inhérent aux spectateurs. Cette formule renvoie au quatrième mur théâtral « virtuel » qui fait office de césure entre les espaces lors de la représentation. La distanciation théâtrale est un principe qui s'oppose à une double identification : celle de l'acteur à son personnage et celle du spectateur au personnage interprété. La distanciation accomplit alors un effet de dissociation qui permet d'opérer un recul nécessaire. Elle brouille la perception apathique du spectateur et rompt le pacte tacite de croyance en ce qu'il voit sur scène. À « l'illusion référentielle pour le roman »[1] évoquée par Vincent Jouve, correspond en quelque sorte au théâtre, l'illusion rattachée à la notion de « représentation » telle que définie par Riffaterre :

> Le terme « représentation » est polysémique. Mis à part le sens théâtral, il peut être utilisé pour la désignation littéraire, mais son sens essentiel renvoie à la figuration iconique. Riffaterre emploie « représentation » en concurrence avec *mimésis*. [2]

La distanciation scénique a donc pour fonction de limiter l'immersion du spectateur dans la représentation, tout comme elle assure la distanciation des comédiens avec les personnages qu'ils interprètent. Le spectateur vit une distanciation avec soi, c'est-à-dire qu'il est amené à se remettre en question et à se poser des questions. Par la réflexion qu'elle suscite, la distanciation

[1] JOUVE Vincent, *op.cit.*, p. 108.
[2] DE BARY Cécile, « Usages de la notion de représentation dans les premiers numéros de Poétique », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'Aventure poétique », décembre 2012, URL : http://www.fabula.org/lht/10/bary.html. Consultée le 25/03/2020.

permet une possible introspection de l'observateur. Aussi est-elle à l'origine d'un léger décalage du spectateur en maintenant un état de recul vis-à-vis de la fiction qu'il observe, en l'obligeant à garder un lien avec la réalité. Par conséquent, l'immersion et l'identification qui se produisent ne sont jamais absolues.

Dans les pièces de notre corpus, la distanciation est présente malgré la contemporanéité de l'œuvre, et ce contrairement à d'autres œuvres qui prônent une coupure avec tout aspect classique au théâtre et prisent une immersion absolue des spectateurs, en brisant le quatrième mur. En effet, les mises en scène des œuvres de Reza maintiennent une juste distanciation qui s'appuie sur les appréciations individuelles des spectateurs, impliqués à divers degrés. Elle est en quelque sorte liée à la subjectivité de ces derniers, mais aussi à la subjectivité des metteurs en scène qui entre en jeu, qu'il s'agisse de signaux inhérents à une culture précise qui apparaissent dans la représentation ou à des références de genre qui permettent de distinguer la touche masculine de la touche féminine lors de la mise en scène ou de l'écriture du drame.

Par ailleurs, ce mouvement de va-et-vient entre la fiction et le retour à la réalité, est délicat. Car si le fossé entre la fiction et la réalité se creuse, l'illusion théâtrale risque de se rompre. La distanciation permet donc non seulement de garder un du recul afin de ne pas perdre ses repères, par rapport au processus psychologique d'identification, mais elle permet également une prise de conscience qui peut advenir à tout moment au sein de la représentation face à un élément percutant. Ainsi, il arrive qu'une scène absurde fait que le spectateur ne peut plus se reconnaître dans la situation représentée, ni s'identifier aux personnages. En témoignent les postures déstabilisantes de Parsky dans *L'homme du hasard* à travers un visage parfois impassible, un corps immobile qui dissimule bien des pensées. Le spectateur n'arrive peut-être pas dans ces moments-là à décrypter le sens des signes abstraits que renvoie le personnage.

De même, dans *La traversée de l'hiver,* l'espace extérieur suggéré par la pièce (montagnes et paysages naturels) ne retient pas longtemps l'attention du spectateur dans la mesure où, faute de l'avoir constamment sous les yeux comme le reste du décor, il finit par ne plus lui prêter d'importance. Or, le but ultime de la mise en scène n'était-il pas d'engendrer ce détachement ? Comme si en soustrayant à son regard, ce paysage qui l'émerveillait au début de la pièce, il s'agissait en le faisant disparaître, de réveiller son esprit critique ? D'éveiller la conscience du spectateur ou de le sensibiliser à certains sujets au-delà des apparences en trompe-l'œil d'un espace extérieur féérique ? Le jeu des acteurs ainsi que les techniques théâtrales et artistiques de la mise en scène sont donc destinées à mettre l'accent sur l'essentiel, en reléguant en arrière-plan un décor naturel artificiel.

La distanciation scénique s'effectue donc selon différents modes. Elle peut être implicite et imperceptible pour le public qui la vit inconsciemment. À l'inverse, elle peut être une distanciation de contact, ce qui signifie que le spectateur est rendu actif. Dans *Le Dieu du carnage*, les critiques de la dramaturge apparaissent en filigrane de la représentation. La problématique de l'incommunicabilité génère une crise dont les éléments ne sont autres que des aspects envahissants la vie moderne.

Reza y dénonce à travers le quotidien banal, les disputes de couples, la violence qui finit par dévaster les personnages. Elle y condamne de même, les technologies avant-gardistes qui accaparent le temps de l'homme moderne à travers le comportement irrespectueux d'Alain. Ce personnage entretient une relation quasi fusionnelle avec son téléphone dont il ne se détache jamais tout au long de la pièce et qui bénéficie d'un statut nettement plus précieux que les humains qui l'entourent. Finalement, il n'en est que plus seul. Dans cette pièce, le quatrième mur n'est donc pas brisé : les problématiques traitées, éveillent l'attention du spectateur qui demeure dans immersion dramaturgique partielle. Son esprit critique tout comme son autonomie analytique, sont préservés. L'avis qu'il se forge sur ce qu'on lui présente sur scène demeure intact.

La scénographie des pièces étudiées respecte des principes que nous estimons assez classiques, si nous établissons une analogie avec les méthodes contemporaines en vogue. Cependant, le spectateur s'y retrouve, dans la mesure où dans cet équilibre entre immersion et distanciations, il bénéficie d'une approche ludique qui le mène à l'assimilation et l'interprétation du spectacle, via l'esprit critique qui demeure actif lors de la représentation, mais aussi, lui permet d'un autre coté un moment d'évasion où au cours de ce lâcher-prise, advient l'identification et la reconnaissance, qui grâce aux émotions vives suscités qui lui font partager les émotions de l'aventure qu'il observe. C'est alors que dans *Le Dieu du carnage*, nous vivons une tension contagieuse et permanente, qui ne cesse de s'accroitre au fil de la crise, donnant même lieu à un malaise. Avec *L'homme du hasard*, c'est la rêverie et l'analyse psychologique de ces deux personnages Parsky et Martha qui prend le dessus. Tandis que pour *La traversée de l'hiver*, le spectateur suit ces triangles amoureux avec attention, compatit avec M. Blensk après ses humiliations, se projette en Avner.

Nous sommes loin cependant d'une immersion où le spectateur perdrait toute notion de réalité quoique le choix d'adhérer complètement ou pas du tout à la représentation revienne toujours

en définitive au spectateur finalement. C'est la raison pour laquelle il reste à cerner la disposition psychologique du public lors de la représentation.

2- Le public entre attentes et motivations

A- Une consolation apaisante

Il s'agit de déceler les raisons qui poussent un spectateur à assister à une représentation théâtrale et plus particulièrement à une pièce de Reza, ce qui le motive, ce qu'il en attend. Le caractère universel de cet art pourrait en constituer l'un des motifs. En effet, ce qui se trame sur scène n'est que le miroitement de notre propre réalité humaine, sous différent angles d'approche inhérents à la vision de l'artiste. Les tracas de la vie demeurent indéniablement les mêmes pour tous les hommes. Aussi, que ce soit au niveau de la fable (les péripéties et obstacles qui s'opposent à la réalisation des projets des protagonistes ainsi que les évènements salvateurs qui les font progresser), ou que ce soit au niveau de la personnalité des personnages (leurs imperfections autant que leurs qualités), tout peut-il être considéré par le public comme un rappel à la vie réelle et être exploité en tant qu'élément référentiel. Parce qu'il touche de près ou de loin chaque spectateur, le théâtre est donc essentiellement unificateur.

Il est aussi mimétique, dans la mesure où au cours de la représentation, le public observe un point de vue mais se compare surtout aux protagonistes. Mentionnons le jeu de rôles puisque le spectateur s'imagine à la place des acteurs, lors du processus d'identification. De fait, les spectateurs se projettent dans le vécu et les préoccupations des personnages et réagissent avec compassion. Le théâtre a donc en quelque sorte une fonction rassurante auprès du public, en montrant que tous les hommes sont pareils, qu'ils endurent le même type de problèmes lors de leur existence ainsi que dans leurs quêtes personnelles. Ce que le spectateur recherche avant tout quand il assiste à une représentation, c'est au fond le reflet de soi-même et par ricochet, un sentiment de partage qui mettrait fin à sa solitude.

Dans *Le Dieu du carnage,* le public est confronté aux discordes et aux tensions. En regardant les couples s'entredéchirer dans une violence inouïe, des parents inquiets au sujet de l'éducation de leurs enfants, il prend conscience que les comportements des personnages renvoient à une forme de normalité dans notre société, que chacun peut tôt ou tard durant son existence, rencontrer ce genre de situation. Cette prise de conscience est d'une certaine façon rassurante

et le mimétisme de la réalité mise en scène amoindrit l'impression de solitude. Le théâtre rapproche et rassemble car certains traits de caractères, certaines attitudes, ou situations présentées, sont foncièrement communes à tous les humains, indépendamment de la différence de culture d'origine ou de genre. De voir sur scène des personnages qui endurent les mêmes angoisses que lui au quotidien apaise le spectateur qui se sent plus normal. Le fait de voir que l'autre, principal modèle de référence à soi, éprouve la même chose, soulage. Malgré l'absurdité apparente ou le symbolisme d'une pièce, les actions et les paroles sont ancrées dans l'histoire commune de l'humanité, ainsi que dans la mémoire collective. Le spectacle agit alors comme une thérapie sur un spectateur en quête de consolation ; besoin parfois si irrépressible qu'il induit parfois le spectateur à distordre la réalité en mettant en avant de la poétique théâtrale. Mais l'amer goût de la réalité ne nuit en rien à la douce rêverie qui s'empare du spectateur à la vue d'une représentation, ce qui donne lieu à un florilège d'émotions ambivalentes. L'aspect suggestif du spectacle constitue un plaisir qui motive le public à aller au théâtre en quête de divertissement.

B- Un plaisir divertissant

Aller au théâtre signifie prendre du temps pour se divertir, se concentrer sur l'instant présent, vider son esprit pour se concentrer sur autre chose. Avant même que le spectacle ne commence, de nombreux détails concernant le théâtre qui accueille la représentation captivent l'attention du public. En effet, le lieu charme par la décoration de la salle : décoration typique des fauteuils et rideaux en velours rouge qui recouvrent le plateau et toute la scène, ornements et dorures des murs et du plafond. Une forme de sacralité du lieu intimide, fascine et émerveille le public même si l'architecture a varié au fil des époques. Par la suite, quand le rideau se lève, le spectateur assiste à une représentation « vivante » en quelque sorte et le plaisir des sens est sollicité en direct par les signes visuels et auditifs inhérents à l'ensemble du décor : l'agencement de l'espace scénique, les objets qui le meublent, les lumières, la musique, le bruitage. Puis vient le moment de l'entrée sur scène des acteurs qui, par leurs costumes et leur maquillage participent à l'illusion théâtrale, et ce avant même que l'action ne débute leur présence et charisme se fait sentir. Cette synergie des éléments qui contribue à mettre en place l'atmosphère d'une pièce, enclenche le plaisir que le public vient chercher au théâtre.

Par ailleurs, si le théâtre repose sur une convention implicite entre le spectateur et la représentation, puisque ce dernier s'engage à adhérer, par sa présence, à la fable, son imagination est tout de même sollicitée. En effet, la création littéraire et artistique exalte l'imagination du public tout en l'amusant.

Mais le spectateur trouve aussi du plaisir à entrer dans l'intimé des personnages, à lire dans les pensées de l'autre, se faisant d'une certaine manière « voyeur », ce qui dans la vie réelle est mal perçu, voire condamnable. Par sa position privilégiée de spectateur, le public a accès aux confidences des personnages et aux monologues intérieurs, c'est à dire à leurs pensées. Par conséquent le spectateur accède à un statut similaire à l'omniscience du narrateur d'un roman, car il sait tous des personnages comme dans la pièce *L'homme du hasard*. Une complicité se crée alors incontestablement entre le public et les comédiens.

De cette complicité, découle un panel varié d'émotions. Le spectateur peut éprouver toutes sortes de sentiments et il lui arrive de rire comme de pleurer avec les personnages. Il peut également être pris de nervosité, de peur ou être simplement être surpris ou dérouté par le comportement des personnages, face aux coups de théâtre ou aux dénouements des pièces. Les passions que vivent les protagonistes se transmettent au public et une sorte de contagion a lieu au niveau du ressenti. Certains spectateurs plus que d'autres, sont en outre, touchés par un processus d'identification puissant, dont le point culminant n'est autre que la catharsis. À travers la catharsis, terme qui signifie d'après Aristote à la fois le mal et le remède, le poison et la purification, l'âme est délivrée des passions qui l'enchaînent. Aller au théâtre, permet au spectateur de se purger des passions qu'il refoule et qui sont extériorisées sur scène par les comédiens. L'expérience théâtrale a donc une finalité salvatrice, voire thérapeutique outre la distraction. Elle éloigne le spectre de l'aliénation et la sensation de frustration est évincée au profit d'un équilibre réinstauré et d'un épanouissant pour le public.

Il semble que la satisfaction issue de cette absence de besoin de s'autocensurer, est véritablement libératrice. La désinhibition de la morale contraignante de la société qui s'opère délivre le spectateur. Par substitution, le public se met à la place des personnages ; il entretient l'illusion de faire partie de la pièce et de se regarder. Il s'approprie la charge énergétique sur scène, mais aussi les tensions émotionnelles pour les faire siennes, le temps de la représentation. La subjectivité et le degré de recul de chaque spectateur entrant en jeu, cela peut expliquer la différence des réactions face à un même spectacle, comme l'indique Serge Tisseron :

> Le sujet qui vit une expérience cathartique y est toujours confronté au risque d'une submersion de sa personnalité par

> les affects, les images et les impulsions d'acte non maîtrisables qui caractérisaient l'expérience traumatique initiale. Ainsi s'explique qu'un fragment de spectacle apparemment anodin puisse provoquer des réactions d'une grande violence chez certains spectateurs.[1]

En somme, la représentation théâtrale demeure une source de plaisir et de divertissement, peu importe le degré tragique ou comique que le drame comporte. Dans les pièces de Reza, les spectateurs rient à plusieurs reprises face aux sarcasmes des personnages et aux situations loufoques qui dégénèrent. Ils réagissent de même aux revirements de situations et aux crises, vu le subtil mélange des registres avec lequel jongle la dramaturge.

La question se pose néanmoins, de savoir si, lorsqu'un spectateur rit face à des situations faisant écho à sa propre existence, cela équivaut à rire de soi-même ? Il s'agirait dans ce cas d'autodérision, autre conséquence de la catharsis dans la mesure où rire de soi suppose une certaine distanciation, résultat d'une remise en question de soi. Ou bien rire soi doit-il être considéré uniquement comme un déni de la situation dérangeante à laquelle on est exposé ? Quoi qu'il en soit, si les représentations des pièces de Reza provoquent cet effet, en ne laissant personne indifférent. C'est qu'elles déclenchent d'une manière ludique, une réflexion autocentrée du spectateur. Sous le divertissement, se fait donc jour un autre aspect : aller au théâtre change notre regard sur nous-mêmes, sur les autres, et sur le monde à travers les expériences « humaines, trop humaines » que vivent les personnages mis en scène.

C- L'expérience humaine comme expectative

Se rendre au théâtre, c'est la possibilité d'en ressortir avec une vision différente du monde. Qu'il s'agisse d'une adaptation littérale de la pièce ou d'une interprétation du metteur en scène, le public reçoit un message qui peut contenir une éthique ou une critique destinée à changer sa façon de penser, d'appréhender le monde. Le théâtre a donc, une fonction socioculturelle pourrions-nous dire. Ainsi, les pièces de notre corpus montrent des fragments du quotidien des personnages, mais aussi l'appartenance des personnages à des catégories sociales déterminées. Si dans *Le Dieu du carnage*, la dramaturge se moque du snobisme d'un couple d'hôtes embourgeoisé, elle insiste également sur les blocages de communication que peut engendrer une différence de statut social. Au sein du conflit, le mépris d'Alain envers

[1] TISSERON Serge, « La catharsis purge ou thérapie ? », *Les cahiers de médiologie*, vol. 1, N°1, 1996, p. 181-191.

Michel est apparent. Véronique ose à son tour, par une forme de supériorité conférée par son statut social, s'immiscer dans l'éducation du fils d'Annette.
Une attitude tout aussi vaniteuse définit le comportement d'Emma dans *La traversée de l'hiver,* comme si accaparer l'attention d'autrui était sa raison de vivre, comme si un besoin maladif de la reconnaissance d'autrui était ce qui valorisait son existence. De fait, les personnages de cette pièce ont pour trait commun la solitude. Chacun d'eux la gère à sa manière : certains la dissimulent sous une attitude dominatrice à l'instar d'Avner ou d'Emma. D'autres l'assument en restant en retrait comme Balint ou Ariane. D'autres, en revanche, comme Suzanne ou M. Blensk, tentent d'établir une communication avec l'autre, à n'importe quel prétexte, à n'importe quel prix, afin de survivre à une solitude destructrice. Mis face à une telle mise en scène, le public ne peut s'empêcher de se demander comment il réagirait : se comporterait-il comme les protagonistes s'il venait à affronter une telle épreuve ? La représentation impose par conséquent une remise en question et une prise de conscience pour le public, d'autant plus qu'en montrant les réactions différentes des personnages, elle met en avant la complexité de la nature humaine.

De fait, se profile une fonction didactique du théâtre comme si les expériences des personnages enrichissaient le savoir du spectateur : en assistant aux représentations des pièces de Reza, le public est confronté aux rouages de la société moderne mais aussi à la psychologie des personnages qu'il essaie de capter, d'approfondir, d'expliquer. D'où les échanges, les partages et les débats sur les pièces, à la sortie du théâtre, ainsi que sur la mise en scène. Grâce à ces fragments d'expérience humaine reproduits sur scène, le public ressort plus conscient, avec une sensibilisé nettement accrue sur certains sujets voire, en ayant des critiques ou des jugement à adresser. Au fond, lorsque le spectateur décide de se rendre à une représentation théâtrale, il est dans une sorte d'expectative, indépendamment de la motivation première que constitue l'aspect divertissant du spectacle. In ne sait pas de quoi va traiter la représentation : Les thématiques qui relèvent de la condition humaine, de la nature humaine, de la poursuite du bonheur, du rapport à l'autre, font partie des préoccupations du public contemporain. Le théâtre répond donc à son expectative dans la mesure où les personnages sont ses porte-parole.
Dans *L'homme du hasard*, le doute qui s'empare de M. Parsky au sujet de sa carrière littéraire d'écrivain, de ses relations affectives, familiales et amicales, est communicatif. En effet, la sensation de perdition, voire d'aliénation qui émane de son discours décousu et redondant n'est que le symptôme d'un spleen que vit L'homme moderne. De même, le manque de confiance en soi et l'amertume de Martha font écho au stress et au poids du quotidien. Le théâtre reflète donc la diversité des spectateurs présents dans la salle : certains douteront du sens de leur existence

comme M. Parsky, d'autres ressentiront par une sorte de projection, la même aigreur que Martha.

Dans les mises en scènes étudiées, l'immersion des spectateurs est donc partielle malgré l'identification ou l'attachement à certains personnages. Grâce à l'humour qui intervient au comble de la crise, la sitiation est dédramatisée. Néanmoins, à l'issue de ces représentations, le spectateur ne peut s'empêcher de réfléchir à sa propre compréhension, tout comme au cours de la représentation, il ne peut échapper à ce qu'Aristote nomme la catharsis, phénomène revendiqué par la tragédie classique dont Reza semble, par certains aspects, l'héritière.

3- La catharsis encouragée par un schéma de crise inspiré du tragique

A- L'affect qui prime

En effet, les pièces de Reza semblent influencées par le théâtre classique, comme imprégnées par une dimension tragique associée au fatalisme des personnages et aux conflits inextricables qu'ils vivent. Le tragique qui déteint sur l'existence des personnages semble accentué par la catharsis et l'émotion qui s'empare du public. Les sentiments représentent effectivement l'axe central dont use la dramaturge afin d'agir sur le spectateur. Au cœur du processus d'identification, plus la ressemblance avec la réalité est forte, plus le public accroche. Le drame se doit donc de solliciter l'affect du public pour que la catharsis ait lieu.

Le spectateur ne reste pas indifférent face à ce qu'il voit dans une représentation. Il est soumis tout au long du spectacle à une intense activité émotionnelle communiquée par les diverses émotions qu'éprouvent les personnages : la colère, l'excitation, la joie sont contagieuses. Par ailleurs, les émotions sont perçues simultanément sur le plan physique et psychique. Physiquement, à la vue de certaines scènes, le spectateur est pris de battements de cœur, de sueurs, de rire, de crispation dans le ventre, de larmes, de chair de poule, et parfois a même le souffle coupé. Psychologiquement, la force de l'empathie le rend sensible au sort des personnages. Il peut avoir peur, être indigné, ou au contraire être heureux et soulagé pour eux. Le spectateur se sent « vivant » durant une représentation théâtrale, qu'il s'agisse du spectateur contemporain ou du spectateur de l'âge d'or du théâtre français du XVIIe siècle, le théâtre classique. En effet, les émotions liées au registre tragique ou pathétique sont hautement dramatiques. Le spectateur éprouve un subtil mélange de compassion et de crainte, engendré

par les pulsions passionnées et les instincts primaires des personnages sur scène. Le processus d'identification se réalisant, il précède la catharsis que nous pouvons définir « comme un plaisir mêlé de douleur. » [1] Autrement dit, le spectateur éprouverait un plaisir à regarder, à ressentir des émotions aussi violentes soient-elles. Mais comme l'identification n'est que partielle, comme le public demeure séparé de la scène dans l'espace du théâtre, comme il sait que ce qu'il voit n'est que fiction, la distanciation amoindrit la douleur. Certes, parfois un malaise persiste lier à des souffrances enfouies, ce qui reflète la complexité du phénomène de la catharsis,

Les sentiments agissent là où la parole ou la simple action n'ont pas de prise. Ils atteignent le spectateur au plus profond de son être en le prenant au dépourvu, ce dernier ne s'attendant pas à s'attacher autant à ce qu'il voit sur scène ou à être autant ému. Voir représenté sur scène des situations d'extrême violence ou de souffrance, contribue à secouer le spectateur. Si le personnage est opprimé, il ressent de la compassion, voire une angoisse analogue à celle du héros. L'affect est donc l'instrument, voire le principal vecteur de la catharsis. Chaque aspect psychologique et social que veut traiter le théâtre passe forcément par l'affect des spectateurs que la mise en scène essaie d'atteindre à tout prix en transcendant à la fois le déni que le spectateur oppose aux évènements et le clivage entre le désir intrinsèque du spectateur et les choses défendues auxquelles s'adonnent les personnages.

Autre particularité du théâtre qui participe à la catharsis : l'opposition qui existe entre la dynamique du dialogue sur scène et le silence solennel du public pourtant nombreux et hétérogène dans la salle, signe de vitalité. Il résulte de ce silence une synergie hybride que Jérôme Dubois définit comme « une projection de soi, un transfert des affects, une circulation des désirs inconscients, mais proactifs et notamment du plus important de tous, la pulsion de vie. »[2] Cette dialectique de la proximité et de la distance entre spectateurs et acteurs engendre en définitive une perte de repères du public qui contribue à la mise en place du processus de l'appropriation.

[1] HÉNIN Emmanuelle, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », *Poétique*, vol. 151, N° 3, 2007, p. 289-309.
[2] DUBOIS Jérôme, « Enjeux, principe cathartique, protocoles et limites des usages sociaux du théâtre », *Sociétés*, vol. 138, N° 4, 2017, p. 29-40.

B- L'appropriation

L'appropriation constitue, au sein du processus cathartique, le lien qui se tisse entre le public et la scène. Elle permet au spectateur de s'investir pleinement à la fois mentalement et affectivement dans la représentation. L'implication du public est liée à son statut de témoin privilégié des fragments de vie mis en scène et des crises qui terrassent les personnages des pièces de Reza. Cette opération n'est aucunement anodine dans la mesure où les émotions dépendent de la vraisemblance de fables. En effet, cela montre l'imperfection qui caractérise la nature humaine. Pour que l'identification advienne, pour que la catharsis ait lieu, la structure quasi tragique de la crise doit défaire les mécanismes de défense de l'observateur, transcender les barrières que lui impose sa conscience et qui l'empêchent de lâcher prise. Ainsi, les sujets traités par Reza renvoient à des préoccupations à la fois universelles et actuelles. Le spectateur se reconnaît dans les problèmes de couple et les histoires d'amour timides ou avortées. Il est en outre, mis en présence de la problématique de l'Autre et de la duplicité des relations humaines qui varient entre jugements, peur du rejet et refuge salvateur, ou absence de communication.

De même, les soucis de l'estime de soi et les divers complexes qui font des êtres humains des « écorchés vifs » pour reprendre une expression de Nathalie Sarraute, surgissent dans les pièces de Reza et font écho au vécu de nombreux spectateurs. Car pour citer de nouveau Nathalie Sarraute, les réactions d'attraction ou de répulsion provoquées par la parole ou les gestes d'autrui, ce qu'elle désigne par le terme de « tropismes », sont un « fond commun » à l'humanité. Quant à la thématique tragique mais des plus réelles dans la société contemporaine, de la solitude des personnages, omniprésente dans les œuvres de Reza, elle est le reflet de toutes les tentatives que l'homme accomplit pour échapper à ce que Camus désignait dans *Le mythe de Sisyphe*, par l'absurde, c'est-à-dire, la prise de conscience de la platitude de la routine et d'un quotidien morne et répétitif, source de désespoir. Pour échapper à ce désespoir, à une existence tragique et absurde, concluait Camus, il faut « imaginer Sisyphe heureux ». Mais si le bonheur camusien consistait à assumer l'absurde et « à vivre le plus », dans les pièces de Reza, nous sommes mis en présence de personnages en quête d'un bonheur artificiel et illusoire imposé par des codes bourgeois : la réussite matérielle, sociale, amoureuse. En ceci, les personnages de Reza ne sont pas les héros camusiens de tragédies spectaculaires. Ils sont des « êtres normaux », créés à l'image du public. Si tragique il y a, il est engendré par le contenu des pièces : des tensions qui naissent à partir de situations anodines et banales, à partir des silences ou d'un

simple regard. D'où l'émotion que ressent un public qui s'approprie le destin de personnages et le rapprochement entre ce qu'il vit et ce qui est représenté sur scène :

> Une des racines de la catharsis se trouverait donc dans cette relation à l'autre qui implique que ce qui est arrivé à mon semblable peut également m'arriver et que la « grande faute » qui frappe le héros me concerne au premier chef.[1]

Mais à l'appropriation se superpose la mise à distance : voir son semblable souffrir, se tromper, perdre le contrôle de soi, vivre une crise destructrice, constitue la première étape de la thérapie dans la mesure où le spectateur est désormais prévenu, qu'il ne reproduira pas les mêmes erreurs. L'appropriation cathartique purge effectivement tous les non-dits et les passions que le public refoule en général. Les protagonistes extériorisent sans inhibition ni crainte, leurs sentiments. Les crises de toute sorte que les personnages traversent et qui forment le visage moderne de la tragédie. Mais l'appropriation du malheur des « autres », des personnages mis en scène en l'occurrence, délivre le public. L'ambivalence entre réalité et fiction installe eu fond progressivement une interaction sociale, une meilleure compréhension de l'autre, surtout lorsqu'on arrive à se mettre à sa place. Paradoxalement, grâce aux échanges entre public et acteurs que les représentations engendrent, la catharsis unit :

> Le renforcement du lien social, l'expression du mal-être de sous-groupes ou d'individus au sein du groupe relativement à telle ou telle dimension de la personne, contribuant ainsi à une meilleure et mutuelle compréhension de chacun, un mieux vivre au sein du groupe et du groupe en tant que groupe.[2]

Le metteur en scène est à l'origine de cette expérience immersive que vit le public à travers la charge symbolique signifiée par les gestes et les paroles des protagonistes. De même certaines couleurs ou notes de musique contribuent à la réussite de la catharsis. Ainsi, dans *Le Dieu du carnage*, l'acte de vomir est démonstratif du rejet qu'éprouve le personnage d'Annette confrontée à une situation conflictuelle. L'usage de symboles puissants accentue l'effet que peut avoir chaque acte sur le public. Cependant, il arrive que dans de rares moments, le

[1] VIVÈS Jean-Michel, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychanalyse*, vol. 9, N° 1, 2010, p. 22-35.
[2] DUBOIS Jérôme Dubois, *op.cit.*, p. 29-40.

spectateur lors du processus cathartique, soit sujet à de violentes réactions sur le plan physique (crises d'angoisse par exemple) et psychique (blocage), comme s'il était submergé par des pulsions profondément refoulées dans l'inconscient :

> Il s'agit de l'apparition dans le champ de la conscience de certains affects qui n'ont pu être ressentis au moment de leur actualité et qui, se trouvant coincés en raison de leur liaison avec le souvenir d'un traumatisme psychique, exerceraient un effet pathogène. […] La méthode cathartique permettrait que le sujet réagisse émotionnellement après-coup. [1]

Le plaisir esthétique que le spectateur ressent face à la représentation est ce qui doit en fait atténuer les effets de ce retour du refoulé. Par le truchement de l'interaction avec la personnalité et la psyché du spectateur, l'expressivité apparaît donc comme une clé indispensable afin que l'appropriation du spectateur soit réussie :

> Un spectacle est capable de provoquer le retour brutal d'émotions, de pensées ou d'images jusque-là tenues à l'écart de la conscience, mais il est incapable d'assurer à lui seul les conditions qui permettent au sujet de faire face à ce retour dans de bonnes conditions. Le sujet qui vit une expérience cathartique y est toujours confronté au risque d'une submersion de sa personnalité par les affects, les images et les impulsions d'acte non maîtrisables qui caractérisaient l'expérience traumatique initiale. [2]

La représentation théâtrale a donc une double mission : stimuler les affects du public tout en garantissant les conditions d'une catharsis maîtrisée. Et dans le cas des adaptations théâtrales des pièces de Reza, mettre en exergue les passions par le recours à un schéma tragique en respectant une immersion partielle du public, garante d'une catharsis réussie. Aussi la mise en scène se fait-elle dans le même temps mise en crise et mise à distance.

C- L'enjeu passionnel de la crise

La passion constitue un élément central dans l'évolution de la crise. Elle est le motif qui prélude aux actions et a pour finalité la réalisation du processus cathartique. Si le degré

[1] VIVÈS Jean-Michel, *op.cit*, p. 22-35.
[2] TISSERON Serge, *op.cit*.

dramatique est obtenu à partir des émotions qu'éprouvent les personnages sur scène, la catharsis des passions vise, quant à elle, le public :

> Le phénomène de *catharsis* exige une coprésence pour être efficace dans le traitement des maux qui adviennent des groupes sociaux et des sociétés, dont les principaux sont des sentiments d'isolement, d'injustice, d'incompréhension, de non-reconnaissance, de manque d'espace pour l'expression d'un mal-être renforçant ces sentiments. [1]

Tous ces « maux » sont présents dans les pièces de Reza, de façon parfois hétérogène, mais semblent aptes à rendre compte des contradictions de la vie ou, pour reprendre le titre d'une œuvre de Zweig, de « la confusion des sentiments ». À ces paradoxes exprimés lors des crises passionnelles qui frôlent le tragique, des personnages, fait écho un autre paradoxe : celui du spectateur qui éprouver un plaisir malicieux d'assister à un spectacle tragique Ce qui est immonde devient alors acceptable, voire même agréable à regarder :

> Le plaisir des larmes : cet oxymore cache plusieurs paradoxes, ou une superposition de paradoxes – du moins quand on l'applique au théâtre, quand on désigne par lui l'effet propre de la tragédie.[2]

La catharsis reconsidérée de la sorte, fonctionne plus comme une thérapie de groupe puisque le public est composé d'un collectif de spectateurs. Du reste, la crise va dans le sens du tragique étant donné qu'elle va en crescendo avant d'atteindre son paroxysme de manière exagérée. À ce moment précis, les personnages, au bord de la crise de nerfs, en pâtissent physiquement et moralement. En effet, les réactions des personnages sont démesurées et exagérées. Nous avons l'impression que tout est question de vie ou de mort, quel que soit le sujet de la discorde. Cela a le don de susciter chez le spectateur, la pitié tout en le libérant de ses propres passions, en tempérant ses ardeurs. La passion joue donc un double rôle : elle contribue à la naissance de la crise chez les protagonistes, mais aussi à la genèse de la catharsis chez le public :

> La mystérieuse transformation des affects négatifs, par l'art mimétique, en plaisir. […] La catharsis substitue du plaisir à de la peine. Il ne s'agit pas là d'une explication mais d'une nécessité : le poète doit procurer un plaisir qui provient de la

[1] DUBOIS Jérôme, *op.cit.*
[2] HÉNIN Emmanuelle, *op.cit.*

> pitié et de la frayeur et cela en les passants au tamis de la représentation. [1]

Néanmoins, le schéma tragique se déploie différemment d'une pièce à une autre, selon les valeurs mises en avant. Dans *La traversée de l'hiver*, les histoires d'amours entremêlées sont prédominantes. Elles naissent entre les personnages sans être forcément réciproques si bien que certains personnages sont éconduits : Balint succombe au charme d'Ariane qui aime Avner qui cherche à séduire Suzanne qui n'ose pas, par timidité, répondre à ses avances. Blensk essaye désespérément de se rapprocher d'Emma qui le repousse plus cruellement à chaque fois. Construite sur le schéma du marivaudage, cette pièce aurait pu être une comédie. Or, en mettant l'accent sur la frustration des personnages, leur colère, leurs émotions incontrôlées, leurs disputes, Reza confère à la pièce une dimension tragique comme si le destin se jouait des hommes, rendant leurs rêves amoureux impossibles. La déception qu'ils n'arrivent pas à verbaliser, se traduit en réactions aussi pathétiques les unes que les autres et le tragique des scènes se manifeste dans l'exagération de l'instant dramatique. Ainsi, l'amour que porte Ariane à Avner engendre une violence physique mutuelle : les personnages se giflent à tour de rôle. Parce qu'elle ne peut assouvir son désir, Ariane se métamorphose en quelque sorte en héroïne tragique, capable de sacrifier l'être aimé, par dépit, vengeance ou jalousie, et ce dans la continuité des héroïnes tragiques du théâtre racinien pour lesquelles Reza semble avoir une prédilection.

La violence est également au cœur du *Dieu du carnage*. Elle y est à la fois verbale et physique. Tout se passe comme si dans cette pièce qu'elle a elle-même adaptée au théâtre, Reza avait voulu remonter aux origines de la nature humaine, voire d'une civilisation humaine basée sur la violence et le crime. Car malgré les lois mises en place par les sociétés et les religions, pour prohiber la violence et le meurtre (« Tu ne tueras point ton prochain »), ne sommes-nous pas tous « issus d'une lignée d'assassins » comme l'écrivait Freud en évoquant le fratricide de Caïn, fondateur de la civilisation humaine, par sa descendance ? Les scènes de violence intenses que montre Reza dans cette pièce, ont-elles uniquement pour cause l'amour parental et l'instinct de protection ? Ou bien, sous le vernis des couples de parents, sous le masque de la politesse et du savoir vivre, n'y a-t-il pas une violence inhérente à l'être humain qui surgit quand le « sur-moi »

[1] VIVÈS Jean-Michel, *op cit*.

s'effondre ? Une violence qui submerge des personnages dont la passion prend le dessus sur la raison et qui donne lieu au « carnage » auquel assiste le public ?

Dans *L'homme du hasard*, Reza explore un autre thème : celui de l'ennui qui découle de la répétition d'un quotidien absurde et qui est source de tragique. Les tracas mineurs qui semblent insignifiants et inoffensifs empoisonnent la vie des protagonistes. Le personnage de Parsky semble prisonnier d'un cercle infernal, ressassant dans ses monologues le même discours sur sa carrière littéraire et sur les personnes qui l'entourent. Rongé par le doute et le remord, il semble condamné à l'immobilisme. Incapable de se projeter dans l'avenir, il est envahi par le sentiment du désespoir. Se repliant sur lui-même, rompant avec les autres, il soliloque au fond dans une pièce qui exprime la solitude tragique des êtres, et ce malgré la présence de l'autre incarné par Martha.

De fait, dans les trois pièces de notre corpus, se fait jour une conception fataliste de la condition humaine et dans *Le Dieu du carnage* comme dans *L'homme du hasard*, les réflexions des protagonistes, quant à des existences sur lesquelles ils n'ont aucun contrôle, sont fondamentalement pessimistes. Aussi, décrivons le théâtre de Reza avec les mots d'Antonin Artaud, « comme un théâtre de l'angoisse humaine en réaction contre le destin. »[1]
Artaud écrivait cette phrase pour définir la tragédie. Or, il semble que dans l'œuvre de Reza, tous les ingrédients tragiques soient revisités, actualisés. Les personnages des tragédies classiques comme les rois ou les héros de la mythologie cèdent la place aux membres de la plus haute hiérarchie sociale contemporaine, la bourgeoisie. La vraisemblance et l'effet de réel sont respectés. La catharsis, enfin, mise au premier plan par Aristote, essentielle dans la tragédie classique, est de même l'enjeu du tragique dans les représentations des pièces de Reza.

Au fond, la crise est envisagée par Reza comme l'ultime exutoire des personnages et leur unique mode de communication. Le fait de verbaliser et d'incarner sur scène toute la charge émotionnelle réfrénée, délivre le spectateur à son tour qui, par le biais du processus de la catharsis, transcende les blocages ou les fixations et transgresse tous les interdits :

> La tragédie assurerait la métamorphose des passions en capacités vertueuses. La catharsis est […] pensée soit comme une

[1]ARTAUD Antonin, *Message révolutionnaire*, Gallimard, Paris, 1998, p. 12 : « C'est un théâtre de l'angoisse humaine en réaction contre le destin. […] C'est un théâtre rempli de cris qui ne sont pas de peur mais de rage et encore plus que de rage, du sentiment de la valeur de la vie ».

> « purgation », soit comme une « purification » […] Dans le premier cas, c'est l'âme qui est épurée : c'est la catharsis « dionysiaque ». Dans le second, ce sont les passions seules : c'est la catharsis « apollinienne ». Ainsi la mise en scène de la cruauté, de l'ambition ou de la colère libérerait les spectateurs de ces mêmes tendances chez eux. Le spectacle de la violence serait le gardien des vertus civiques. [1]

Oscillant entre distanciation et immersion, le spectateur est en définitive poussé hors de sa zone de confort et amené à engager une réflexion sur l'œuvre en rapport avec une réalité des plus banales. Le théâtre de Reza n'est donc pas un espace propice à la rêverie, malgré la magie opérée par le spectacle, mais plutôt comme l'écrit Artaud, un « moyen d'illusion vraie […] fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves. » [2]

Pour conclure, cette analyse des mises en scène conjuguée avec notre lecture textuelle, nous mène en tant que récepteur (lecteur et spectateur), à nous reconnaitre en certains personnages, à nous approprier certaines situation de leur vécu. L'affect du public est tellement sollicité à travers les innombrables situations de crises, que la catharsis ne peut que se produire. Quant au schéma à la fois passionnel et tragique des drames, ne souligne-t-il pas au fond que le contraste entre les problématiques soulevées dans l'œuvre de Reza et celles de la tragédie classique n'est peut-être qu'un leurre ? C'est pourquoi, des questions telles que la remise en question existentielle, la recherche du bonheur, la peur de la solitude, l'amour donnent une dimension universelle à son théâtre.

[1] TISSERON Serge, *op.cit*.
[2] ARTAUD Antonin, *op.cit.*

Conclusion générale

> L'homme s'expose pour se connaître, apprendre à quoi il ressemble. S'exposer c'est se produire au-devant de l'autre.[1]

Les drames de Reza dévoilent une vision subtile de l'ambiguïté des relations humaines. Des thématiques récurrentes telles que la fatigue, la solitude, les ressentis intimes dans un couple et dans la famille, forment le terreau de ses textes. À la manière d'un photographe, la dramaturge fige certains moments du quotidien de personnages dont certains semblent hantés par la mort, d'autres par la réussite sociale, d'autres encore par le pouvoir. Pouvoir de soumettre l'autre par la parole, ce qui donne lieu paradoxalement à une libération des pulsions indissociable du langage, dans des pièces où l'on passe du silence à une tentative de dialogue, de l'échec de la communication aux disputes, de la violence verbale à la crise.

En effet, Reza traite dans ses « sagas familiales » [2] des mêmes obsessions depuis trente ans, développant la même réflexion sous différentes formes, au fil de son œuvre mais avec la volonté récurrente de mettre en scène le moment fatidique où tout bascule. Et ce, alors que les personnages se trouvent dans un milieu en apparence rassurant tel un cadre familial ou amical, comme c'est le cas dans les pièces de notre corpus. L'agressivité qui ressort dénote un attachement à exploiter le caractère fascinant des relations humaines, caractère à la fois étrange et irrationnel qui semble être le moteur de l'écriture de Reza qui considère que c'est « l'empire des nerfs, qui gouverne les Hommes, non la raison. » [3] Lors d'une de ses rares apparitions télévisées, après presque vingt ans d'absence, elle dira : « La morale s'arrête alors là où commencent les nerfs, l'impatience, nos pulsions, la nervosité, les injustices, ce qu'on arrive à supporter ou pas physiquement. »[4] La colère est donc l'état qui exacerbe tous ces sentiments, désinhibant ainsi la morale, la bienséance, le « self-control » et l'autocensure.

Vivants les aléas de la vie à travers le prisme de leurs complexes, les personnages affichent un comportement compliqué. L'analyse de leurs réactions face aux différents obstacles nous a permis de démontrer que les moindres frustrations et contrariétés les mènent à des positions

[1] DEGUY Michel, DOMMANGE Thomas, DOUTEY Nicolas, GUÉNOUN Denis, KIRKKOPELTO Esa, NOWROUSSIAN Schirin, *op.cit*, p. 148.
[2] Entretien avec Yasmina Reza, François Busnel, dans l'émission *La grande librairie S13* : *Yasmina Reza, Pascale Robert-Diard et Philippe Ridet*. France5, le 7/04/2021.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

rétrospectives et à des remises en question existentielles qui s'articulent autour de leur personne ou de leur entourage généralement. La crise, élément central des drames de Reza, trouve son origine dans les faiblesses des personnages se nourrissant de leurs failles, avant de gagner en ampleur. La dramaturge avoue d'ailleurs que ce qui est fondamental pour elle, c'est de montrer que « toutes les paroles édifiantes s'écroulent quand arrive l'empire des nerfs. »[1] Il s'agit donc pour elle de capturer et retranscrire sur scène à la fois le moment et la façon dont « s'arrête la civilisation dans l'être. »[2] Et d'après les profils des personnages que nous avons étudiés, rares sont ceux qui parviennent à garder raison et calme, comme si Reza avait cherché à mettre en avant leurs vrais visages face au temps qui passe et rend vaine toute forme de sagesse, face aux discours moralisateurs[3], face à leurs penchants sombres et leurs tendances naturellement violentes. Elle retrace également le combat intérieur que se livrent les personnages pour ne pas céder à leurs « démons », terme imagé qu'elle emploie, pourvu d'une connotation éthique, comme si l'homme était tiraillé entre bien et mal, entre morale et pulsions naturelles, entre vertu et violence, entre acquis et inné. Aussi, cherche-t-elle au travers de son œuvre à peindre « l'homme tel qu'il est pris en permanence avec ses démons. Cette lutte permanente c'est ça ce qui fait la beauté de l'homme, ni la pensée, ni les discours vertueux, ni les paroles édifiantes. Cependant lutter chaque jour, travailler sur soi même sans y parvenir est intéressant. » [4]

Néanmoins, comme pour faire voler en éclat le tragique, la dramaturge préfère une approche satirique. Parfois le rire du lecteur et/ou spectateur permet de dédramatiser la situation à laquelle sont confrontés les personnages. Le rire, qui atténue la tension de la représentation et qui, pour la dramaturge, est un moyen de dénoncer le ridicule qu'elle observe autour d'elle, se tournant parfois elle-même en dérision : « Tout peut prêter à rire. Il y a des portions de risible dans la vie, dans les tabous, les nerfs. On peut rire de tout bien sûr, le rire est une fonction vitale, pas d'interdits, comme pour les pleurs qui ont une fonction de libération, pas de barrières. »[5] Par conséquent, la crise que vivent les personnages, après une phase en crescendo, connaît-elle un decrescendo, signe d'une légèreté qui confère aux chutes des pièces une note comique et rompt avec toute forme de tragique. Certes l'humour permet de créer de la distance et du recul auprès du public, malgré les sujets dérangeants abordés. Mais au-delà, n'est-ce pas la nature même des sujets qui sont sources de crise qui est comique, de par son ridicule ? Qui « garantit », comme

[1] Entretien avec BUSNEL François, op.cit.
[2] *Ibid.,* : « La vertu est une fausse valeur, très suspecte qu'on nous vend ».
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

le souligne Andréa Grewe, que la tragédie que pensent vivre les personnages « reste une comédie »[1] ? Ainsi, dans notre corpus, les éléments déclencheurs de la crise sont aussi futiles les uns que les autres et ne méritent guère un investissement aussi extrême, de la part des personnages. Cette dérive qu'est la crise a pour cause, une incommunicabilité due à l'incompréhension mutuelle entre les protagonistes.

Elle est d'autant plus renforcée par la colère, l'hystérie et la violence des personnages qui, dans l'œuvre de Reza, sont des archétypes partageant un fond commun, représentatifs à la fois de l'universalité de la nature humaine que de la condition des hommes. La dramaturge suggère une égalité des hommes face à l'adversité, égalité qui se manifeste par des réactions analogues, des peurs similaires et des désirs semblables. Finalement, l'écrivain puise dans un mélange de gêne, rires, pleurs, pour trouver la justesse du sentiment, pour transmettre à son public sa vision de l'homme contemporain, enjeu de sa production littéraire. Mais, comme nous avons essayé de le montrer tout au long de ce travail, la crise que traversent les personnages ne prend toute sa signification que dans l'espace du huis clos que Reza met en place. Car, si la descente aux enfers des personnages est annoncée dans les pièces de Reza par la rupture communicationnelle, l'espace va précipiter leur chute.

En effet, en apparence, les lieux où se déroulent les pièces de notre corpus, symbolisent la paix, la tranquillité, la sécurité, à l'exemple du foyer ou d'un hôtel de vacances. Or, ils se métamorphosent progressivement en espaces anxiogènes, théâtres de tous les dépassements, véritables temples du chaos. Quant au vide scénique en accord avec le minimalisme et la simplicité scripturale de la dramaturge, il fait écho au vide latent que transcrit l'œuvre, au néant existentiel inhérent à notre époque.

Mais le vide scénique invite aussi le spectateur à donner libre cours à son imagination : on se projette plus facilement dans un espace vide que dans un lieu rempli d'objets appartenant à d'autres. Le spectateur s'approprie donc d'une certaine façon l'espace tout comme les scènes représentées, y projetant ses pensées et sentiments, grâce au processus de la catharsis. À ce sujet, les nombreux silences sont un excellent allié : ils illustrent ce vide autour duquel s'articulent les pièces en le matérialisant. Le silence est indéniablement puissant car il cristallise l'indicible plus que les répliques. Là où les mots s'épuisent, le non-dit jaillit en force pour signifier davantage ce qui pèse ou ce qui dérange.

[1] GREWE Andrea, *op.cit*, p. 31 : « Le caractère ridicule des motifs qui déclenchent ces crises et qui garantissent, que […] leur tragédie reste une comédie. »

Cela dit, il est important de rappeler que la parole est envisagée comme l'élément central de la dynamique théâtrale. Elle retient l'attention et fait office d'action principale. Ainsi la parole remplace les autres types de mouvements ou d'agissements, au vu de l'immense sentiment de solitude qui accapare les personnages. D'ailleurs Reza affirme au sujet de la thématique de la solitude, omniprésente dans son œuvre : « Tout ce que j'ai écrit se résume à une cartographie de la solitude, en réalité je ne parle de rien d'autre. Ce qui nous meut c'est la terreur de la solitude interne. […] L'homme naît seul et ne se résout pas à cet état, et pourtant le corps n'appartient à personne qu'à vous-même, l'esprit est totalement prisonnier de ce corps. »[1]

L'étude de l'espace sous toutes ses formes, à laquelle nous nous sommes consacrée, a révélé le rôle de la spatialité dans le processus de la crise. La sensation d'étouffement que génère le huis clos contribue au drame, poussant inéluctablement les personnages aux excès en tout genre. Les répercussions du huis-clos sont une accumulation de ressentis négatifs tels que le malaise, la nervosité et l'angoisse, accompagnés d'incompréhension accrue et de solitude chez les personnages. L'espace se transforme en un ennemi détruisant insidieusement ces derniers, au point que leurs actions en deviennent presque prédictibles dans la mesure où la violence est une réponse attendue dans ce cadre inhospitalier. Les personnages perdent tout contrôle sur leurs réactions dans ce milieu malsain. Pour excéder ce trop-plein d'émotions et cette charge négative, ils se défoulent les uns sur les autres, parfois même sur les objets à portée de main. C'est en quelque sorte l'espace qui subit le carnage.

Néanmoins, cette vision dévalorisante de l'individualisme qui apparaît à travers les personnages, n'est pas synonyme d'un rejet la modernité et de la société contemporaine, ainsi que nous avons essayé de le montrer en étudiant les comportements et expériences de ces derniers. De fait, La dramaturge prend, dans les pièces de notre corpus, ses distances avec « la bien pensence », car selon elle, « la littérature n'est pas là pour améliorer ou organiser le monde. »[2] Au contraire, le rôle d'un écrivain consiste plutôt à mettre « sur pied une petite histoire, un petit monde pour critiquer l'existence. »[3] Il s'agit donc de remettre en cause les acquis, de critiquer l'existence. Mais la critique peut se teinter de nuances et cette quête vers l'autre qu'entreprennent les personnages, ne se solde pas toujours par un échec. La crise peut

[1] Entretien avec BUSNEL François, *op.cit.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

être épargnée comme dans *La traversée de l'hiver, Conversations après un enterrement* et *l'homme du hasard*, pièces qui peuvent être lues sous un angle plus optimiste.

En effet, malgré les obstacles qui empêchent ou stérilisent la communication au sein des relations, et en dépit de l'attitude de personnages qui s'obstinent avec véhémence à imposer leurs avis pendant les discordes, il s'avère que les protagonistes ont un besoin viscéral de l'autre, pour combler leur solitude et connaître le bonheur. Si les personnages des pièces de Reza sont en quête d'attention, c'est parce que seul le regard de l'autre leur donne le sentiment d'exister. Leur égoïsme tout comme leur rejet d'autrui, n'est donc que façade. C'est pourquoi, nonobstant l'échec et la douleur, ils essayent encore et toujours d'établir une communication avec les autres ou de créer un lien. L'œuvre « contient malgré tout l'idée de la vie, du recommencement. »[1] Ces instants de répit, de « bonheur », que Reza concède à ces personnages, quoique éphémères, semblent d'ailleurs faire écho à la notion de reconnaissance qu'éprouve la dramaturge face à l'accueil de ses pièces par le public, à la satisfaction que lui procure le travail d'écrivain : « L'écriture m'a sauvée, pouvoir s'exprimer correctement dans mon domaine, le fait d'avoir des lecteurs et d'être reconnue pour mon travail, est un bonheur. »[2]

Si « bonheur » il y a pour la dramaturge, c'est peut-être, comme nous avons tenté de le souligner, parce que l'écriture théâtrale de Reza peut désorienter le lecteur et son style, le déstabiliser. En effet, la légèreté du ton dont fait usage Reza, contraste avec les allures tragiques que prend le drame. Cette superposition des registres crée une hybridité renforcée par un mélange des genres théâtraux, comme le note Andrea Grewe : « La technique dramatique mise en œuvre par Reza conduit à des lectures divergentes. Elle se manifeste dans l'impossibilité de définir le genre de la pièce qui chancelle entre comédie, tragédie, et farce grotesque. » [3] Entremêlement des genres théâtraux, auquel s'ajoute une hybridité littéraire puisque nous avons relevé dans les textes l'irruption du monologue intérieur, propre au genre romanesque. En outre, les indications scéniques qui communiquent des informations sur l'intonation de la voix des personnages, sur l'intensité de leurs regards, ou sur leurs états d'âme ne prennent leur entière signification que par une scénographie axée sur la musique, la lumière, le jeu agité des comédiens, si bien que Reza renouvelle la dramaturgie classique, que le texte devient inséparable de la mise en scène, que la scène théâtrale prend des allures cinématographiques.

[1] GREWE Andrea, *op.cit*, p. 37.
[2] BUSNEL François, *op.cit*
[3] GREWE Andrea, *op.cit*, p. 36.

L'art de Reza consiste donc à décloisonner les genres littéraires et artistiques, à réinventer le théâtre.

Or, comme nous avons essayé de le démontrer, cette nouvelle approche du théâtre passe essentiellement par l'espace qui joue indéniablement le rôle de révélateur des angoisses des personnages et d'accélérateur de la crise. Cet espace ne peut être qu'un huis clos emblématique du repli sur soi des êtres humains qui caractérise notre époque. Nous pourrions croire que la vision de la dramaturge est foncièrement pessimiste, qu'elle incarne une « Mélancolie moderne »[1] par rapport à ce que vivent ses personnages. Cependant, la dramaturge ne fait que représenter la réalité de ce qui peut se passer au sein d'un foyer, avec les hauts et les bas. Nous voyons des protagonistes osciller entre des moments drôles à d'autres moins agréables : il y a donc des moments d'optimisme, des lueurs d'espoir apaisantes dans l'existence des hommes. Après les conflits et les crises, vient le retour au calme, dans le dénouement. Nous songeons aux repas conviviaux autour d'une table ou aux personnages rassemblés pour un concert, à la rencontre qui aboutit à une amitié, ou au dialogue qui s'engage enfin entre deux étrangers et met fin à leur solitude.
Tout se passe donc comme si la dramaturge voulait préserver un équilibre entre les forces antagonistes de la vie d'un Homme, si bien qu'émotion et dérision, joie et tristesse, figement et agitation, se mêlent afin de nous mener à la conclusion suivante : l'autre demeure un élément nécessaire à cet équilibre qu'un rien suffit à rompre. L'autre est une entité irremplaçable dans l'équation de la vie et dans le processus de construction de soi. L'autre blesse et panse à la fois.

Pour conclure cette recherche qui a porté sur quelques pièces de la dramaturge Yasmina Reza, il nous semble juste de qualifier son œuvre par l'adjectif « déconcertante ». Lire ou voir une pièce de l'auteur donne matière à réflexion sur les limites de la communication entre les êtres humains, sur les échanges stériles, sur le quotidien qui se transforme en un théâtre où les personnes brassent du vide. Tout en surprenant, en déjouant l'attente et les présupposés que peut avoir le public, ses pièces sont une métaphore de l'inattendu, à l'instar des surprises qui jalonnent la vie. L'effet de surprise constitue alors l'un des points forts de son œuvre, que la mise en scène confirme. Son œuvre ne cède pas au préconçu. Au contraire la dramaturge s'attache à éloigner son public de toute passivité. Sous la frivolité apparente de certaines scènes réside l'essence complexe et mature de la fine vision de l'écrivain. Le drame s'alimente des

[1] GREWE Andrea, *op.cit*, p. 29.

paradoxes qui ponctuent le quotidien. C'est sans doute en partie grâce à cela que la catharsis opère dans des pièces où le public se reconnait. Si catharsis il y a, c'est aussi parce que tout en paraissant s'adresser au plus grand nombre, tout en étant « populaires », ces pièces déclinent des thématiques philosophiques et abstraites, à partir de conversations totalement anodines sur la nourriture, la mode, les passe-temps ou les anecdotes que des commères adorent partager par exemple.

De même, l'introspection qu'entreprennent les personnages inclut une part d'intimité nécessaire à l'écriture. Leurs digressions tendent à dévoiler des aspects existentialistes qui adviennent dans des situations triviales, lors de moments tout à fait normaux, afin de montrer à quel point le néant impacte la vie, au plus profond de la routine qui parait acquise, répétitive. Cette notion d'intimité qui est l'un des aspects du théâtre contemporain, est d'ailleurs un gage dramatique puissant pour Reza. D'où son insistance à décrire des personnages et des situations de vie aussi vraisemblables et touchantes, clé du succès, selon nous, de l'écrivain. La similitude avec la réalité qui émane de ses pièces transcende au fond la fiction pour s'emparer des émotions du spectateur ou du lecteur.

L'œuvre de Reza appartient donc au théâtre de l'intime mais aussi de l'universel dans la mesure où son œuvre a été adaptée dans le monde entier. Aussi, pour clore notre travail, citerons-nous l'exemple de la pièce *Le* Dieu *du carnage*, pièce que Polanski a immortalisée au cinéma. Mise en scène par la dramaturge elle-même en 2008 au théâtre Antoine, elle a été adaptée par Michel Kacenlenebogen à Bruxelles la même année. Elle a été également jouée en Espagne au cours de la même année. Entre 2009 et 2010, elle a été mise en scène par Matthew Warchus à New York et couronnée par le prix de la meilleure mise en scène lors des Tony Awards. La pièce a été également jouée à Montréal en 2010, mise en scène cette fois par Lorraine Pintal. Puis, la pièce a été traduite d'abord en japonais et jouée à Tokyo en 2011, puis en arabe. Alexandre Loutfi l'a mise en scène en 2014, à Beyrouth. En 2015, après avoir fait un premier tour du monde, elle est adaptée par Georges Guerreiro à Genève, mise en scène par de Michel Nadeau au théâtre du Trident, et traduite en russe par Dmitri Bykov. Et, en attendant d'autres tours du monde, elle a été traduite en dialecte tunisien par Ghassen Hafsia et jouée à Tunis en 2019.

Pour terminer, nous voudrions, tout en évitant une conclusion théorique définitive, donner à réfléchir sur la pluralité des adaptations et interprétations qui ont été faites des pièces de Reza. Nous pensons ainsi à la diversité des mises en scènes d'une même pièce et des traductions d'un même texte initial, comme Le *dieu du carnage*. Cette succession de visions et d'élaborations

scéniques, si différentes à travers les pays, pourrait donner lieu à un champ de recherches sur le renouvellement de la scène théâtrale.

Une autre piste de recherche que nous avons négligée dans cette thèse est celle de l'écriture féminine. Car si Nathalie Sarraute répondait à ceux qui lui demandaient, au sujet de son théâtre qui a fortement influencé Reza, si elle écrivait en tant que femme : « quand j'écris, je ne suis ni homme ni femme, je suis neutre », qu'en est-il pour Reza ? C'est à cette question que nous tentons modestement de répondre actuellement dans un notre article en cours de rédaction intitulé : *Yasmina Reza : la parole féminine au service des émotions ?* Loin de nous l'idée de nous engouffrer dans une idéologie réduisant chaque œuvre ou accomplissement venant de la part d'une femme à un combat pour l'égalité entre les genres. Notre propos s'axe plutôt sur l'enjeu des nuances littéraires, d'un style d'écriture qui affirme une esthétique originale. Néanmoins, nous sommes en position de nous demander si le déploiement du désastre émotionnel que vivent les personnages de Reza a un lien avec ce que l'on nomme écriture ou psyché féminine. Ces points en commun avec l'écriture dite féminine nous permettent-ils pour autant de stigmatiser son œuvre et de revendiquer l'appartenance de certaines caractéristiques scripturales, strictement au genre féminin ? C'est donc sur cette question ouverte que nous clôturons notre présentation, en espérant qu'elle suscitera votre intérêt.

Bibliographie

1- Corpus

REZA Yasmina, *Trois Versions de la vie*, Paris, Albin Michel, 2000.
REZA Yasmina, *Le Dieu du carnage*, Paris, Albin Michel, 2008.
REZA Yasmina, *Conversations après un enterrement*, Paris, Albin Michel, 2009.
REZA Yasmina, *La traversée de l'hiver*, Paris, Albin Michel, 2009.
REZA Yasmina, *L'homme du hasard*, Paris, Albin Michel, 2009.

2- Ouvrages sur Yasmina Reza

BOUCHETARD Alice, *Le miroir et le masque*, Paris, Édition Léo Scheer, 2011.
FLORES Cristina, *Analyse du temps et du lieu dans les pièces de Yasmina Reza « Le Dieu du carnage » et « La traversée de l'hiver »*, Allemagne, Ed Grin publishing Verlag, 2014.
GHARBI Salah, *Yasmina Reza ou le théâtre des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, 2010.
GUÉNOUN Denis, *Avez-vous lu Reza ?* Paris, Albin Michel, 2005.
JACCOMARD Hélène, *Les Fruits de la passion : le théâtre de Yasmina Reza,* Australie, Éditeur P. Lang. Bern, 2013.
MONTSERRAT SERRANO Manes, *Conversation après un enterrement : L'exquise obscénité de Yasmina Reza et sa « stratégie des poireaux »*, Rosenberg et Sellier, 2016.
MÜNCH Anina, *« Le Dieu du carnage » et « l'enfer c'est les autres », les concepts philosophiques dans Huis Clos de Jean Paul Sartre et Le Dieu du carnagede Yasmina Reza,* Thèses scolaires, 2016.
P. Pavis et A. Ubersfeld dans l'article de : GREWE Andrea : « L'art de la comédie à l'âge du post dramatique – Le théâtre de Yasmina Reza. », in *Lendemains*, 128, 2007, p. 22-41.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre de l'utopie au désenchantement*, Belval, Édition Circé, 2009.

3- Ouvrages théoriques

- Sur la dramaturgie :

ABITRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
ARISTOTE, *La poétique*, traduit et annoté par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.

AZAMA Michel, *Continuité et renouvellement. Anthropologie des auteurs dramatiques de Langue Française, 1950-2000*, T1, Paris, Éditions théâtrales, 2003.

BARBERIS Isabelle et PECORARI Marie, *Kitsch et théâtralité, effets et affects*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, collection Écritures, 2012.

BARBERIS Isabelle, *Théâtres contemporains mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

BARRÉ Nathalie, *Communiquer au-delà des mots, le concept de faillite du langage dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2017.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Seuil, 1969.

BURRUCAND Dominique, La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la thérapie de groupe, Paris, Epi, 1970.

BUTEL Yannick, *Regard critique. Écrire sur le théâtre*, Besançon, Essais Les Solitaires intempestifs, 2009.

CALAS Frédéric et CHARBONNEAU Dominique, *Méthode du commentaire stylistique, le genre théâtral*, Paris, Nathan, 2000.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : La question du texte*, Paris, Éditorial Claire David, ACTES SUD-PAPIERS, 2013.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris, ACTES SUD-PAPIERS, 2010.

DESCOTES Maurice, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

FRITSCH Luc, *Le grand livre du théâtre*, Paris, Eyrolles, 2014.

GIRARD Gilles, OUELLET Réal, RIGAULT Claude, *L'univers du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

HELBO André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?* Paris, Édition Klincksieck, Collection 50 Questions, 2007.

KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.

LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Édition Quadrige, 2012.

LECOQ Jacques, Le *théâtre du geste*, Paris, Édition Bordas, 1987.

LOCHERT Véronique et GUARDIA Jean, *Théâtre et imaginaire, Images scéniques et représentations mentales (XVIe- XVIIIe)*, Dijon, Ed. Universitaire Dijon, Écritures, 2012.

MARCH Florence, *Relations théâtrales*, Montpellier, Éditions L'entretemps, 2010.

MENEGHLLO Sarah, *Le théâtre d'appartement, un théâtre de crise*, Paris, L'Harmattan, 1999.

MÉVEL Mathieu, *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Montpellier, Édition l'Entretemps, 2013.
PLANA Muriel, *Théâtre et féminin identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Collection Écritures, 2012.
PRUNER Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan, 2000.
PRUNER Michel, *Les théâtres de l'absurde,* Paris, Armand Colin, Nathan Université, 2005.
RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1991.
SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique*, Paris, Nizet, 1966.
SZONDI Péter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.
TAULIAUT Yannick, *L'invisible théâtral de Shakespeare à Ibsen et Strindberg. Pour une nouvelle dramaturgie de l'intériorité*, Paris, Édition Orizons, 2013.
TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et FIX Florence, *Un théâtre en quête d'espaces ?* Dijon, Édition Universitaires de Dijon, Collection Écritures, 2014.
UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, dans *Le Langage dramaturgique*, Tome 3, Paris, Larthomas, 1996.

- **Sur la mise en scène et les arts du spectacle :**

ARTAUD Antonin, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1968.
ARTAUD Antonin, *Message révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1998.
BONNAT Yves, *L'éclairage des spectacles,* Paris, Librairie théâtrale, 1982.
BUTEL Yannick, *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre, sur la scène européenne, en Italie et en France*, Caen, Édition LEIA université de Caen, vol 15, PETER LANG, 2010.
DEGUY Michel, DOMMANGE Thomas, DOUTEY Nicolas, GUÉNOUN Denis, KIRKKOPELTO Esa, NOWROUSIAN Schirin, *Philosophie de la scène*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2010.
LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p.478
HELBO André, *Les mots et les gestes : essai sur le théâtre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.
LOCHERT Véronique et DE GUARDIA Jean, *Théâtre et imaginaire, images scéniques et représentations mentales (XVIe – XVIIIe siècle)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.
MORRIS Desmond, *La clé des gestes*, Paris, Grasset, 1978.
PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine, origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.

PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma,* Paris, Armand Colin, 2016.
SOURIAU Etienne, Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale, Paris, CDU, 1956.
VALENTIN François-Éric, *Lumière pour le spectacle,* Paris, Philippe Olivier, 1982.
VEINSTEIN André, La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Paris, Flammarion, 1968.
VILAR Jean, *De la tradition théâtrale*, éd. de l'Arche, 1955, rééd. Gallimard 1963 (Idées-Littérature n° 33), rééd. L'Arche, 1999.

- **Sur la psychologie :**

BRAUNSTEIN Jean-François, PEWZNER-APELOIG Évelyne, *Histoire de la psychologie,* Paris, *Édition Dunod*, 2020.
CHABROL Henri, CALLAHAN Stacey, *Mécanismes de défense et coping,* Paris, 3ème édition Dunod, 2018.
CHARRON Camilo, DUMET Nathalie, GUEGUEN Nicolas, *Les 500 mots de la psychologie,* Paris, Édition Dunod, 2020.
FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969.
FREUD Sigmound, *Introduction à la psychanalyse,* traduit par S. Jankélévitch, Paris, 1922, Payot, p. 96
GIRARD René, *De la violence à la divinité, La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 2007, p. 1491
MINOIS Georges, *Histoire de la solitude et des solitaires*, Paris, Édition Fayard, coll. « Nouvelles Études historiques », 2013.
QUINODOZ Jean-Michel, « Vue d'ensemble et conclusions », *in La solitude apprivoisée,* Paris, Édition Presses universitaires de France, collection Quadrige, 2010, p. 213-219.
SCHWEIZER Angélick, DEL RIO CARRAL Maria, SANTIAGO-DELEFOSSE Marie, *Les méthodes mixtes en psychologie. Analyses qualitatives et quantitatives : de la théorie à la pratique,* Paris, Édition Dunod, 2020.

- **Sur la socio-poétique :**

BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, Imprimerie générale, Volumes 1 et 2, chants III, vers.45-46, 1872.
BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire Français*, Paris, Seuil, 1992.
DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre ; essai sur les ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.
DUVIGNAUD Jean, *Spectacle et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
ESCARPIT Robert : *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958.
MAURUS Patrick et POPOVIC Pierre, *Actualité de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2013.
ZIMA Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Hartman, 2013.

- **Sur la philosophie et l'existentialisme :**

BERGSON, *Le rire*, *Essai sur la signification de comique*, Paris, Éd. Alcan, 1924, rééd. Paris, Presses universitaires de France, 1967.
COMTE-SPONVILLE André, *Albert Camus de l'absurde à l'amour*, Paris, La renaissance du livre, 2001.
DE PISON Ramon Martinez, *Création et liberté : essai d'anthropologie chrétienne,* Paris, Éditeur Médiaspaul, 1997.
JOLIVET REGIS, *Sartre ou la théologie de l'absurde*, Paris, Arthème Fayard, 1965.
LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
MÉNISSIER Thierry. « L'animalité comme limite et comme horizon pour la condition humaine selon Hannah Arendt », in *Jean-Luc Guichet, Usages politiques de l'animalité,* Paris, L'Harmattan, 2008, p. 223-252.
MOUNIER EMMANUEL, *Introduction aux Existentialismes*, Paris, Éditions Denoël, 1947.
ROSSET Clément, « L'idée du malheur », dans *La philosophie tragique*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014, p. 133-156.
TOCQUEVILLE Alexis, *De la démocratie en Amérique,* II, éd. GF, 2018.
VOLTAIRE, *Candide ou L'optimisme conte (philosophique)*, Larousse, 1998.
WESTPHAL Bertrand, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, 2011.

- **Sur la littérature :**

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978.
BENAC Henri, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988.
JOUVE Vincent, « La lecture comme vécu », *in L'effet-personnage dans le roman,* Presses Universitaires de France, 1998, p. 216-241.
KERBRAT ORECCHIONI, C, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage,* Paris, Éditions Armand Colin, 1980.
MAAR Judith et SANDU Traian, *Paysages en dialogue : espaces et temporalités entre centres et périphéries européens*, Paris, L'Harmattan, 2012.
MEVEL MATHIEU, *La littérature théâtrale entre le livre et la scène,* Montpellier, L'Entretemps, 2013.
MORETTI Raymond, VITOUX Fréderic, *Œuvres de Céline,* Paris, Édition Club de l'honnête homme, 1981.
VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La littérature Française*, Paris, Bordas, 2008.

4- Ouvrages collectifs

ANDRÉ Marie-Odile et BARRABAND Mathilde, *Du contemporain à l'université, usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
ATTIGUI Patricia, « De l'espace scénique à l'espace psychique : une confrontation à l'énigme », *in Cliniques de la création,* sous la direction d'Anne Brun, De Boeck Supérieur, 2007, p. 207-223.
DARNEKO Galyna, HANUS Françoise et NAZAROVA Nina, *Solitaire et solidaire : création et engagement à l'œuvre dans la littérature contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2018.
DURAND Alain-Philippe, *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, Amsterdam-NewYork, Éditions Rodopi, 2008.

5- Articles sur Yasmina Reza :

BOUCHETARD Alice, « Mobilité, espace et temps dans *L'homme du hasard* de Yasmina Reza », *Conserveries mémorielles*, mis en ligne le 07/06/2015, URL : http://journals.openedition.org/cm/2112. Consulté le 29/05/2019

GREWE Andrea, « L'art de la comédie à l'âge du post dramatique - Le théâtre de Yasmina Reza. » *in Lendemains* 128, 2007, p. 22–41.

JACCOMARD Hélène, « Yasmina Reza ou le service minimum, Auto/ Biographie », *in Open Access Journals*, Ultrecht University Library, 2009, p. 43 - 60

6- Articles dans les revues :

ARÈNES Jacques, « Tous victimes ? », *in Études*, 2005/*7*, Tome 403, p. 43-52.

ASCHER François, « Le futur au quotidien. De la fin des routines à l'individualisation des espace-temps quotidiens », *in L'individu hypermoderne*, Toulouse, ERES, « Sociologie clinique », 2006, p. 273-290.

CASTELLAN Yvonne, « Le sentiment de solitude », *in Le Journal des psychologues*, 2009/10 (n° 273), p. 54 à 57.

DE GUARDIA Jean et PARMENTIER Marie, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », in *Poétique*, vol. 158, N°2, 2009, p. 131-147.

DOMPEYRE Simone, « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *in Pratiques*, N°74, 1992, p. 77-104.

DOUZOU Catherine, « Qu'est-ce que le contemporain au théâtre ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2013/3 (Vol. 113), p. 569-582.

DUBOIS Jérôme, « Enjeux, principe cathartique, protocoles et limites des usages sociaux du théâtre », *in Sociétés*, vol. 138, N° 4, 2017, p. 29-40.

DUPONT Sébastien, « La solitude, condition de l'individu contemporain », *in Le Débat*, 2013 (n° 174), p. 130-145.

FANGET Frédéric, ALBUISSON Eliane, BOOVARD Michel, JALENQUES Isabelle, « L'anxiété sociale chez les phobiques sociaux, Validation l'échelle d'anxiété sociale de Leibowitz », *l'Encéphale*, S.N.YAO, I. Note, 1999, XXV, p. 429-435.

FÄRNLÖF Hans, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *in Poétique*, 2007/N°4 (vol : 152), p. 439-456.

FORIVAL Ghislaine, « Structure, origine et affectivité. Quelques réflexions à propos de la corporéité » *in Revue littéraire de Louvain*, n° 34, 1979, p. 196-218.

GAILLARD Jacques, « L'Existence précède l'essence, mais de peu », *in Jean-Paul Sartre, sa vie, ses lieux, ses passions, ses philosophies, Lire hors-série*, N°10, 25/10/2010, p. 14-78.

GOYENA José Luis, « Les objets du monde interne », *in La psychanalyse après Freud : les textes fondamentaux, Le point références*, Septembre-octobre 2013, p. 8-86

GUILLAUD Frédéric, « La modernité : crise d'adolescence de l'humanité ? », *in Le Philosophoire*, n° 25, 2005/2, p. 77-88.

HÉNIN Emmanuelle, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », *in Poétique*, vol. 151, N° 3, 2007, p. 289-309.

KARSTEDT Susanne, « Individualisme et violence : modernisation extrême ou re-traditionalisation de la société ? Une comparaison interculturelle », *in Déviance et Société,* 2005/3 (Vol. 29), p. 273-284.

KRAEMER Jacques, « L'écriture théâtrale au présent : Texte et mise en scène », *in Pratiques,* n°15-16, 1977, pp.146-153.

LE DÉVÉDEC Nicolas, « De l'humanisme au post-humanisme : les mutations de la perfectibilité humaine », *in Revue du Mauss permanente*, 21 décembre 2008, p. 1-14.

LÉON Julien et DENANS Julien, « La solitude, au-delà des quatre murs », *in VST - Vie sociale et traitements,* n°124, 2014/04, p. 36-42.

LEPESANT Michel, « Oser critiquer l'individualisme généralisé », *in Décroissances*, 3 décembre 2016, p. 4 de couverture.

LUMINET Olivier, « Les émotions : des facettes inépuisables », *in la Psychologie aujourd'hui, Les grands dossiers des sciences humaines*, N°42, mars/avril/mai 2016, p. 27 à 32.

MARMION Jean-François, « Le bonheur mode d'emploi », *in Les grands dossiers des sciences humaines*, N°35, Juin/Juillet/Août, 2014, p. 28.

PAVIS Patrice, « Vers une théorie de la pratique théâtrale : le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie », *in Performing Art Journal,* Volume 5, N° 3, 1981, p. 155-168.

PAVIS Patrice, « Production et réception au théâtre : La concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. » *in Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène.* 4e édition revue et augmentée, 2017, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, pp.337.

PAVIS Patrice, « Chapitre IX. Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie », *in Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène. 4e édition revue et augmentée,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, Série Perspectives, 2017, p. 155-168.

POLARD José et LINX Patrick, « Pourquoi le huis-clos fascine-t-il ? », *in Vieillir en huis - clos. De la surprotection aux abus L'âge et la vie - Prendre soin des personnes âgées et des autres,* Toulouse, Éditions Érès, 2016, p. 50-72.

POMMIER Gérard, « Attention bonheur ! », *in Psychanalyse,* n°1, 2004, p. 85-100.

POPPER-GURASSA Haydée, « De l'indifférenciation à l'individuation », *in Enfances & Psy,* n°19, 2002/3, p. 29-35.

RABATÉ Dominique, « L'invention du solitaire », *in* Presses *Universitaires de Bordeaux,* collection *Modernités,* le 19ème volume, 2003, p. 25-379.

RENAUD Gilbert, « Travail social, crise de la modernité et post modernité », *in Revue canadienne de service social*, Vol. 7, No. 1 hiver 1990, p. 27-48.

ROY Alain, « L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste). », *in Liberté*, vol 35, N° 3, 1993, p. 10–28.

RUBBERS Brigitte, « L'homme hypermoderne : une mutation inquiétante du psychisme humain ? », in *Actualités en analyse transactionnelle*, n°128, 2008/4, p. 1-11.

SCHAFF Adam, BRENDEL Claire, « L'aliénation en tant que problème social et philosophique », *in Sociologie de la connaissance marxisme et anthropologie, Revue L'Homme et la société*, N° 31-32, 1974, p. 33-50.

SCHWARTZ-GASTINE Isabelle, « Le jeu scénique porteur de sens » *in Shakespeare et le jeu*, N°23, 2005, p. 145-163.

THOMASSEAU Jean-Marie, « Les différents états du texte théâtral. » dans *Pratiques*, n° 41, mars 1984, p. 99-121.

TISSERON Serge, « La catharsis purge ou thérapie ? », *in Les cahiers de médiologie*, vol. 1, N°1, 1996, p. 181-191.

VIVÈS Jean-Michel, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *in Recherches en psychanalyse*, vol. 9, N° 1, 2010, p. 22-35.

WEINBERG Achille, « Comment on devient unique », *in L'individu, secrets de fabrication, Revue des Sciences Humaines*, Février 2014, p. 1-4.

- **Articles électroniques :**

BACHELARD Gaston, La poétique de l'espace, P.U.F.. In: Sorcières : les femmes vivent, n°11, 1978. Espaces et lieux. p. 46; https://www.persee.fr/doc/sorci_0339-0705_1978_num_11_1_4104. Consulté le 06/03/2022.

BAETENS Jan, « Du texte à la performance, aller-retour : Vincent Tholomé entre scène et livre », *Itinéraires* [En ligne], 2017-3 | 2018, mis en ligne le 15 juin 2018. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/3877. Consulté le 20/04/2020.

BANCAUD Florence, « Entre diabolisation, séduction et légitimation. Le kitsch ou l'imitation comme « mal esthétique », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 72 | 2017, mis en ligne le 05 octobre 2018. URL : http://journals.openedition.org/ceg/336. Consulté le 08 décembre 2019.

BARUS-MICHEL Jacqueline, « Le malheur et la réparation », *Nouvelle revue de psychosociologie*, 2006 (nº 2), p. 21-32. URL: https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2006-2-page-21.htm. Consulté le 15/12/2018.

BERTHOUD Gérald, « Un univers « kafkaïen » aujourd'hui ? », Revue *européenne des sciences sociales* [en ligne], XLIV-133 | 2006, mis en ligne le 04/11/2009, URL : https://journals.openedition.org/ress/364. Consulté le 23/10/2019.

BIONDA Romain, « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre », Université de Lausanne, Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), 2018.URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature. Consulté le 13/04/2020.

CHAPUIS Héloïse, « Notre cerveau nie notre propre mortalité, mais accepte tout à fait celle des autres », *Science et Avenir*, URL : https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cerveau-et-psy/notre-cerveau-nie-notre-propre-mortalite-mais-accepte-tout-a-fait-celle-des autres_138397. Consulté le 22/10/2019.

CHESTIER Aurore, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Cairn Revue*, 007/1 (n° 2), pp.105-110.URL : https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm. Consulté le 12/12/2018.

CHRISTOPH Gusy, « La théorie des sphères », *Annuaire international de justice constitutionnelle*, 18-2002, 2003, p. 467-484, URL : www.persee.fr/doc/aijc_0995-3817_2003_num_18_2002_1689. Consulté le 12/11/2019.

CUGNO Alain, « Modernité et individualisme », Revue *Projet*, 2002/3 (n° 271), p. 37-44. URL : https://www.cairn.info/revue-projet-2002-3-page-37.htm. Consulté le 20/11/2019.

DARIS Damien, « L'absurde ou la condition humaine, Le philosophe et le croyant, dans *Le mythe de Sisyphe* », *Open Edition Journals*, *ThéoRèmes* / *Philosophie,* mis en ligne le 10 mars 2017. URL : http://journals.openedition.org/theoremes/1112. Consulté le 01/05/2019.

DE BARY Cécile, « Usages de la notion de représentation dans les premiers numéros de Poétique », *in L'Aventure poétique*, *Fabula-LhT*, n° 10, décembre 2012, URL : http://www.fabula.org/lht/10/bary.html. Consulté le 25/03/2020.

DESCOLA Philippe, « Anthropologie de la nature », *Collège de France*, URL :https://www.collegedefrance.fr/media/philippedescola/UPL35675_descola_cours0304.pdf. Consulté le 24/03/2019.

DESROCHES Monique, « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 21/2008, mis en ligne le 17 janvier 2012. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1215. Consulté le 20/04/2020.

GOSLING.P, « L'individu et le groupe, La désindividuation en groupe », *Psychologie sociale*, Tome1. URL: https://www.psychologie-sociale.com/index.php/fr/theories/theorie-des-groupes/11-le-leadership. Consulté le 16/04/2019.

GRÉSILLON Almuth, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, ISSUE 26, 1996, URL : http://journals.openedition.org/praxematique/2979. Consulté le 24/04/2020.

HORTONÉDA Jeanine, « Utopie et hétérotopie. En quête de l'intime », dans *Empan*, 2010/1 (n° 77), p. 69-78. URL : https://www.cairn.info/revue-empan-2010-1-page-69.htm. Consulté le 21/05/2019.

LAURET Pierre, « La représentation théâtrale et l'expérience », Cahiers *philosophiques*, vol. 113, N°1, 2008, pp.9-24. URL :https://www.cairn-int.info/revue-cahiers-philosophiques1-2008-1-page-9.htm. Consulté le17/04/2020.

MARIE Alain, « La violence faite à l'individu, (La communauté au révélateur de la sorcellerie) », Éditions Karthala « Politique africaine », *Cairn Info revue*, 2003/3 N° 91, URL : https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2003-3-page-13.htm. Consulté le 20/05/2019.

MÉNARD Claude, « La mortalité, un fardeau ou une chance ?», Jeudi 25 novembre 2007 URL :http://zenon59.free.fr/LA%20MORTALITE%20un%20fardeau%20ou%20une%20chance.html. Consulté le 22/03/2019.

MONTEIL Pierre-Olivier, « Cahiers d'éthique sociale et politique. », *Persée Autres Temps*, N°78,2003, pp.1-URL : https://www.persee.fr/doc/chris_07532776_2003_num_78_1_2426. Consulté le 12/11/2019.

NAL Emmanuel, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », dans *Recherches & éducations* [En ligne], 14 | Octobre 2015, mis en ligne le 07 juin 2016, p. 147-161. URL : http://journals.openedition.org/rechercheseducations/2446. Consulté le 25/11/ 2019.

PAVIS Patrice, « Chapitre V : le texte (é)mis en scène », *Cairn Revue*, 2016, p. 208-234. URL :https://www.cairn.info/analyse-des-spectacles--9782200614027-page-208.htm.Consulté le 14/04/2020.

PÉRÉOL Orélien, « L'hyper-individualisme dans notre société **»,** Octobre 2014, *AGORAVOX*, URL :https://www.agora/vox.fr/actualites/societe/article/l-hyper-individualisme-dans-notre-157514/. Consulté le 25/11/2019.

ROMAN Sébastien, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », Le *Philosophoire*, 2015/2 (n° 44), p. 69-86. URL: https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm. Consulté le 14/12/2019.

RONFARD Rémi, « Notation et reconnaissance des actions scéniques par ordinateur. La notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique », HAL *: Archives ouvertes* : hal-00768893, Toulouse, Avril 2012, p. 6. URL : https://hal.inria.fr/hal-00768893/file/notation-et-reconnaissance.pdf .Consulté le 18/01/2020.
WELLER Marc, « L'individuation, un processus pour Être soi », *Les passeurs du vent*, mis en ligne 13/09/2018. URL : https://www.lespasseursduvent.fr/lindividuation-processus-etre-soi/». Consulté le 29/11/2019.
WIEVIORKA Michel, « Le nouveau paradigme de la violence (Partie 2) », Cultures *&* *Conflits* [En ligne], 29-30 | automne-hiver 1998, mis en ligne le 16 mars 2006, URL : http://journals.openedition.org/conflits/726. Consulté le 15 novembre 2019.

7- Thèses et mémoires

BIGAY Michaël, « Solitude et communauté humaine dans « L'Invention de la solitude » de Paul Auster, « Le Salon du Wurtemberg » de Pascal Quignard, et « La fin des temps » de Murakami Haruki », thèse soutenue le 23/05/2016, Paris Est, publié en partenariat avec le laboratoire Lettres, Idées, Savoirs Créteil.

- **Thèses et mémoires sur Yasmina Reza :**

DA SIVA ESTEVES SOARES Sandra Daniela, *L'humour féminin subtil et raffiné dans le théâtre de Yasmina Reza*, University of Tennessee, 2010.
RAFIEI Masoomeh, *L'étude thématique du théâtre et du cinéma de Yasmina Reza,* thèse soutenue le 14-12-2016, à Sorbonne Paris Cité.
THAKAA MUTTIB Hussein, « La quête identitaire dans le théâtre de Yasmina Reza », Thèse de soutenue le 6-7-2009, Université Lumière - Lyon 2, École doctorale : Lettres, langues, linguistique, arts, *Équipe de recherche : Passage XX-XXI.*

8- Colloques

ARAMBASIN Nella, GILLESPIE Margaret, JURISIC Srecko et PRANCEVIC Dalibor, *Modernité des hétérotopies : genre, discours, création*, Colloque interuniversitaire entre Besançon (Faculté des Lettres, Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles) et

Split (Croatie), 3-4 décembre 2020. Mis en ligne le 26/10/2020. URL : https://arthist.net/archive/21908. Consulté le 29/11/2020.
VINCENT-BUFFAULT Anne, « Sensibilité et insensibilité : des larmes à l'indifférence », dans *Fabula / Les colloques, L'émotion, puissance de la littérature*, mis en ligne le 02 juin 2014, consulté le 13/04/2020.

9- Entretiens avec Yasmina Reza

BIRNBAUM Jean, « Yasmina Reza : j'approuve le mot gaieté », *Le Monde*, 25/08/2016
BUSNEL François, « Entretien avec Yasmina Reza », in *Le Grand Entretien, France inter*, 06/02/2013.
BUSNEL François, Entretien avec Yasmina Reza, *La grande librairie S13* : *Yasmina Reza, Pascale Robert-Diard et Philippe Ridet*, France5, 7/04/2021.
HELLERSTEIN Nina, *«* Entretien avec Yasmina Reza », *The Frensh Review*, 05/04/2002
LAPORTE Arnaud, « Yasmina Reza :" J'ai toujours écrit ce que j'avais envie de voir " », France *culture*, 03/07/2017.
LECLERE-MARIE Françoise, « Entretien avec Yasmina Reza : Écrire un acte éminemment sauvage », *Le Point*, 02/02/2001
SIMONNET Dominique, « Entretien avec Yasmina Reza : J'écris sur le fil de l'essentiel » *l'Express*, 13/01/2000 80

10- **Vidéographie (par ordre de consultation)**

Karine Gonthier-Hyndman « explique comment jouer la comédie en 8 minutes ». URL: https://www.youtube.com/watch?v=sFv56VCm06U&t=119s. Consulté le 11/01/2020.
Représentation de la pièce *Le Dieu du carnageURL* : https://vimeo.com/185297315. Consultée le 24/01/2020.
Représentation de la pièce *La traversée de L'hiver.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=cLS7mLfWAW4. Consultée le 29/01/2020.
Extrait vidéo de la pièce *L'homme du hasard. URL :* https://vimeo.com/151390374. Consulté le 02/02/2020.

11- Filmographie

ROMAN Polanski, Film *Carnage*, 2011, URL : https://www.amazon.com/Carnage-Kate-Winslet/dp/B007NYO74Q. Consulté le 29/01/2019.

12- Dictionnaires et encyclopédies

AUGE Claude, *Larousse classique illustré, Nouveau dictionnaire encyclopédique*, 88. éd, Paris, Larousse, Paris, 1940.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2vols, Paris, Bordas, 1995.

DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, *Dictionnaire de poche de la langue française*, Paris, Larousse, Étymologique, 1971.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre, termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éd. Sociales, 1980.

REY Alain, *Dictionnaire Le Robert*, Paris, 1993-1998.

RIPERT Pierre, *Dictionnaire des citations de la langue française*, Paris, Booking International, 1995.

TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Dictionnaire de la Langue du XXème siècle*, Tome Quinzième, Paris, Gallimard, 1994.

Table des matières

Remerciements ……... 3

Résumé ……... 4

Abstract…… ……..… 5

Introduction Générale……...…... 6

Première partie : L'espace sous les feux de la rampe ……. 19

Introduction……...…20

Chapitre I : Le huis clos comme métaphore de l'espace moderne …… 22

1- L'espace moteur de discordes …… 22
A- Les conflits affectifs ……... 22
B- Les conflits absurdes ou failles humaines ?.....…….. 38
C- Les conflits d'idées …… 44

2- L'espace stratégique : entre quête et conquête ……... 59
A- L'espace refuge : objet de la quête …… 61
B- L'espace vu sous le prisme du territoire …… 66
C- L'espace sous le signe de la fuite ……... 67

3- La coréférentialité des éléments artistiques, révélatrice de l'excès dans l'expérience humaine …… 70
A- La peinture : la symptomatologie de l'agressivité …… 70
B- La musique envisagée comme unificatrice ……. 74
C- L'écriture : un besoin de reconnaissance …… 80

Chapitre II : La dynamique du mouvement …… 83

1- L'oscillation constante entre la mobilité de la pensée et l'immobilité de l'action dans l'espace fermé …… 83
A- Un théâtre de paroles ……. 84
B- Une intrigue amoindrie ……. .88
C- Une dramaturgie décalée ……. ...92

2- Le huis clos comme expression de l'obsession …… 95
A- Structure littéraire circulaire ……. 95
B- L'obsession porte parle de l'absurde …… 100
C- Une mobilité du paysage mental ……. 104

Chapitre III : Reza se réapproprie la conception « Sartrienne » du huis clos ……...109

1- L'agencement des pièces en écho à *Huis clos* de Sartre ? ……... 109
A- La dépendance aux autres pour se définir ……109

B- La rupture avec la dramaturgie conventionnelle ……...…116
C- Une idéologie jumelle ? ……...…..117

2- L'espace figuré comme un personnage dans l'œuvre ……..….119
A- L'influence de l'espace sur les personnages ……119
B- Un thème central ……...122
C- L'espace une métaphore filée dans l'œuvre …… 124

3- L'enfer ce n'est les autres c'est le Moi …… 125
A- Le Moi fragile …… 125
B- Un double enfer …… 127

Seconde partie : L'individualisme une mise en abyme des valeurs existentielles …… 132

Introduction……..….133

Chapitre I : La restriction de l'espace met-elle en œuvre le concept du néant ? …….. 135

1- L'anxiété croissante en réponse à l'absence de perspectives ……... 135
A- L'homme condamné à réussir …… 137
B- Le factice : une identité normalisée ……... 144
C- Une anxiété métastatique ……... 151

2- La solitude décuplée par la contiguïté de l'espace ……... 161
A- Les modalités de la solitude ……165
B- Une proximité qui éloigne …… 173
C- La solitude : une carapace de protection ……181

3- Le fardeau de la condition humaine …… 185
A- Une routine mortifère …… 186
B- Condition humaine : entre conformisme et aliénation ……... 190
C- Un sujet plus percutant via la banalisation …… 196

Chapitre II : Une promiscuité qui dévie toute tentative de communication ……. 198

1- Les échanges stériles …… 198
A- L'absence d'affinité …… 198
B- L'impulsivité de l'instinct …… 201
C- Les erreurs de communication comme source de clivage …… 203

2- La confrontation faute d'espace vital ……206
A- Une intimité qui ôte toute retenue ……...206
B- Le huis-clos ou l'emprisonnement par le jugement d'autrui …… 209
C- Le sabotage systématique ……211

3- La relation avec l'autre sous le signe de la violence ……214
A- La violence verbale ……216
B- La violence psychologique …… 219
C- La violence physique …… 222

Chapitre III : La défiguration de l'individualisme ……..…….. 227

1- De l'individualisme de base à l'hyper individualisme actuel ……229
A- Le huis clos hétérotopie de tous les excès ……. 230
B- Les défauts aux premières loges ……. 235
C- Les liens sociaux défaits ……. 238

2- La quête de soi ……. 241
A- L'individuation un encouragement pour l'affirmation de l'identité ? ……...241
B- La perfectibilité en déviation, une volte-face inévitable ……. 245
C- L'Homme : un être sentimental incorrigible ? ……. 248

3- Vivre ensemble une façade ……. 251
A- La séparation voulue ……. 251
B- Un équilibre difficile à préserver ……254
C- L'Autre, coupable de notre malheur ……. 256

Troisième partie : La mise en scène comme mise en crise ……. 262

Introduction ……. 263

Chapitre I : Analyse de la mise en scène ……. 268

1- Le jeu d'acteur ……. 268
A- Le geste ……. 269
B- La projection vocale ……289
C- La partition …… 300

2- Le trinôme : Espace-temps-Action …… 304
A- La dimension spatiale …… 304
B- La dimension temporelle …… 308
C- Une alliance synergique ……. 311

Chapitre II : Du texte théâtral à la transposition scénique ……...… 315

1- Le texte dramaturgique écrit …… 315
A- Une esthétique scripturale minimaliste ……. 315
B- Les didascalies …… 318
C- Le mode de réception de l'œuvre ……... 322

2- Le texte émis ……326
A- Le signe auditif ……326
B- Le signe visuel …… 328
C- Le texte joué ou le choix de la situation scénique ……. 331

3- La finalité du texte par rapport à la scène ……... 333
A- Le texte joué : une vision inédite de l'œuvre ? …….. 334
B- Le texte : une partie de la performance globale …… 336
C- Les perspectives se rejoignent …… 337

Chapitre III : L'implication du spectateur : une immersion ludique …… 341

1- Les modalités de l'immersion ……. 341
A- Un processus inévitable ……. 342
B- Assimilation, empathie et reconnaissance, les clés de l'identification …….. 344
C- Une juste distanciation du spectateur …… 347

2- Le public entre attentes et motivations ……. 350
A- Une consolation apaisante ……. 350
B- Un plaisir divertissant …… 351
C- L'expérience humaine comme expectative …… 353

3- La catharsis encouragée par un schéma de crise inspiré du tragique ……... 355
A- L'affect qui prime ……..... 355
B- L'appropriation ……...…357
C- Les enjeux passionnel de la crise ……359

Conclusion générale ……... 364

Bibliographie …….. 373

Table des matières ……..….388

Inès ABROUG

L'interdépendance entre le huis clos et l'individualisme dans le théâtre de Yasmina Reza

Résumé

Le titre de notre sujet, *L'interdépendance entre le huis clos et l'individualisme dans les pièces de Yasmina Reza* est révélateur des enjeux de notre projet, à savoir expliciter la motivation principale de l'auteur : mettre en évidence la crise de l'Homme moderne. Montrer le fragile équilibre de la vie à travers la prédilection de Reza pour une fragmentation scripturale apte à transmettre l'ennui et toutes les autres sensations qui émanent du quotidien des personnages. L'esthétique adoptée de l'hybridité entre les genres se manifeste à travers son œuvre, ainsi que dans les adaptations sur scène par la singularité. Le théâtre incarne le texte à travers la scène pour le rendre des plus vivants. Notre objectif a été d'étudier l'espace en tant qu'élément qui lie représentation théâtrale et littérature. Pour ce faire, nous avons essayé de mettre l'accent sur ce que véhicule le choix du lieu comme symbolique dans la communication afin d'analyser son impact au niveau théâtral et littéraire, tout en soulignant ses enjeux artistiques. Notre recherche a été consacrée au lien entre l'espace et les personnages qui revêt les allures d'un cercle infernal, dans la mesure où le huis clos spatial exacerbe la déformation de certaines notions de l'individualisme chez les protagonistes. La problématique qui nous a préoccupée concerne la thématique de l'espace restreint, le huis clos. Le confinement des lieux voulu par Reza, laisse apparaître en toile de fond les interrogations qu'un Homme moderne en pleine crise existentielle se pose. Par conséquent, si Reza oblige ses personnages à se côtoyer dans un lieu exigu, c'est pour mieux amener la confrontation ainsi que les interactions nécessaires à la maturation de la crise, à partir de la matrice de l'espace scénique. Ainsi, une remise en question des relations humaines en découle et tout semble régi par le conflit et l'abîme du Moi.

Mots clés : Yasmina Reza, littérature moderne, drames, théâtre, interdépendance, individualisme, huis clos.

Résumé en anglais

The title of our subject: *The interdependence between the lock-up and the individualism in Yasmina Reza's* plays, is quite revealing of the stakes of our project. Namely, to explain the main motivation of the author. Which is to highlight the crisis of modern man, to show the fragile balance of life through Reza's predilection for scriptural fragmentation, capable of conveying boredom and all the other sensations, that emanate from the daily life of the characters. The adopted aesthetic of gender hybridity is evident throughout her work, as well as in the singularity stage adaptations. Our aim is to study space as an element that links theatrical performance and literature. To do this, we devote ourselves to determinate what the choice of the place as symbolic conveys in communication, in order to clarify its impact at the theatrical and literary level, while highlighting its challenges. Our research will be devoted to the link between space and characters, which takes on the appearance of an infernal circle, insofar as the spatial lock-up exacerbates the distortion of certain notions of individualism among the protagonists. The confinement of the premises desired by Reza, lets appear in the background the questions that a modern man in the midst of an existential crisis asks himself. Therefore, if Reza forces his characters to mix in a cramped place, it is to create the confrontation and bring about the interactions necessary for the crisis to mature, from the matrix of the stage space. Thus, a questioning of human relationships is obvious, insofar as everything seems to be governed by the conflict and the abyss of the ego.

The key words: Yasmina Reza, modern literature, dramas, Theatre, interdependence, individualism, lock-up.