

Hélène Jacomard

YASMINA REZA, OU LE SERVICE MINIMUM AUTO/BIOGRAPHIQUE

Yasmina Reza, dramaturge de renommée mondiale, a écrit d'autres types de textes que des pièces de théâtre. Notamment, deux recueils, *Hammerklavier* en 1997, puis *Nulle part* en 2005. Il s'agira de justifier la nature 'auto/biographique' de ces fragments anecdotiques et philosophiques, car la narratrice, d'après elle, bien qu'étant l'héroïne de son texte, ne raconte ni sa vie privée, ni son enfance située 'nulle part'. Reza se rattache donc à une conception du genre comme étant non-réaliste, non-totalisant. Les deux recueils s'apparentent tout à la fois à de l'autofiction, de l'autocritique et de l'autoréflexion.

RELIEF 3 (1), 2009 – ISSN: 1873-5045. P43-60
<http://www.revue-relief.org>
URN:NBN:NL:UI:10-1-100183
Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services
© The author keeps the copyright of this article

En 1997, après avoir écrit quatre pièces de théâtre, parmi lesquelles « *Art* », dont le succès international, quinze ans plus tard, ne se dément toujours pas, Yasmina Reza publie *Hammerklavier*, non plus du théâtre, mais un recueil de récits, et pas n'importe quel type de récits, puisqu'il s'agit d'écrits auto/biographiques¹.

Hammerklavier qui sera suivi en 2005 d'un volume auto/biographique, *Nulle part*, lui aussi assez mince, procède d'une véritable fracture, celle qui sépare la fiction de la littérature du moi. Quels points communs, en effet, entre des pièces à quatre ou six personnages fictifs qui s'entredéchirent dans des dialogues destinés à faire craqueler le

verniss social, et ces vignettes traitant des parents de la narratrice et du personnage diégétique, de ses enfants, de ses proches, le tout agrémenté de notations philosophiques ? Curieusement, on ne s'est pas intéressé à ce passage, non seulement de forme² mais aussi de nature, du fictif à l'auto/biographique. Loin de nous l'idée de nier l'enchâssement de la fiction dans l'autobiographie et des emprunts à la vie perceptibles dans l'œuvre d'imagination, encore moins le soubassement mythique qui raccorde ces domaines³. S'il existe des pièces de théâtre autobiographiques⁴, celles de Yasmina Reza pourtant ne le sont pas et ne se déploient pas non plus dans un espace auto/biographique⁵. L'auteur n'entretient pas de doute quant au cloisonnement entre invention et auto-référentialité. On ne s'attardera pas sur les querelles de nomenclature – récits ou essais⁶ par exemple – parce qu'il importe davantage de déterminer la nature et les enjeux du pacte offert par *Hammerklavier* et *Nulle part*, deux textes atypiques à bien des égards – mais être atypique, n'est-ce pas, désormais, la norme du genre ?⁷

La vie privée

Comme nombre de ses contemporains, Yasmina Reza entretient un rapport paradoxal avec l'autobiographie dont elle conteste les attributs conventionnels. Ainsi, au moment où paraissait *Nulle part*, elle affirmait : « Je ne tiens pas à montrer ma vie. [...] Et je ne veux rien divulguer de ma vie privée. » (Busnel, n.p.). Une telle déclaration tendrait à situer *Nulle part* hors du domaine auto/biographique, alors qu'il est patent que ce recueil et celui qui l'a précédé de huit ans, mettent bel et bien en scène une narratrice et un personnage autodiégétiques. Oscillant entre l'impossibilité d'auto/biographie' (pour reprendre le titre de l'essai de Mary Evans) et son avènement, l'auteur dépasse son propre diktat pour fournir, on verra pourquoi et comment, un 'service minimum autobiographique'. On prendra, bien entendu, cette expression quelque peu irrespectueuse dans un sens figuratif, car ces textes, quoique brefs, sont très riches, très travaillés.

Reza invoque donc le binarisme public/privé pour mettre des bornes à un genre potentiellement sans limites. Revendiquer une telle dichotomie autorise l'auteur à formuler un pacte personnalisé, adapté à ses besoins. Naturellement, tout dépend de ce qu'on entend par 'vie privée'. La définition varie selon les époques. Aux dix-neuvième et vingtième siècles, 'vie privée' est l'euphémisme convenable pour 'sexualité', qui est, comme chacun sait, sous la coupe de conventions morales. Mais c'est une réduction facile que d'assimiler la sexualité à tout l'intime (Evans, 137). Yasmina Reza ne dévoile certes rien sur sa sexualité (elle critique d'ailleurs les auteurs qui le font, *Hammerklavier*, 83), ni sur ses amours (si l'on excepte les paroles que lui adresse un homme qui lui dit qu'il l'aime, 120 ; ou la mention de « Didier », père de ses enfants, 114). Reza n'élabore pas non plus une réflexion sur cette dichotomie, comme la plasticienne Sophie Calle le fait à travers ses installations ou ses photographies. Et lorsqu'elle écrit les derniers mots du premier recueil : « Il y a des régions qui doivent rester obscures. Ni floues ni ignorées mais simplement privées de la lumière des mots » (*Hammerklavier*, 133), c'est la constatation d'un écrivain confronté à une question d'écriture, à la résistance obstinée du réel à se laisser saisir, et non l'aveu de secrets et de cachotteries.

Ici, pourtant, il y a du 'privé', dans le sens où la narratrice a une présence physique dans ses récits, au sein d'une famille, ascendants et descendants, et parmi des amis. Elle s'y expose, directement et parfois obliquement, comme l'interlocutrice de ses proches. En sus de sept passages sur le père, neuf chapitres de *Hammerklavier* sur quarante-quatre et onze sur dix-huit de *Nulle part* concernent la parentèle. Un tiers de *Hammerklavier* porte sur les amis, alors que leur place est plus restreinte dans *Nulle part*. Le reste des deux recueils consiste en réflexions littéraires ou philosophiques, voire des matrices d'autres textes⁸. Le plus grand nombre de vignettes sont donc des anecdotes qui dévoilent une vie de famille, des rencontres et des émotions, mais ce n'est jamais gratuit : il y a un dessein qui dépasse toujours le particulier.

Ainsi l'ancêtre y figure, Manoune, la grand-mère paternelle. Devenue « brindille » (*Hammerklavier*, 51), elle « quitte peu à peu la vie dans l'indifférence du monde » (50). La narratrice s'accuse d'être aussi négligente que les autres : « en dix jours, nous n'avons trouvé qu'une demi-heure pour

aller la voir » (52). Le privé sert ainsi à évoquer, sans appuyer, l'abandon des vieilles personnes dans une société obnubilée par l'action et le devenir. Cela sert aussi à caractériser la narratrice comme étant elle-même terriblement « dévorée par l'impatience de vivre » (Busnel, n.p.), « obsédée du devenir » (36), et, à ce qu'il paraît, encline à l'autocritique.

La mère y est mise en scène, elle aussi à un âge avancé, lorsqu'elle se rend avec Yasmina à Budapest, ville de sa jeunesse. Cela forme la base d'une réflexion sur une tentative de la part de sa fille pour « comprendre où est la patrie de son âme » (129). Ce passage est étroitement lié à la fin de *Nulle part*, où l'auteur fait le compte des parents morts (petite sœur, grands-parents maternels, père, oncle et grands-parents paternels), dont les restes ou bien ont disparu ou bien sont désormais rassemblés par ses soins « dans le carré juif du cimetière Montparnasse » (*Nulle part*, 78). Le souci de dédramatiser, de ne pas conférer un tour trop grave à sa quête de racines, de ne pas se donner le beau rôle non plus, explique le ton d'autodérision qu'elle adopte: « je ressens comme une sorte de promotion sociale qu'ils soient là, en plein Paris, à côté de gens connus de la culture française, comme des nouveaux riches de la mort » (78). Le tragique sujet du sort fait aux juifs, juifs hongrois ou russes, juifs errants même dans la mort, n'est pas traité de front. La révélation de ses origines juives est mise en scène dans *Hammerklavier*, mais d'une façon là encore tragi-comique. Pour « s'élever et s'améliorer » comme ses camarades de classe, Yasmina vers l'âge de six ou sept ans commence à faire une prière le soir dûment suivie du signe de la croix. Surprise par sa grand-mère (« Mais que fais-tu ma pauvre ? »), elle ne saisit pas tout à fait le sens du mot juif (*Hammerklavier*, 48). Une fois ce vocable compris, ce qui arrivera plus tard, précisément en 1967 lors de la guerre des Six Jours-, elle concevra de « l'euphorie » quant à ses origines (49). D'autres vignettes concourent à montrer que la famille n'est guère pratiquante (son père n'a « pas hanté les synagogues » 126), encore moins engagée dans le sionisme. Comme ces citations piochées de ci de là le montrent, il faut procéder par recoupements tant la narratrice est avare d'informations datées ou de renseignements biographiques sur ses ancêtres ; elle ne dessine ni parcours, ni destins. Moyennant cette écriture elliptique, elle les dépouille de leurs atours sociaux, les fige hors de

l'Histoire, dans la condition humaine ordinaire des sans-gloires. En un mot, biographe en apparence peu zélée, elle ne raconte pas (toute) leur vie.

Même au sujet de son père, pourtant le premier personnage mis en scène dans *Hammerklavier* et le plus présent, Reza fournit les biographèmes au compte-goutte. C'est dans l'opuscule ultérieur qu'on apprend où il est né (à Moscou), où il a vécu (en Ouzbékistan, en Allemagne, *Nulle Part*, 56), mais les renseignements ne sont pas arbitraires, puisqu'ils servent à souligner leur absence intrinsèque de signification. *Hammerklavier* et *Nulle part* se démarquent des biographies contemporaines de père ou de mère, telles *Le Zèbre* d'Alexandre Jardin, *Souvenirs pieux* et *Archives du nord* de Marguerite Yourcenar, *Une femme* d'Annie Ernaux, autant de reconstitutions historiques plus ou moins exhaustives, hagiographiques ou mythographiques, des figures p/maternelles. Au fond, chez Reza, il y a une récusation des présupposés du roman réaliste qui rejaillissent sur les conceptions de l'auto/biographie : ni chronologie, qui surdétermine la représentation d'une vie⁹, ni construction figée et intégrale d'un personnage, ni explication psychologique, ni valorisation des causes premières (l'enfance par exemple). Sous des dehors presque banals¹⁰, ces deux textes font fi des conventions du *réalisme auto/biographique*, telles que l'agencement (chronologique ou autre) d'un parcours de vie d'un sujet réel raconté dans son intégralité et ce, pour lui donner un sens. Par contre, Reza saisit ses personnages, tout vivants, dans l'instantané d'une scène ordinaire. Tous les personnages du texte, pas seulement les ancêtres, se promènent, reposent dans leur chambre, plongent dans une piscine, se rendent au concert, achètent une tunique à franges. Ils sont en chemise de nuit, en anorak ou en petit tailleur ; ils grignotent une tartine de confiture. Ce sont des corps qui évoluent dans le décor garni des accessoires du 'marché quotidien', selon l'expression de Georges Perros (1973, 25) Comme dans le théâtre de Reza, des objets triviaux encombrant la vie : un cartable, des baskets, des rosaces en papier, un piano, une fontaine « très moche », un parapluie, une laisse de chien, du papier peint. Les biographèmes fournis par Reza sont référentiels, authentiques et, en tout état de cause, vérifiables. Mais surtout, ils servent à créer un effet de réel au sein de tranches de vie qui gardent toute l'inconstance que leur confère l'approche biographique, extérieure et subjective par essence, et, surtout,

dans le désordre de la remémoration, l'incertitude du moment d'écriture, l'inachevé. L'être n'est ni stable, ni unifiable, ni connaissable dans sa plénitude ou son intériorité. Bien qu'elle n'aborde jamais de front la question de l'écriture biographique, Reza s'avère une biographe exigeante et rigoureuse. Ce que nous avons appelé ci-dessus son 'peu de zèle biographique' est, en réalité, le contrecoup de cette exigence.

Dans *Hammerklavier*, qui, en sus des passages didactiques, compte davantage de mises en scène que *Nulle part*, la narratrice sélectionne trois ou quatre moments privilégiés avec son père, pas plus. Ces situations ne représentent d'ailleurs pas toutes des anecdotes réelles puisque l'incipit de *Hammerklavier* consiste en un rêve où figure le père. Quoi de plus intime qu'un rêve, soit dit en passant ? Son père revient de la mort et l'informe qu'il a rencontré Beethoven, homme mesquin et prétentieux ; celui-ci lui a crié : « être mort n'est pas être sage » (10). Le ton est donné : il ne s'agit pas d'arborer une déférence obligée envers les morts.

Les deux vignettes suivantes mettent cette règle en pratique. Le père de Reza, au seuil de la mort, accepte le défi qu'elle lui lance de jouer *Hammerklavier*, la Sonate pour piano numéro 29 de Beethoven, qu'il travaillait depuis longtemps. C'est la sonate de Beethoven la plus difficile à jouer (littéralement, *clavier à marteaux*), la plus longue (45 minutes), et qui, d'après le compositeur, devait donner du fil à retordre même à des virtuoses. Alors que c'est un morceau que le père jouait correctement auparavant, cette fois-ci, diminué par le cancer, il le martèle, le massacre. Comme Beethoven dans le rêve de Yasmina, le père, même mourant, n'est pas sage : par vanité, il a cédé au besoin de prouver à sa fille qu'il jouait mieux qu'elle. Reza a toujours l'œil acéré du moraliste devant les ridicules des hommes, que l'on détecte dans toutes ses pièces. Ici, pourtant, ce qui l'intéresse davantage, c'est sa propre réaction : pourquoi le fou rire l'a-t-elle prise devant ce symptôme de déchéance ? « Tous les éléments de la tristesse sont là et je ris » (15). Le rire est, en tout état de cause, l'expression de l'angoisse, indécente mais compréhensible, le rire du stoïque face à la mort inévitable. Par un processus d'équilibrage des émotions, qui semble l'un des principes de l'architecture des recueils, la vignette suivante, *Le masque de la mort*, relate un instant de grande complicité avec son père,

lorsqu'il se contemple nu dans la glace, car ils rient *ensemble* « de la curieuse évolution des apparences » (18)¹¹.

Autocritique

Ce que la narratrice ne commente toutefois pas, dans l'épisode de la sonate, c'est sa propre insistance à faire jouer son père. Eloge de la vie, le traiter comme un être en pleine force de l'âge, n'est-ce pas une manière de lui faire honneur et de le respecter ? Quoi de plus humain, de plus vivant que la vanité ? Mais le rire profanateur suggère que seul le tragi-comique peut masquer la cruauté inconsciente qu'il y a à confronter un vieillard à son déclin et à sa mort prochaine. La double valence d'interprétation vaut pour un certain nombre d'anecdotes où le personnage de Yasmina se manifeste mesquin, vain et quelque peu cruel. Dans la parabole sarcastique du collier, par exemple, Yasmina écoute à peine un ami qui souffre de sa séparation d'avec sa femme, parce qu'elle estime souffrir bien davantage que lui, du fait qu'elle porte un collier hideux : « Ce soir, quoi qu'on en dise, ma vie est plus gâchée que la sienne » (*Hammerklavier*, 55). Elle somme son compagnon de lui dire la vérité sur ce collier et, devant sa sincérité (il est « affreux »), lui annonce que leur amitié est terminée. Sous la conception déjà exprimée dans « *Art* » que l'amitié est un lien fragile qui risque d'être brisé par une trop grande lucidité, on perçoit l'insistance de la narratrice à faire éclater la vérité, quel qu'en soit le prix, quelle qu'en soit l'importance, quitte à forcer le trait autocritique de l'autoportrait. Ainsi en est-il des anecdotes concernant d'autres amis.

Comme dans l'épisode du père revenant la visiter en rêve, Reza imagine un dialogue avec une amie morte, Marta. Yasmina n'a pas apporté de fleurs pour son enterrement ; dans cet échange imaginaire prononcé devant la tombe, son amie la traite de paresseuse et de radine (*Hammerklavier*, 20). Yasmina imagine que sa résistance aux convenances bourgeoises serait considérée par Marta comme moralement condamnable. On ne sait ce que la narratrice en pense, elle, puisqu'elle tait ses « vraies » motivations et ses émotions devant ces paroles définitives. En jouant sur le dispositif autofictif, elle n'avance aucune interprétation psychologique : bonnes ou mauvaises raisons, qui est la plus déloyale des deux ? Yasmina

ou son amie ? Par l'effet de la symétrie compensatoire déjà notée, le chapitre suivant éclaire rétrospectivement ces reproches imaginaires. Marta y est remise en scène, vivante, comme le père remis en scène après son décès. Dans un dialogue qui, cette fois, est présenté comme avéré, Marta avoue à Yasmina : « vous n'avez jamais pu être une véritable amie à cause de votre énergie. Vous pouvez marcher et parler en même temps. C'est terrible ça vous savez, les gens qui peuvent marcher et parler en même temps » (*Hammerklavier*, 23). Ainsi ces mots d'une mourante retouchent, comme on le fait d'une photographie, une longue amitié sur la base d'une différence qui semblerait triviale si elle n'était pas aussi fondamentale et définitive : on n'a pas pris sur sa vitalité, son métabolisme. Comme la narratrice conclut cette anecdote par une méditation sur « la méchanceté du temps » (24), la déloyauté de l'amie dépasse le cas individuel et prend une ampleur d'ordre abstrait : tout change, tout passe. Peu importe, dans ces conditions, le ressenti de Yasmina, sa vie privée, si l'on veut, qu'elle éclipse d'ailleurs, puisqu'elle veut montrer que nous sommes tous soumis aux atteintes du temps.

Les questions que soulève Reza, à partir de sa vie privée, sont des questions aux répercussions existentielles (la mort, l'amour filial, l'amitié, les convenances, l'inconstance...), mais qui ont aussi partie liée avec la notion de bienséance dans les écrits auto/biographiques. La phrase célèbre de Rousseau dans *Les Confessions*, « Les choses les plus difficiles à confesser ne sont pas les crimes, mais les actes ridicules et honteux », s'applique à ces textes. Chose honteuse, par exemple, que la cruauté dans les rapports avec ses propres enfants. Reza rapporte un dialogue dont la violence n'échappe pas à son fils :

Pourquoi je veux à tout prix que tu saches jouer du piano ? [...] Après tout qu'est-ce que ça peut me faire que tu ne connaisses rien à la musique ?

Il répond : « Si tu crois m'encourager avec ces phrases que tu dis à chaque fois, tu te trompes ; vraiment ce ne sont pas des phrases encourageantes !

- Je ne cherche pas à t'encourager, je te fais part de mes sentiments.

- Eh bien c'est triste une mère qui ressent ça », soupire-t-il en se détournant du clavier comme un être acculé par les événements (*Nulle part*, 27/28).

On peut lire cela comme une autocritique rétrospective, fustigeant l'égoïsme maternel et le refus des responsabilités d'un parent, lesquelles consistent à ne pas charger un enfant du fardeau de ses sentiments. Selon l'architecture compensatoire déjà évoquée, Reza montre la cruauté raffinée que les enfants, à leur tour, sont susceptibles de manifester en exposant fautes et lâchetés de leurs parents (comme elle-même à propos des petits ridicules de son père). Une autre mise en scène du quotidien, 'Education déplorable', dépeint Reza en mère faible et hypocrite, qui, tout en discourant de façon sévère, ramasse les jouets que devait ranger le petit garçon. Lui, c'est un parangon de logique qui refuse jusqu'à la fable de « ramasser ensemble » : « Tu le fais toute seule. [...] Parce que toi, tu veux les ramasser » (*Hammerklavier*, 72).

Le motif d'autocritique, c'est donc le honteux désir de possession d'une mère. Deux scènes identiques ouvrent chaque section de *Nulle part* consacrée, la première à Alta, la seconde à Nathan. La narratrice observe ses enfants, cartable au bout du bras, en train de s'éloigner vers l'école en lui envoyant des bisous. Cette rue qu'ils longent, puis leur disparition à un angle ou derrière des buissons, sont une image du « tournant d'une vie » (Lejeune, 1995, 7). La mère tente, en vain, de prolonger le lien de dépendance de ses enfants envers elle. Deux autres vignettes sont significatives à cet égard. La narratrice observe Nathan qui a environ deux ans, et se met à imaginer le vieil homme qu'il deviendra, et qu'elle ne connaîtra jamais. Elle poursuit sa rêverie en échafaudant une représentation de son enterrement à lui, entouré de gens qui lui sont totalement étrangers à elle, et qui ne sauront rien des soins qu'elle a pris de Nathan enfant (*Hammerklavier*, 24/5). C'est une vision d'une grande violence, celle de la dépossession totale d'une vie qu'elle a si complètement possédée un jour. Ici, la narratrice n'hésite pas à confier son regret anticipé de n'avoir pas joui de ses enfants (*Nulle part*, 32), son rapport douloureux à l'amour, que le temps va forcément briser. Fatalité qui est aussi notre lot.

Le chapitre intitulé 'La râleuse' offre un autre exemple de la façon dont Reza utilise le particulier, sa vie privée, pour aborder une question existentielle, à la fois autocritique et philosophique. La narratrice, éperdue, pense avoir égaré un livre écrit avec Alta qui n'a que sept ans et qui a dessiné les illustrations. Le livre est retrouvé et la narratrice s'interroge sur

les raisons de l'indifférence de la fillette qui n'avait pas accordé une grande importance à la disparition du livre, faute de sentir « sa valeur dans le temps » (*Hammerklavier*, 32). « Le livre est déjà cruel, il est déjà perte, déjà il raconte un monde envolé. » (35) Et de conclure : « le bonheur n'est su que perdu. » (34) Stoïcisme ou pessimisme à la Schopenhauer¹² qui colore toutes les joies de la connaissance de leur fin ? Cette fatalité est clairement exprimée dans un des rares souvenirs d'enfance que parvient à se remémorer la narratrice ; il est d'ailleurs esquissé plutôt que raconté. Le voici dans son intégralité :

Le chagrin est très près de la joie.

Dans ce jardin public où mes parents sont apparus pour venir me chercher, eux qui ne venaient jamais me chercher nulle part, j'ai couru vers eux avec une telle joie, et cette disproportion de la joie était aussi un chagrin (*Nulle part*, 43).

Dans *Hammerklavier*, sur les quarante-quatre chapitres, seuls deux racontent, au pas de charge, un souvenir d'enfance (celui de Lucette Mosès, petite fille ingrate maltraitée par Yasmina enfant, 39/42 ; et l'épisode déjà mentionné de la prière du soir, 47/49). *Nulle part* ne contient que trois ou quatre maigres souvenirs d'enfance (souvenir de n'avoir pas été choisie comme « jolie petite fille » pour un film, 44/5 ; l'épisode ci-dessus de la joie mêlée à la tristesse ; le chien pris par ses parents, 46). Cela prouve la thèse que Yasmina Reza n'a « aucun souvenir » (52, 65, 75).

Le temps et les lieux

Le grand sujet de *Hammerklavier*, on l'aura compris, c'est le rapport au temps, ce vocable si fréquent dans les deux textes qu'il a fallu renoncer à en faire le compte. Si les notations sur les ancêtres sont si ténues, comme nous l'avons vu, c'est parce que le matériau privilégié de l'auto/biographe est sujet à « la malédiction du temps » (*Hammerklavier*, 36). Le recueil s'ouvre sur la mort de deux êtres chers, le père et Marta, mais, par un tour de passe-passe de l'écriture, ils reviennent à la vie dans le chapitre suivant. La mort, à qui sait la dire, ne serait donc pas un « indiscutable tournant »

(Lejeune, 1995, 17) ? En vérité, l'idéal serait : « Qu'arrivent les choses, que passent agitées les heures, que sonne ce qui doit sonner, que le temps, mon intime ennemi, le temps passe sans que je le voie passer » (*Hammerklavier*, 35). Pourtant, chaque anecdote racontée souligne au contraire cette conscience du temps qui défile. D'où le désir d'oubli dont « rien [ou si peu] ne triomphe » (*Nulle part*, 52).

La partie qui clôt *Nulle part* - jusqu'ici le dernier texte auto/biographique de Reza - est d'une facture différente du reste : une vingtaine de pages urgentes, écrites, dirait-on, d'un seul souffle, dépouillées de points, scandées de virgules et surtout de dénégations :

Je ne connais pas les langues, aucune langue, de mes père, mère, ancêtres, je ne reconnais ni terre ni arbre, aucun sol ne fut le mien [...] le mot natal n'existe pas, ni le mot exil [...] je ne connais pas de musique des commencements [...] je ne sais pas faire ce que les mères font [...] je n'ai pas de tradition, je n'ai pas de religion, je ne sais pas allumer les bougies, je ne sais faire aucune fête, je ne sais pas raconter l'histoire de notre peuple, je ne savais même pas que j'avais un peuple (*Nulle part*, 55/6).

Je n'ai pas de racines, aucun sol ne s'est fiché en moi. Je n'ai pas d'origines. Quand je vois dans les journaux, iranienne, russe, juive hongroise, ce sont des mots que j'ai dits. Il n'y a pas d'images, pas de lumières, d'odeurs, rien (57/8).

Une telle litanie, sorte d'anaphore de *ne pas* et d'*aucun*, trahit une conception (le mot est trop fort : disons plutôt, une intuition) de ce qui constitue l'enfance et l'écriture de l'enfance, monde de sensations et non de faits. Comme on l'a vu pour les gens qui habitent ces textes, Reza se démarque d'une vision de l'auto/biographie basée sur le récit factuel. Voilà aussi pourquoi, au lieu et place de souvenirs de sa propre enfance, la narratrice met en scène celle de ses propres enfants. On aura, par exemple, senti toute la part autobiographique dans la vignette sur les leçons de piano, qui parle ostensiblement de son fils et non d'elle-même petite fille, mélomane et musicienne en compétition avec son père, mais où l'on peut supposer qu'il se rejoue un épisode infantile vécu.

Non seulement, l'auteur dit refuser de parler directement de sa vie privée, mais, dans ce texte, elle abolit le matériau roi des autobiographes : « Les écrivains retournent à leur enfance, tôt ou tard. Je ne retourne nulle

part, il n'y aurait nulle part où retourner » (*Nulle Part*, 69). On remarquera que, des observations sur le temps dans *Hammerklavier*, Reza est passée à une méditation sur les lieux, ceux qui filent justement, ceux qui passent : « Les lieux m'inspirent lorsqu'ils sont vus d'une route ou d'un train par exemple. [...] Ils exercent pourtant une influence radicale sur tout ce qui est formulé, ils sont la matière même de l'écriture » (*Nulle part*, 51). Au fond, l'espace et le temps se font écho : c'est toujours la même question de fugacité. Comme souvent dans l'autobiographie, Yasmina Reza va droit au point douloureux¹³.

Que reste-t-il de l'auto/biographie, lorsque ni le temps, ni les lieux, ni la vie privée, ni l'enfance n'ont droit de cité ? Une auto/biographique mince, dégraissée des conventions de l'écriture réaliste, réduite à sa plus simple expression, c'est-à-dire à des scènes en apparence banales et pourtant marquantes, des commentaires murmurés et qui s'imposent néanmoins à la conscience narrative, jetées de façon plus ou moins décousue sur la page. Ce n'est pas rien et cela a autorisé des critiques à dire que « la lecture d'*Hammerklavier* offre un début de réponse » à la question 'Qui est Yasmina Reza ?' » (Liban, n.p.). Les brèves biographies de Reza s'en inspirent d'ailleurs beaucoup (voir Blandin).

Au cours d'une interview avec François Busnel, Yasmina Reza fit un aveu extraordinaire :

Y.R. Lorsque j'ai commencé à écrire, la presse s'est intéressée à moi et j'ai accepté quelques entretiens. Il s'est alors produit quelque chose de très troublant: j'y ai vu la possibilité merveilleuse de raconter n'importe quoi.

Vous voulez dire que... vous avez menti? Sur vos racines? Sur vos parents?

Y.R. J'ai réinventé ma vie. Puisqu'on ne me demandait pas de preuves, j'ai décalé la vérité : jeunesse dorée, voyages, cosmopolitisme, etc. Comprenez-moi: je préférais apparaître belle et nantie plutôt que triste et pauvre ! (Busnel, n.p.)

Que l'auteur restreigne le champ de l'écriture du moi, la chose n'a rien d'original et nous avons vu qu'elle se dévoilait tout de même un peu, à sa manière oblique et sans concession. En revanche, brouiller les pistes pour se fabriquer un masque protecteur est moins courant. Cet aveu ne permet pas de savoir ce qu'il en a été, en réalité, de son enfance présentée de façon manichéiste et simpliste « belle et nantie » contre « triste et pauvre ». Loin

de se fonder sur la tromperie, se forger une *persona* publique exotique et séductrice est une façon de révéler ce qui, dans l'homme, est fait de tous les hommes. Dans un sens, Yasmina Reza peut, en effet, affirmer qu'elle ne parle pas de sa vie privée : les deux recueils dépassent le cas particulier et servent un dessein plus général. Ainsi, rapportant les paroles de sa fille Alta qui ne tenait pas à « voir publier » ces « photos écrites de son enfance » et de son frère (*Nulle part*, 15), Reza justifie les avoir rendues publiques, puisque ces textes « parlent de tout autre chose que de vous et moi » (18). Paroles qui font écho à celles prononcées plus tard :

Je ne tiens pas à montrer ma vie. Certains écrivains en font la matière même de leur écriture, qu'il s'agisse de Christine Angot ou, aux antipodes, de Philip Roth. Personnellement, j'ai choisi une autre option. Il a fallu que je sois rassurée par quelques personnes proches sur le potentiel universel de ces textes pour oser les rendre publics. Quand je dis universel, je veux dire qui ne m'est pas spécialement propre (Busnel, n.p.)¹⁴.

Reza a donc tranché dans la grande question sur les limites de la vie privée des autres. Au dix-neuvième siècle, il était tabou de confesser les autres en même temps que soi-même. De nos jours, on dirait, *contre* George Sand, que, puisque « nous sommes solidaires les uns des autres », on pardonne à l'autre comme on pardonne à soi-même.¹⁵

Une écriture elliptique et fragmentée

Se pardonner à soi-même, ne serait-ce pas se pardonner d'écrire ? Car écrire, c'est adjoindre un autre livre « à cette somme exécrationnelle de profération pour ajouter encore à la pile son propre écho... » (*Hammerklavier*, 57). Ces opuscules représentent donc « une variation sur ce qui constitue le socle de l'écrivain » (Busnel, n.p.), mais ce n'est pas glorifié. *Hammerklavier* et *Nulle part* donnent cependant des clés sur les préoccupations de l'auteur. On l'a vu : « Le temps, le seul sujet » (*Nulle part*, 27) et les lieux : « la matière même de l'écriture » (51), sans oublier la vanité de la création littéraire : « Je penserai à ces choses que je ne peux écrire et que je ne peux faire savoir » (132). « Le socle de l'écrivain », c'est aussi ses

lectures, ces grands auteurs auxquels elle rend hommage : Marguerite Yourcenar, Ismaïl Kadaré, Balzac, Stefan Zweig, Roland Barthes, Cioran, Alain-Fournier... Reza ne se livre pas à de la critique littéraire proprement dite, mais plutôt à une lecture autobiographique, c'est-à-dire identificatoire. Par exemple, elle relate une anecdote du *Crépuscule des Dieux de la Steppe* de Kadaré. Elle s'identifie à la fois à la sœur de Constantin qu'il ramène au village après l'avoir sauvée du pays des morts, et à Constantin qui repart. Tous les deux sont des abandonnés: « Mais l'autre, mon tourment, l'autre, ma solitude, celui qui emplit le monde et me désespère à l'aube, n'est pas un étranger. Il est moi, l'abandonné, comme sont moi tous les abandonnés qu'il croise. » (*Hammerklavier*, 122) Là encore, l'anecdotique, l'autoportrait en écrivain, sert à révéler une vision personnelle du monde à répercussions universelles.

« Le socle de l'écrivain », c'est aussi et surtout un choix d'Écriture. Recueils « très littéraires » (Liban, 1998), *Hammerklavier* et *Nulle part* sont construits sur le principe de l'écriture fragmentée, tout à fait en phase avec le pacte auto/biographique de Reza tel qu'il se devine maintenant, à la conclusion de notre analyse, pacte anti-réaliste, anti-totalisant, anti-psychologique. De même que les personnages sont immobilisés, sans passé, ni chronologie, ni intériorité, ces textes marquent le refus d'un schéma absolutiste et jusqu'au-boutiste de certaines autobiographies classiques. Le recours au fragment a quelque chose de transgressif: « l'écriture fragmentaire se démarque des genres en les pratiquant tous afin d'échapper au piège de la totalité, remettant ainsi en cause toutes les assurances de la littérature. » (Marzlof, n.p.). A l'inverse de Gustave Flaubert, on avancera que « les perles *font* le collier ». ¹⁶ Cela ressortit au parti pris des *Papiers collés* d'un Georges Perros, ne pas figer en système ce qui ne vaut que par l'ellipse et la légèreté. On ne sera donc plus surpris que *Nulle part* s'amorce sur le récit d'un rêve et contienne des dialogues imaginaires. On ne sera pas non plus surpris que des phénomènes fragiles et fugaces - rires, peurs, colères, surprises, anecdotes – occupent nombre de vignettes. Et surtout, la typographie du fragment laisse de larges p(l)ages blanches qui évoquent les silences, les trous de mémoire, les non-dits, les mystères. En gros, une écriture où « tout tremble » (Lejeune, 1995, 13).

Mises bout à bout, ces vignettes malgré tout sont parvenues, comme dirait Perros, à « échapper à leur nature fugitive » et être des « note[s] digne[s] de ce nom » (Perros, 1960, 13) pour s'insérer dans une logique, celle du minimum auto/biographique. Là aussi, on osera un parallèle avec les tragi-comédies de Reza construites sur des intrigues si minces qu'on peut parler du degré zéro de l'action théâtrale (Guénoun, 93). Le diptyque auto/biographique ressemble à une rhétorique du fait auto/biographique réduit à sa plus simple expression. Jusqu'où peut-on *ne pas* parler de soi ou des autres, tout en en faisant le sujet de l'écriture ? Cela résulte en une sorte d'autofiction, autocritique et philosophique, autoportrait d'une tête pensante et écrivante, toujours solidaire des êtres pris dans les rets de l'espace-temps, là où on a tous mal. Écriture d'une formidable modernité, synchrone de l'ambivalence toujours actuelle vis-à-vis de l'écriture auto/biographique, à la fois crainte et pratiquée, désirée et refusée, ambivalence qui trouve sa solution dans une auto/biographie fragmentée, tremblante, inachevée, et, de ce fait – c'est habile ! - susceptible de se poursuivre *ad vitam aeternam*.

Notes

¹ Par souci de raccourci et en raison de la nature hybride des textes de Reza (autobiographique *et* biographique), nous avons adopté ici la graphie de Mary Evans (1999).

² Denis Guénoun, quant à lui, s'intéresse surtout au changement de forme, c'est-à-dire « le dialogue complexe et conflictuel entre théâtre et roman, trait marquant de l'écriture qui suivra [ses pièces], et que Reza partage, sous une forme personnelle, avec à peu près tous les dramaturges d'aujourd'hui, et un grand nombre de romanciers » (89). De fait, entre *Hammerklavier* et *Nulle part*, Reza publie deux romans (*Une désolation*, 1999 ; *Adam Haberberg*, 2003) en sus de nouvelles pièces de théâtre (*Pique-nique de Lulu Kreutz*, 1998 ; *Trois versions de la vie*, 2000 ; *Une pièce espagnole*, 2004). Après *Nulle part*, l'auteur écrira deux pièces (*Dans la luge de Schopenhauer*, 2005 ; *Le Dieu du carnage*, 2006) et un récit, *L'aube, le soir ou la nuit* (2007) où elle se met en scène comme chroniqueuse de la campagne présidentielle du candidat, Nicolas Sarkozy (bien que personnel comme *Hammerklavier* et *Nulle part*, c'est un texte qui soulève d'autres problématiques que celles traitées ici ; voir notre article à venir, « *L'aube, le soir ou la nuit* de Yasmina Reza ou comment figurer le politique *sans* politique ? »), à paraître dans *Raison Publique* 12, avril

2010. Yasmina Reza travaille à l'heure actuelle à la réalisation d'un film tiré d'*Une pièce espagnole, Introducing Fernand*.

³ « We are accustomed to classify autobiography as non-fiction, and yet it may be useful to think of it not as such, but as a mythical construct of our society and our social needs » (Evans, 1).

⁴ On pourrait citer *X, les travers du hasard* de Xavie Lukomski, *La vie intermédiaire* de François Zabaleta, ou encore la trilogie de Marc Weidemann (*Le Cri, Sur ma colline* et *La grimace*).

⁵ Voir, bien sûr, Philippe Lejeune, *le pacte autobiographique*, 1975. On concèdera que les interviews accordées par Yasmina Reza, et que nous citons en cours d'argumentation, construisent un espace autobiographique épitextuel que l'on ne peut ignorer.

⁶ La page de Wikipedia consacrée à l'auteur range *Hammerklavier* et *Nulle part* dans la catégorie « essais », ce qu'ils sont, mais pas exclusivement ; http://fr.wikipedia.org/wiki/Yasmina_Reza, consulté le 27 août 2009.

⁷ Nombre d'autobiographies modernes sont jugées « atypiques » : celle de Georges Pérec (Mennan, 2006), de Christiane Rochefort (Catherine Viollet, <http://www.fabula.org/actualites/article7243.php>) ; les *Mémoires intérieurs* de François Mauriac (<http://www.passiondulivre.com/livre-26514-memoires-interieurs.htm>) ; *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb (<http://www.hebline.com/aspf/docs/lebal.pdf>); tous sites consultés le 21 août 2009.

⁸ Denis Guénoun fait remarquer qu'un des chapitres de *Hammerklavier*, pp. 102-104, est la « matrice » d'*Une Désolation* (Guénoun, 186).

⁹ Voir Evans : « authors of autobiographies often become the prisoners, even in the presentation of their lives, of over-determined, and over determining forces among which a sense of rigid chronology is only one example. » (24).

¹⁰ On renvoie à l'analyse de Denis Guénoun sur la philosophie du banal dans les pièces et récits de Reza, qui comprend ce qu'il nomme comiquement « la stratégie du poireau » (50).

¹¹ La thématique du rire comme marqueur des relations intimes est explorée dans *Art*, avec le rire tantôt complice, tantôt méchant, ou encore moqueur.

¹² Inspirée par la pièce intitulée, *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer*, la mention de Schopenhauer n'a pas la prétention de faire une analyse de la philosophie de Yasmina Reza. Pour une réelle approche philosophique de certaines œuvres de Reza, voir Guénoun.

¹³ Voir Lejeune: « Ma consigne [d'écrire un tournant de sa vie] avait été entendue comme : où avez-vous mal ? On est allé droit au point douloureux. » (1995 , 12).

¹⁴ Reza revient donc sur un jugement émis auparavant : « Je pensais que ces lignes étaient trop intimes, qu'elles n'avaient pas de valeur pour les autres » (Argand, n.p.).

¹⁵ « Enfin, comme nous sommes solidaires les uns des autres, il n'y a point de faute isolée. Il n'y a point d'erreur dont quelqu'un ne soit la cause ou le complice, et il est impossible

de s'accuser sans accuser le prochain, non pas seulement l'ennemi qui nous attaque, mais encore parfois l'ami qui nous défend. C'est ce qui est arrivé à Rousseau, et cela est mal. Qui peut lui pardonner d'avoir confessé Mme de Warens en même temps que lui ? », (Sand, 1970, 10).

¹⁶ Correspondance de Gustave Flaubert à Louise Collet « Rappelle-toi encore une fois que les perles ne font pas le collier, c'est le fil. » (Flaubert, 417).

Ouvrages cités

- Catherine Argand, « Yasmina Reza », *Lire*, septembre 1999, <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=33801/idTC=4/idR=201/idG>, consulté le 26 août 2009.
- Noël Blandin, « Bibliographie/Biographie : Qui est Yasmina Reza ? », <http://www.republique-des-lettres.fr/10025-yasmina-reza.php>, 2007, consulté le 28 août 2009.
- François Busnel, 'Entretien avec Yasmina Reza', *Lire*, septembre 2005, <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=48997/idR=201/idG=8>, consulté le 26 août 2009.
- Mary Evans, *Missing Persons : The Impossibility of Auto/biography*, New York, Routledge, 1999.
- Gustave Flaubert, *Correspondance II*, Paris, Gallimard, [1973], 1991.
- Denis Guénoun, *Avez-vous lu Reza, une invitation philosophique*, Paris, Albin Michel, 2005.
- Philippe Lejeune, « Repérages », *Le tournant d'une vie, Récits de vie IX*, Université Paris X, 1995
- Philippe Lejeune. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Laurence Liban, «Yasmina Reza, écrivain d' 'Art' », *L'Express* 12/09/1998, http://www.lexpress.fr/informations/yasmina-reza-ecrivain-d-art_627339.html, consulté le 26 août 2009.
- Martine Marzloff, « Pierre Garrigues : compte-rendu de lecture », <http://litterature.inrp.fr/litterature/dossiers/poesie/ecritures-fragmentaires/pierre-garrigues>, consulté le 26 août 2009.
- Zinep Mennan, « Une autobiographie atypique: *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Pérec », *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2006, 23, 1, 45-55, <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2006231ZeynepMennan.pdf>
- Georges Perros, *Papiers collés I*, Paris, Gallimard, 1960.
- Georges Perros. *Papiers collés II*, Paris, Gallimard, 1973.
- Yasmina Reza, « *Art* », Arles, Actes Sud, 1994.
- Yasmina Reza. *Hammerklavier*, Paris, Albin Michel, 1997.
- Yasmina Reza. *Nulle part*, Paris, Albin Michel, 2005.
- George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Gallimard [1854], 1970.

Notice bio/bibliographique

Enseignante-chercheuse à l'University of Western Australia dans la section d'études françaises et européennes, **Hélène Jaccomard** travaille, depuis la publication de *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine* (Librairie Droz) sur les écrits du sida (*Lire le sida : témoignages au féminin*), les récits de vie de Nathalie Sarraute et Amélie Nothomb, les autobiographies franco-maghrébines (« Guerre d'Algérie dans la littérature beur : traces et trous de mémoire », *Australian Journal of French Studies* ; « Eclats et écarts de mémoire : La guerre d'indépendance algérienne dans l'œuvre écrite de Mehdi Charef », *Nottingham French Studies*), ou encore sur les autofictions situées en Australie d'écrivains français (« For the bicultural Happy Few : Didier Coste's *Days in Sydney* », *Portal* ; « Passions australiennes : Michèle Decoust et Catherine Rey », *Fulgor*).