

UNE PIÈCE ESPAGNOLE DE YASMINA REZA: LA
DÉSILLUSION COMIQUE

Sonja Lazić
Université de Zagreb
Cristina Marinho
Universidade do Porto

Afin d'apprécier globalement des orientations critiques actuelles sur Yasmina Reza, reconnue par le grand public en particulier pour avoir écrit la pièce *Le dieu de carnage*, qui a été mise en scène en 2011 par un de réalisateurs les plus célèbres de nos jours, Roman Polanski, cet essai, tout en partant de ce bilan, suggèrera des topiques interprétatifs d'*Une pièce espagnole*¹. Si son œuvre a été traduite en trente-cinq langues, et plusieurs prix Molière lui ont été décernés, outre les plus prestigieux en Angleterre et aux Etats- Unis, elle semble osciller toujours entre la facilité aisée du néo-boulevard et la conquête critique de l'innovation et de la difficulté que Patrice Pavis a bien voulu lui accorder². Passée quasi sous silence dans la presse culturelle française, graduellement considérée par la critique universitaire, dont l'effort de 2004 du «Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre» de la Sorbonne, sous la direction de Denis Guénoun, s'avère remarquable,

Reza se prête, dans cette sixième création dramatique, à toute une déambulation critique assez généreuse qui ne répondrait finalement qu'à la provocation fine à la critique même que sa pièce constituerait profondément. Denis Guénoun se serait penché, donc, sur le *mystère* de cette dramaturgie, Sieghild Bogumil soulignerait le rôle du *stream of consciousness* chez Yasmina, Anne Ubersfeld annoncerait un nouveau type de soliloque, quasi monologue, dans ce théâtre contemporain, Barbara Métais-Chastanier étudierait le fonctionnement de leur insertion dans le dialogue afin de relever sa technique cinématographique du montage, Cornelia Klettke nous parlerait d'une *écriture simulacre* devant beaucoup à l'intertextualité et à l'intermédialité, d'autres accepteraient de lui excuser l'impossibilité postmoderne d'avant-garde, après Beckett, dans la bonne compagnie de Koltès et de Lagarce. *Avez-vous lu Reza?*³ ne permettra plus, en 2005, qu'à la complexité formelle de son œuvre (non seulement) dramatique ne corresponde une portée philosophique d'un renouvellement authentique du théâtre actuel, loin de tomber dans la régression esthétique et idéologique qu'(encore) une étiquette de baroque contemporain, par exemple, risquerait de nourrir, en fait.

Le titre, plutôt suggérant un sous-titre ou un sous-genre dramatique, d'*une pièce espagnole*, créée, en 2004, par Luc Bondy au Théâtre de la Madeleine à Paris, ayant connu un grand succès à Hamburg, en 2005, pourrait dévoiler son caractère métaréflexif: ses trois niveaux qui s'emboîtent dans une construction rigoureusement mathématique à la clarté géométrique relèveraient aussi de la composition musicale, avec ses solos, ses duos et ses ensembles concrètement maîtrisés à l'intérieur

d'une radicale hétérogénéité et de l'écriture et de la dramaturgie. Ainsi, l'illusion de la pièce interne, le 1^{er} niveau, serait-elle plusieurs fois défaite par des scènes, sur un 2^e plan, où les acteurs quitteraient leurs rôles pour les commenter, mimétisme et amimétisme quasi alternant dans cet édifice qui aurait un 3^e étage de jeu, véritable ajout à cette forme dramatique ancienne, le tout risquant de confondre le spectateur finement éclairé par ce formidable génie civil aussi d'une métaphysique (ou de son absence) à remettre, elle-même, en question ses repères les plus communs. Sans unité que de lieu de représentation et du temps de la représentation, *Une pièce espagnole* imposerait l'acteur comme la condition humaine de la vie, la vie devient du théâtre, le théâtre est la vie, à partir de cet effet de distance que ce jeu dialectique dynamiserait sur un plan interne (vraiment?) exprimant l'impossibilité de bonheur et de fuite du temps, entre crises familiales hystériques, une immense mélancolie dite moderne, égocentrique et même misanthropique, face au processus fatal de décomposition qu'une existence vide d'au-delà et d'amour est. Pourtant, le 2^e niveau viderait le désespoir affiché du 1^{er} plan de densité vitale et le nihilisme serait, lui aussi, un rôle, d'après un effet à la fois grotesque et tragique, que Nietzsche cesserait de fonder avec gravité sur une ouverture à l'ordinaire. La vie l'emportant, avec Bakhtine, sur la mort, l'ordre traditionnel serait bouleversé par le vieux couple marié qui couronnerait la comédie ainsi renouvelée, selon la conception poétologique de Yasmina hostile à la pétrification de la forme, solidaire, par contre, avec sa carnavalesation. Finalement, le 3^e niveau qui préconiserait, non sans ambiguïté, de la froideur dans l'action artistique convertirait tout le désespoir en cliché, espèce de

stéréotype de notre société contemporaine, et bouclerait la boucle d'une poétique assez dévoilée du rôle, non seulement comme notion théâtrale essentielle, surtout en tant que condition humaine de l'illusion de la vie. Yasmina Reza est une auteure française, née à Paris le 1er mai 1959. Reconnue internationalement comme femme de Lettres, se dévouant à l'écriture théâtrale, à la création aussi bien de scénarios que de romans, elle a d'abord été l'actrice des pièces de théâtre de Molière et de Marivaux. C'est justement dans les œuvres de ces auteurs qu'elle a puisé son goût théâtral et a ensuite suivi un chemin où les portraits imaginaires des personnages dans ses pièces reflètent parfaitement la réalité qui l'entoure. Reza jouerait constamment entre les élans tragiques et l'esprit comique avec tant de facilité et tant de conviction que le spectateur, le lecteur seront entièrement pris par la légèreté d'expression et les modes de dévoilement des idées principales. Les ouvrages de Reza offriront une variété remarquable, s'introduisant dans la scène française en 1987 avec la pièce *Conversations après un enterrement*. Ses pièces de théâtre les plus connues sont *Art* (1994), *Trois versions de la vie* (2001), *Une pièce espagnole* (2004) et *Le dieu de carnage* (2006).

Une pièce espagnole ne raconte aucune histoire de deux sœurs, des actrices (la troisième sœur n'est que référée dans les dialogues), n'exploite pas vraiment leurs carrières professionnelles et leurs vies privées, elle ne bâtit pas que des tableaux parlants (les dialogues témoignant surtout de leur impuissance communicative) d'une famille qui se donne rendez-vous chez la mère qui y lui présentera son nouveau copain. La pièce se structurerait dans l'emboîtement d'un récit dans un

autre récit, d'une scène de théâtre dans une autre scène de théâtre, considéré distinct de l'effet de *théâtre dans le théâtre* où un personnage joue le rôle d'un comédien qui joue, à son tour, un rôle. Si l'on voudrait faire une synthèse de sa dramaturgie, encore une fois le jeu coquette avec la superficialité révélerait d'une complexité pluridimensionnelle inattendue, - comme si d'un oignon s'agissait - qui combinerait froideur avec tonicité éclatante. Sans actes, ***Une pièce espagnole*** nous propose une série de scènes courtes, vingt-huit, en effet; des dialogues, confessions ou interviews imaginaires de la pièce. Ces 28 scènes, sans entractes, ne nous montrent pas qu'une action (en est-il question réellement?) linéaire, elles représenteraient trois niveaux différents, conçues à la manière des poupées russes, les uns dans les autres⁴, produisant leur effet métathéâtral.

Au premier niveau, la famille nous offre sa trame quotidienne avec ses cinq personnages principaux Pilar, la mère de la famille, son copain Fernan, et ses deux filles, Aurelia et Nuria, aussi Mariano, le mari d'Aurelia. Pilar veut présenter son nouveau copain Fernan à ses deux filles actrices. Aurelia, la fille aînée, vit avec son mari Mariano, qui est alcoolique, et leur jeune fille Lola.. Le deuxième niveau théâtral, - où les séquences de la pièce espagnole sont interrompues, pour ainsi dire, par d'autres *imaginaires*, les acteurs qui y jouent des rôles cessant d'être les personnages afin de devenir des acteurs qui réfléchissent sur leur métier et sur le fait théâtral, - exprime une conscience fine du travail de la troupe et du théâtre. Finalement, dans le troisième niveau, Aurelia répète avec Mariano une pièce bulgare des années 70, elle y est la protagoniste, une professeure de piano qui tombe amoureuse de son

élève, incapable de jouer. L'histoire dite comique construirait les quatre moments structuraux (le début, le nœud, le climax et la fin) sur les relations familiales et leurs oppositions.. Pilar est une femme âgée qui veut reconquérir le bonheur avec un veuf, Fernan, dont l'apparente monotonie pourrait cacher une vive connaissance de la vie, sans que ses filles l'apprécient. Aurelia a un mari problématique qui est professeur de maths et elle doute constamment du choix de son métier. Sa sœur cadette Nuria est une actrice célèbre qui (ne) tient (pas) à être modeste, mène une vie turbulente, est séduite par un acteur américain et par les nominations pour le prix le plus prestigieux en Espagne, le prix Goya. Cette trame reposerait sur des éléments tragiques qui, en fait, constituent la comédie dite intérieure, hors un premier plan. Elle nous amuse et introduit les séquences *imaginaires* où les acteurs et les actrices réfléchissent sur le théâtre et s'expriment en tant que professionnels qui ont des différents chagrins concernant leur métier. En réalité, ces parties-réflexions semblent être l'axe dramatique d'**une pièce espagnole** et prennent le dessus de sa composition, dans ce jeu sur le registre de l'opposition réalité-fiction⁵, véritable exercice de mise en abyme. D'après Jean Rousset,

Le théâtre y joue à se réfléchir dans son propre miroir par le moyen de la pièce intérieure. En décomposant et regroupant sur la scène les éléments de l'univers théâtral, le dramaturge met en relation les plans distincts de fiction et de la réalité, de l'action jouée et de l'action contemplée, s'exerçant à explorer les effets de la représentation soit sur l'action elle-même, soit sur le spectateur, soit enfin sur l'acteur.⁶

Bref, le baroque (théâtral?) français du début du XVII^e siècle, dans l'esprit du théâtre élisabéthain (Shakespeare) et du théâtre espagnol

(Calderón de la Barca), excellerait dans le jeu et le mouvement aussi de l'instabilité, épris d'irrationnel, lieu d'ostentation dans l'illusion (que la mise en abyme mettrait en place). Le théâtre baroque (que le théâtre classique engendrait inextricablement) soignerait, donc, des excès, l'exagération en décor et en performance, les intrigues complexes et la pluralité d'actions, se manifestant par l'exubérance de l'imagination et du style. Il (ne) pourrait (pas) se définir comme le négatif du théâtre classique auquel on attribuerait l'analyse intellectuelle, tandis que le baroque préférerait l'émotion, la perception; face à la recherche de la vraisemblance, le baroque promeut l'illusion; à l'unité de ton, le baroque privilégie l'inconstance et le paradoxe; à la simplicité, le baroque oppose la complexité. À vrai dire, la critique française a développé, dans les dernières décennies, un débat dense et loin d'être univoque sur son Baroque⁷, dont le bilan actuel nous recommanderait de la prudence dans la considération (plutôt, finalement) des éléments baroques dans les œuvres de grands maîtres comme Corneille, Molière. Fruits de génie, celles-ci appartiendraient à l'excès, émotionnel et perturbant, reflétant évidemment les mouvements politiques et religieux de leurs époques. Jean-Denis Monory rend compte d'une tendance artistique contemporaine, loin de connaître l'unanimité (aussi académique), qui mettrait en évidence une certaine résurgence des ressources baroques:

Les codes de la mise en scène du théâtre baroque proposent une nouvelle lecture des grands textes de la chorégraphie du geste, la lumière des bougies, les costumes, les odeurs de cire et de poudre participent, comme dans nos voyages lointains, au dépaysement, à l'émotion, et nous révèlent les textes dans leur authenticité. Ce langage théâtral exigeant et

singulier, qui fait fi du pittoresque, instaure entre l'acteur et le spectateur une relation unique, proche d'un lien magique, puissant mais fragile, si rare mais si nécessaire de nos jours.⁸

Une pièce espagnole semble vouloir suggérer la source castillane des aventures amoureuses multiples de leurs amusants et intenses intrigues dramatiques familiales d'antan, mais toujours axée sur l'identification sûre de notre actuelle expérience, sa mise en abyme structurale invitant à songer à un baroque contemporain, même si nous sommes conscients de la fragilité de ce propos. Reza inscrirait, donc, son ouvrage dans la tradition baroque qui représenterait le territoire le plus fécond pour le développement des idées et des contemplations sur le théâtre du XXI^e siècle. Or le concept du baroque contemporain pourrait s'illustrer dans les motifs principaux qui constituent le plan de la vraie pièce espagnole, c'est-à-dire, l'histoire comique d'une famille. La réalité où Reza situe son «histoire» s'avère, ainsi, solidaire avec l'univers pittoresque des comédies du XVII^e aussi dans son mélange du populaire et du savant. Au niveau où elle rompra avec l'élément baroque de l'illusion, celui des interviews imaginaires avec les mêmes acteurs et actrices qui jouent les personnages, Reza prendra la voix d'une critique du théâtre, d'un metteur en scène, d'un dramaturge qui pose les questions les plus importantes sur le théâtre, la vie de la scène, l'esprit de l'art contemporain et l'attitude des artistes face à leur métier. Dans ce but, Reza appliquerait la mise en abyme au renforcement délibéré de sa vision du monde théâtral par lequel elle séduirait le public à adhérer à son point de vue. Cependant, celui-ci s'éclaterait dans un foisonnement de directions dans les différents niveaux, nous empêchant d'assumer

une ligne ou une vérité sans un miroir déroutant, dont la mise en abyme s'avèrerait l'outil fondamental: comédie, tragédie et matérialité métathéâtrale s'articuleraient formidablement en caléidoscope dans le sens d'ériger toujours, aujourd'hui, le théâtre du monde. Yasmina l'actualiserait dans la sacralisation des vedettes de notre culture populaire, par exemple, et le rafraîchirait en accord avec les soucis de nos générations contemporaines. Si le paradigme baroque de la comédie offre un jeune couple amoureux autour duquel se bâtirait la découverte du monde et son évolution, Yasmina Reza invente, par contre, dans *Une pièce espagnole*, un couple mûr d'amants qui a déjà vécu le jeune amour et résiste au temps, afin, semble-t-il, de renverser les forces vitales, à savoir la renaissance de la vie et, par conséquent, sa victoire de sur la mort⁹. Finalement, encore un signe de ce jeu avec un baroque contemporain résiderait sans aucun doute dans la fin de la pièce: *tout est bien qui finit bien*, Reza adopterait, ainsi, les résolutions tragicomiques, qui, après toutes les menaces à l'ordre social¹⁰ et tous les obstacles que l'amour dépassera, finissent par tout harmoniser. On imagine, en plus, que le drapeau métaphorique (bien qu'il y en ait toujours un plus littéral) n'existe pas et l'on ne sait pas où se trouve la ligne entre les deux (combien?) mondes en opposition, Reza interrogeant par ce moyen-même les possibilités de l'acte théâtral jusqu'à l'extrême, pur geste de recherche. Depuis le début, l'auteur nous révèle les petites querelles et les disputes entre tous les acteurs d'une représentation, leurs doutes aussi bien personnels qu'universels constituant des obstacles ou des avantages dans le sens de l'achèvement du spectacle. La condition diachronique de l'acteur et de l'actrice, cette-

ci en particulier, les enjeux de la mise en scène dans les philosophies de la représentation et du théâtre, les choix précis d'écriture de la pièce et comme l'acteur se libère de l'auteur, mode d'emploi, une sublime philosophie du langage, en fait, une véritable poétique. *Une pièce espagnole* dévoile, en plus, les coulisses théâtrales du choix des costumes, ainsi que du décor scénographique, en tant que faits identitaires d'une représentation. Dans ce sens, l'actrice qui joue Pilar commente auprès de la costumière la couleur rouge bien prévisible de sa robe, - car elle jouerait une dame espagnole -, qu'elle n'aurait pas préférée! Les décisions créatives exigeraient, en fait, la considération de l'ensemble des éléments que l'acteur harmoniserait, par son consentement, car il lui appartient d'incarner le personnage, l'axe d'*Une pièce espagnole* consistant dans ce processus et dans sa réflexion. Si *Le temps est souple pour les auteurs*¹¹, il s'avère cruel pour les acteurs à l'avenir bref ou, comme dans le cas de Nuria, pour qui la beauté est plus une calamité qu'un avantage, peut les empêcher de jouer le rôle de leur vie et restreindre graduellement l'éventail des personnages:

«C'est ça que j'aime
les gens qui vont d'un endroit à l'autre
en diagonale,
ils traversent un fleuve
ils vont d'un âge à l'autre
ils ne marchent pas dans le temps réel.¹²»

Les défis de la condition d'acteur y sont, en plus, mis en évidence, dans un geste provocateur de la tradition autoritaire du dramaturge véritablement tourné en dérision, une ombre dans un coin d'une salle,

petit effet de marketing et de notoriété produisant des boutades qui asservissent l'interprétation, elle-même la clé de tout:

«...l'acteur est là pour anéantir l'écrivain
savez-vous,
l'acteur qui ne veut pas anéantir l'écrivain est
foutu,
l'acteur qui capitule
qui ne veut pas, d'une manière ou d'une autre
piétiner votre belle ordonnance
ne vaut rien.¹³

Plus que favoriser explicitement le débordement (si ancien, d'ailleurs) tragique de la comédie, le deuxième plan critiquerait la réception théâtrale et dans ce sens la critique, tout en produisant des projections infiniment multipliées sur, par exemple, le concept de comédie nouvelle appliqué à cette création:

(actrice qui joue Aurelia)
(...)
les choses gaies ne sont pas inférieures aux choses tristes,
mais quand même, les choses tristes
restent plus
en vous
longtemps.¹⁴

L'acteur qui joue Fernan¹⁵ offrirait fièrement à son tour son ontologie révoltée que son personnage opère par antithèse dans la mesure où l'administrateur immobilier se conforme dans l'illusion du bonheur inconformé:

(...) l'acteur et le spectateur sont main dans la main (...)
l'artiste est contre, et contre ceux qui sont contre
contre le spectateur qui est contre aussi évidemment (...)
ayez l'amabilité de penser à nous comme à des êtres égoïstes,
inconstants,

veules,
des vides ambulants,
des riens.¹⁶

Enfin, Yasmina Reza accroîtra dramatiquement, sur le plan imaginaire, par un monologue de l'acteur qui joue Mariano s'adressant à Olmo Panero, l'auteur *d'Une pièce espagnole*, les tensions des relations pluridirectionnelles des acteurs par la proposition de l'assassinat des personnages faite à leur générateur, vraie et unique délivrance du processus infernal d'interprétation, l'ultime revanche de Dieu contre sa créature irrespectueuse:

«(...) vous avez tout à perdre à être compatissant,
tôt ou tard il faudra vous montrer plus radical,
mon petit Olmo.¹⁷

Une pièce espagnole semble jouer la critique sur elle-même par anticipation, afin de dénoncer la fragilité de sa rigueur, de sa précision, du prestige dangereux de ses emblèmes, tout en éclatant ses critères de définition dans l'outrance de chacun de ses regards multiples qu'aucune ligne ne saurait renfermer. Plus qu'écrire et réécrire la vraie vie imaginé dans le raffinement des plans magistralement corneilliens et éternels, par une quantité mélodique et une distribution architecturale démiurgiques à faire sourire (le triomphe à bout de souffle sur le chaos), Yasmina Reza tiendrait plutôt à démonter, à démontrer, par la raison, le mystère de la construction baroque de son illusion comique. Elle l'offrira sans l'éclaircir tout de suite, mais elle l'interrompt, un moment donné, pour la mettre à nu et déployer infatigablement (jusqu'à l'impertinence) cette nudité en tant qu'impossible nudité, car

tout est convention, tout est jeu, et le droit translucide à être ne résiderait que dans le plus improbable des artifices (sur le 3^e plan?): Mademoiselle Wurtzt, amoureuse, s'assoit et joue le Prélude n° 5 de Mendelssohn, après avoir déclaré à son objet, marié, qu'elle ne voulait pas être aimée par de vrai¹⁸. Aussi l'inversion du procédé corneillien serait-elle parfaite, au début comme à la fin, car la transition floue que les acteurs partageant les louis d'or produisent est effacée, la répétition de la pièce bulgare donnant lieu à la possibilité de sa représentation finale (un 4^e plan...sur lequel Isabelle pleurerait son amour mort e non jouant sa mort), le mage qui nous absorbe aurait été remplacé par l'acteur qui nous éloigne. Écriture de la discontinuité calculée, de l'ironie qui ne se laisse pas tomber de temps en temps, *cette auto-dérision permanente*¹⁹ annoncée (jusqu'au point de se déguiser dans son évidence même) pourrait voiler la parodie lucide du bonheur et du classique²⁰ dans leur illusion, à l'insu de la nausée de tout et très justement surtout de la famille et des grandes valeurs, par un dangereusement lisible effet antiphrastique. Les marées blanches de vers et leurs splendides rimes internes, nettes dans l'espace numérique à la précision amusante de simple alternance et d'autres variables, jouent *legato* dans *les indispensables silences et temps*²¹ pour *aller nulle part qui existe*²².

1 | Ce projet a été développé dans le cadre de l'évaluation continue d'un séminaire d'Etudes Théâtrales (année scolaire 2013-14, 2e semestre), Faculté des Lettres de Porto, et constitue une approche introductrice, partagée en cours, de recherche sur la dramaturgie de Yasmina Reza.

2 | L'essai d'Andrea Grewe, *L'art de la comédie à l'âge du postdramatique. Le Théâtre de Yasmina Reza*, in *Lendemains - Etudes comparées sur la France*, pages 22-41, constitue une synthèse formidable des principales perspectives critiques sur Reza et des directions de lecture de cette pièce. Nous mettrons en évidence, pourtant, le jugement de Patrice Pavis, dans son ouvrage essentiel, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, 2002, concernant « *Yasmina Reza - Art ou l'art de la fugue* », pages 163-181, suivi de celui de David Bradby, *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007, p.562.

3 | GUÉNOUN Denis, *Avez-vous-lu Reza? Une invitation philosophique*, Paris, Albin Michel, 2005

4 | Idem, *ibidem*, pages. 23-24

5 | Kowzan, Tadeusz, *Théâtre dans le théâtre: signe des temps?*, dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, n. 46, pages. 155-168, p. 164

6 | Rousset, Jean, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVIIe siècle*, Paris, Jose Corti, 1968, p. 155

7 | Voir l'article de Madame Monique Mosser et de Monsieur Alain Mérot, *Le retour du baroque: us et abus*, in

Revue de l'Art, 1990, n°90, pages 5-7:

«(...) Baroque va s'appliquer à tout et à n'importe quoi (...)

Devant ces débordements, on ne peut que constater la prudence accrue des historiens de l'art et même des esthéticiens. (...)

Hésitant à redefinir et à utiliser un terme usé, elle y fait, en fin de compte, entrer un peu de tout. (...)

(...) On peut même dire que toute étude approfondie de cette culture baroque - soigneusement recentrée dans l'histoire et dans l'espace - se présente plus ou moins consciemment comme une critique de la notion de style - d'un style conçu comme une essence qui réapparaîtrait sous différents avatars à certains moments, et reviendrait ainsi occuper aujourd'hui le théâtre de la mode.»

8 | MONORY Jean Denis, dans le <http://www.lafabriqueatheatre.com/théâtre-baroque/>

9 | GREWE Andrea, *Le L'art de la comédie à l'âge du postdramatique théâtre de Yasmina Reza*, édition citée, p.. 36

10 | Idem, *ibidem*, p. 31

11 | Reza, Yasmina. *Une pièce espagnole*, Albin Michel, Paris, 2004, p. 41

12 | Idem, *ibidem*, p. 37

13 | Idem, *ibidem*, p. 45

14 | Idem, *ibidem*, p. 54

15 | Idem, *ibidem*, p. 113

16 | Idem, *ibidem*, pages. 80, 81

17 | Idem, *ibidem*, p. 120

18 | Idem, *ibidem*, page 122.

19 | Idem, *ibidem*, page 110.

20 | Idem, *ibidem*, page 89:

«(...) Les classiques, oui. Le mot juste. La phrase qui ne peut pas être remplacée par une autre, oui. Ça n'existe plus aujourd'hui. Les maths non plus. L'arithmétique, la géométrie élémentaire n'existent plus. (...)»

21 | Idem, *ibidem*, indications du dramaturge précédant le début de sa pièce.

Remarquons que la scène 23, «*Pièce espagnole*», qui intègre cet insupportable discours de Fernan, référent, en exclusivité dans la totalité de la pièce, «*(Même situation que 17)*» et détermine une relation fondamentale de compréhension moins évidente de l'éloge nostalgique de la clarté classique et de l'arithmétique pure: l'administrateur immobilier enclin à la neutralité et à simplement s'asseoir «*chez elle, elle m'a fait à manger, elle m'a fait une piperade de poivrons grillés, un demi-cochon-net rôti avec une purée de pommes de terre, un roulé à l'ananas...*», page 75, serait à peine le gardien de la vie sur la mort., du Noël, du respect et du couple.

22 | Idem, *ibidem*, pages 82, 83.

