

# L'ESTHETIQUE DE LA DYSTOPIE DANS *L'HOMME DU HASARD* DE YASMINA REZA

**Placide Bertrand ÉBANGA**

Département de Français Université de Ngaoundéré

LATEXIM (Laboratoire Textes et Imaginaires)

placidebanga@yahoo.fr

## Résumé

*Dans le présent travail de recherche, on démontre que le théâtre contemporain qui a déjà été affranchi des contraintes normatives précédemment imposées par les anciens et réaffirmées par les doctes classiques, est désormais flexible, c'est-à-dire qu'il fait face à des mutations et des changements qui lui donnent un visage très particulier et donc nouveau. C'est alors un théâtre qui dispose de la capacité à construire ses propres lois esthétiques qui subissent inéluctablement l'influence de l'innovation grandissante perceptible à travers le désordre, le dialogue avec le non dramatique ainsi que tous les procédés qui donnent une allure innovante à ce genre. Vu sur cet angle, cette réflexion met en lumière le problème de l'inconstance et de l'instabilité du genre théâtral contemporain. Dès lors, on peut se poser la question suivante : Quels sont les signes, les éléments dramatiques et non dramatiques qui font ressortir le caractère instable et désordonné dans *L'homme du hasard* de Yasmina Réza ? On s'appuie sur la sémiologie théâtrale telle qu'initée par Tadeusz Kowzan, la thématique selon Jean-Pierre Richard et la méthode intermédiaire selon Müller, pour décrypter le corpus d'analyse. Au bout de cette réflexion, on retient que le théâtre contemporain favorise l'innovation de plusieurs manières. Il est sous une forme désordonnée parce qu'il subvertit systématiquement les règles traditionnelles. Il revêt alors une identité nouvelle au XXI<sup>e</sup> siècle. Dans sa structure, les notions de personnages, d'espace-temps ainsi que d'action ont été bouleversées et redéfinies. Le personnage est en crise parce que tantôt amnésique, tantôt en trouble. L'espace est sorti de l'enfermement et présente des lieux mobiles, et le temps est par contre éclaté et ne peut plus cantonner la représentation en vingt-quatre heures seulement. L'action qui est quasi-inexistante laisse place à une narration qui peut ouvrir la voie aux études narratologiques susceptibles d'investiguer sur le domaine dramatique. Les techniques utilisées actuellement mettent ensemble le dramatique et le non dramatique et*

parviennent à générer une esthétique nouvelle qui assigne alors à *L'homme du hasard* un visage composite ou pluriel. Reza milite pour la libération de l'homme de ses servitudes ainsi que la libération totale de l'art.

**Mots clés :** Reza, théâtre contemporain, écriture, innovation, dialogue.

## Abstract

*In this study, we want to show that the contemporary drama which has been freed from normative constraints that were imposed by the former writers and reaffirmed by classicists, is henceforth flexible, which means that it is concerned with the mutations and changes which its a particular and new aspects. Thus, it is a type drama that imposes its own esthetic principles which undergo the innovative and increasing influence that Can be seen through the disorder, the dialogue with non dramatic an procedures that give the innovative aspects to such literary genre. As suc, this study aims at bringing out the inconstancy and instability in contemporary drama. For that, what can be the dramatic and non dramatic elements which depict unstable and disorder character of contemporary drama in L'homme du hasard of Yasmina? We focus on theatrical semiology of Kozan and thematic approach according to Pierre and intermedial method of Muller to decypher the corpus. As a matter of fact, the contempary drama favours innovation in many ways. It is under a disordered form because it systematically subverts traditional methods. Thus, new identity is embodied in drama in 19e century. In its structure, the notions of characters, setting and actions have been redefined. The character is in crisis because he sometimes in trouble or amnesic. The setting is not habitual and the Time is mobile. The action almost invisible to a story that can open a way to narratology which can lead to investigations to the domain of drama. The used techniques bring together the dramatic and non dramatic and genrate a type of esthetics that may liberate literature, and which gives Yasmina's L'homme du hasard plural aspects or physiognomy.*

**Keywords:** Reza, drama, contemporary, writing, innovation, dialogue.

## Introduction

Consacrer une étude littéraire sur la dystopie revient à démontrer que la création dramaturgique qui est longtemps restée fidèle aux canons théoriques et aux aspects formels a réussi à se désolidariser de cette dynamique. L'objet de cette

étude revient à démontrer qu'en s'appuyant sur le désordre, la conflictualité et la subversion des lois normatives, le genre théâtral du XXI<sup>e</sup> siècle s'est frayé son propre chemin qui le distingue désormais de celui de l'école traditionnelle. Il se présente alors avec une kyrielle d'éléments dévoilant les mutations et les profonds bouleversements qui caractérisent son évolution. *L'homme du hasard* remet totalement en question tous les règlements qui ont donné à l'esthétique théâtrale, de la vigueur, de la classe et un style particulier. Que de se limiter à une tragédie dont la représentation d'une action noble prime, où le langage est raffiné et stylé, où la spatio-temporalité est normée et conditionnée par le principe d'unicité, où la séparation des genres est véritablement imprimée, où les émotions caractérisant une grande frayeur sont vives, Yasmine Réza rompt avec ces mécanismes scripturaux contraignants. Cette réflexion dégage le problème de l'instabilité et de l'inconstance de l'écriture théâtrale actuelle. Le théâtre contemporain est un point de rencontre de plusieurs éléments tant dramatiques que non dramatiques ainsi que de plusieurs pratiques médiatiques, artistiques, d'où l'esthétique des mélanges qui s'efforce à explorer des domaines autres que les siens. Quels sont alors les signes et les éléments dramaturgiques et non dramaturgiques qui donnent un visage déconstruit à son écriture ? Grâce à la sémiologie théâtrale telle qu'initiée par Tadeusz Kowzan dans *Littérature et spectacle*, on va procéder à une étude de signes qui démontrera que les signes théâtraux tels qu'initiés par les dramaturges contemporains ont subi une reconfiguration certaine de telle sorte que l'écriture, l'espace-temps ainsi que les actes de la communication dramatique revêtent désormais une nouvelle orientation qui n'épouse plus forcément la rigueur ainsi que les exigences du théâtre traditionnel. L'usage de l'approche thématique selon Jean-Pierre Richard dans *L'univers imaginaire de Mallarmé* va servir à décrypter le texte afin de faire ressortir les motifs ou sous-thèmes, les tableaux, les représentations, les images et les symboles certifiant que le genre théâtral actuel se

fonde sur des préoccupations et des difficultés qui accablent leur société. Enfin, le recours à l'approche intermédiaire selon Müller, permettra de justifier l'interaction manifeste à travers le caractère syncrétique de la nouvelle écriture du genre théâtrale qui dialogue avec d'autres arts, des médias et d'autres disciplines extra-dramaturgiques.

## **I- De la déconstruction des structures théâtrales dans *l'homme du hasard***

Le genre théâtral actuel n'est plus viscéralement attaché à un style d'écriture particulier, mais plutôt adossé sur une écriture du désordre mettant sérieusement en difficulté tous les canons conventionnels qui lui ont toujours donné une apparence ordonnée et référentielle. Cathérine Douzou présente la philosophie adoptée par ce nouveau style en ces termes :

Théâtre qui se joue pendant notre temps, celui qui s'y écrit, celui qui touche le goût et les intérêts de notre époque, sauf à considérer que celui qui n'intéresse qu'une minorité de spectateurs, comme ce fut le cas pour le théâtre symboliste ou le Nouveau Théâtre des années cinquante. [...] Contemporain est aussi synonyme du théâtre novateur, spécifique à notre époque. (Douzou 569-582).

S'en tenant à la logique énoncée *supra*, on remarque que la dramaturge française souscrit effectivement à cette vision du monde. En effet, sa pièce met en scène un nouveau type de personnage qui est en crise ; l'espace a cessé d'être figé et les représentations peuvent désormais se produire hors de la salle ou partout. Les mises en scène représentent l'action qui a cessé d'être unique et qui s'étend au-delà d'un jour.

### 1.1. La crise du personnage

Si dans la tradition classique le personnage est doté d'un confort, d'une identité et d'un statut noble, il ne dispose plus de cette valeur chez Reza. Tzvetan Todorov estime que "la catégorie du personnage est paradoxalement restée l'une des plus obscures de la poétique". (Todorov 286). Abirached quant à lui écrit : "si le théâtre n'est jamais exactement le reflet de la société où il se produit, il nous renseigne au moins sur l'image que cette société se fait d'elle-même et sur la manière dont elle essaie de poser, voire de dénouer, les problèmes qui l'occupent, en les soumettant à la représentation." (Abirached 98). Le personnage contemporain est déconstruit et son identité reste floue. Il est quasi- absent, figurant, troublé, amnésique, etc.

Dans *L'homme du hasard*, il ne jouit d'aucune tendance héroïque. Il est quelconque. Le titre de la pièce à lui tout seul certifie cette réalité. L'expression "L'homme du hasard" a déjà préparé moralement le lecteur au fait qu'il ne va pas découvrir dans le texte un personnage de la même espèce qu'Hyppolite, Thésée, Œdipe, etc. Dans cette création, M. Parsky qui n'a pas de lignée, n'a aucune cause à combattre. Il manque de dignité, d'honneur et de bienséance. Il est amer et n'a pas de discipline en ce qui concerne la sexualité. Son discours manque de pudeur et il est caractérisé par une attitude bestiale qui l'éloigne du héros classique. Dans la pièce, les personnages sont soit amnésiques, soit âgés ou alors malades. Un homme et une femme sont assis dans un compartiment de train, chacun se met en soi-même. La communication se déroule de façon atypique. Or, le schéma de la communication que propose Roman Jakobson suppose la présence d'un émetteur qui s'adresse à un récepteur. Les personnages de Reza défient cette loi lorsqu'ils se parlent sans se parler vraiment. Il n'y a aucun pacte de communication entre les deux. L'extrait du discours du personnage Parsky ci-après témoigne qu'il est lui-même mélancolique, insomniaque et est instable dans son esprit :

L'Homme. Impossible de dormir dans le train  
déjà dans un lit, alors dans un train.  
Étrange cette femme qui ne lit rien  
une femme qui ne lit rien durant un voyage.  
Pas même un petit Marie-France. (Reza 45).

Tel que présenté, Parsky a des troubles de sommeil. Il l'atteste d'ailleurs en reconnaissant qu'il ne va pas bien mentalement, car il sait que son opinion au sujet de la femme et son refus d'écrire pour le théâtre sont non fondés et manquent de logique. Le manque de logique dans le discours est aussi perceptible dans les propos qu'avance Martha. À la suite de cet argumentaire, on va démontrer que les notions d'espace et de temps ont été reconfigurées dans la pièce de Reza qui sous-tend cette réflexion.

## 1.2. L'éclatement de la spatio-temporalité

Le théâtre de Yasmina Reza fait usage d'un type de lieu et de temps particuliers. Ici, l'espace n'est plus figé, si bien que les représentations peuvent se tenir partout, même dans les lieux de transport : on parle d'espace mobile et les appareils de transport deviennent le théâtre de représentations dramatiques. Cette mobilité spatiale apparaît dans *L'homme du hasard* où la représentation se déroule dans un train tel que les premières lignes du texte suivant l'indiquent : "un compartiment de train. Un homme et une femme. Chacun en soi-même." (Reza 9). Le train étant un moyen de transport en commun, il permet la mobilité dans la mesure où il porte les passagers d'un point de départ à un point d'arrivée. Ici, les personnages quittent Paris pour Francfort. L'inscription de ce type d'espace dans sa création signifie donc que le théâtre est loin d'être un monument, mais plutôt un art en perpétuel mouvement. Cette technique favorise la mobilité des personnages tout en encourageant la pluralité spatiale ou la transpatialité.

S'agissant de la temporalité, le déroulement de la représentation obéit désormais à l'éclatement temporel. La représentation va désormais au-delà d'un jour. Yasmina Reza a tendance à se moquer des conventions. En se frayant son propre chemin, elle manipule à sa guise le temps de la représentation qu'elle essaie de supprimer ou de faire taire. L'œuvre ne fait donc presque pas mention de cette nature, mais on parvient quand même à déceler le temps grâce aux noms des personnages référentiels. Par cette rupture du temps, la dramaturge inscrit sa pièce dans l'innovation. L'on va boucler cette partie inaugurale en questionnant le statut de l'action représentée dans le théâtre de Réza.

### **1.3. Le caractère problématique de l'action théâtrale**

Considérée comme un élément inamovible de la règle unitaire, l'action est le moteur de la représentation théâtrale dans la dramaturgie ancienne où elle a pour but de susciter de l'émotion grâce aux mouvements et aux conflits que les dramaturges créent entre les personnages. Elle est désormais devenue problématique parce qu'éclatée en plusieurs séquences narratives. Elle se reconnaît par sa prétention à reproduire et à représenter grâce à "l'imitation si exacte d'une action, de sorte que les spectateurs trompés sans l'interruption, s'imaginent à assister à l'action elle-même" (Diderot 1994).

Dans *L'homme du hasard*, on retrouve la description relative au nouveau type d'action. Dans un train, les passagers ont une position assise, d'où l'immobilité qui restreint l'action. Du point de vue de la structure, l'espace clos que construit la dramaturge n'est pas perméable à l'action dramatique, ce d'autant plus que les deux personnages communiquent peu, car ils n'échangent pas véritablement, mieux le dialogue tel que préconisé par la doctrine classique n'est pas vraiment effectif. La pièce de Reza présente des personnages privés du mouvement d'articulation de la parole, de la capacité à produire un discours audible. Bref, toutes ces initiatives semblent indiquer qu'elle fait tout le

nécessaire pour exclure l'action dramatique dans sa création théâtrale. Les personnages, en quelque sorte paralysés, ne parlent effectivement pas.

Il ne leur reste donc plus rien que la capacité à penser et à rêvasser même si de temps à autre on assiste à l'évocation des micros actions comme l'indique la didascalie qui suit : "(Elle sort de son sac *L'homme du hasard*)". (Reza 77). "(Il rit)". (Reza 89). Ici, l'action de lire un passage du livre de Parsky par la femme est mise en évidence. Ainsi, que d'échanger directement avec lui afin que cela crée un vrai dialogue entre les deux, la femme préfère plutôt se replier sur le livre du monsieur ayant bien-sûr en tête que son auteur n'est autre que l'homme avec qui elle partage le compartiment de train. Elle préfère alors contempler plutôt la pièce de l'homme qu'elle admire pourtant tant. L'action n'évolue pas ici parce que ses personnages disent parfois des choses insensées. Si les personnages de Reza ne sont pas libres de mouvement, c'est certainement à cause de la promiscuité qu'il y a dans les transports en commun, ils sont alors condamnés à l'immobilité. Dans la tirade ci-dessous, LA FEMME laisse divaguer sa pensée sur les vagues troubles de son passé. L'évocation du passé par d'interminables monologues tels que procède Reza dans son écriture expulse l'action dramatique hors de sa sphère théâtrale. Voici une illustration de plus :

LA FEMME. [...] Un jour, Georges est arrivé avec une femme. Il a cru normal de pouvoir introduire une femme dans notre relation. Il a commis l'imprudence de nous comparer. Je ne suis pas, monsieur Parsky, une femme qu'on compare. Ni une femme qu'on met sur la balance avec qui que ce soit. Seize ans d'amitié et il n'avait pas saisi cela. Pire, il m'a fait des confidences. Encore pire, il m'a demandé mon avis. Seize ans d'amitié agréablement équivoque se sont effondrés en trois phases. (Reza 34-35).



L'extrait ci-dessus représente un discours non articulé que le personnage trouble de Reza exprime. Ces propos expriment le mal être, l'angoisse, la passion, la mélancolie ou encore l'incertitude qui constituent le conflit de ce personnage. La femme semble exprimer sa difficulté à avouer son amour pour l'homme. Elle tente sans succès de s'approcher pour lui parler : "Je vous parle en secret. En secret, je voue tout ce que je ne vous dirai pas. Comment vous aborder, vous au soir de votre vie, moi de la mienne, avec les mots de notre âge " ? (Reza 30).

L'action est problématique dans cette pièce. Reza utilise l'emploi du temps futur consistant par les prolepses, à anticiper des faits qui pourront s'accomplir dans l'avenir. Le futur est un mirage. Il n'y a rien de certain. Projeter des événements dans le futur constitue pour elle, une autre façon de supprimer catégoriquement l'action dans sa création théâtrale. Bref, la pièce de Reza est vide de l'action dramatique. Tout semble focalisé sur l'action de monologuer, quand bien même il y aurait présence des micros actions. La problématique de l'action dramatique ouvre les portes aux éléments des textes narratifs qui changent alors le visage du théâtre actuel.

On retient que Réza a donné une touche personnelle à la notion du personnage en construisant des êtres en proie aux crises. Elle dessine une spatio temporalité aux multiples facettes et introduit la crise de l'action dans sa pièce. Son écriture dramatique revêt alors un aspect nouveau. Toutes ces innovations donnent par conséquent une allure désordonnée qui caractérise la déstructuration du théâtre contemporain. À la suite de cet argumentaire, on va s'intéresser au style d'écriture produit par Reza dans *L'homme du hasard*.

## **II. Spécificités de l'écriture de *l'homme du hasard***

Dans cette articulation, on va démontrer que le théâtre contemporain s'est tourné vers de nouveaux horizons esthétiques en rompant avec tous les stéréotypes classiques.

D'après Jean-Pierre Richard, "il est inéluctable que, par-delà les hasards de son apparition ou de son inspiration, toute œuvre importante possède un style à elle, affirme une attitude singulière, traduit une façon unique d'exister et de se dire". (Richard 24). Il démontre ici que toute production littéraire doit avoir quelque chose de particulier la distinguant. Le style de Reza se caractérise par un aspect libéral qui l'empêche de se plier devant un style d'écriture particulier. Sa pièce se présente alors sous la forme d'une écriture ouverte à des pratiques qui sont incompatibles au genre théâtral traditionnel. Elle supprime plusieurs éléments constructifs de la structure interne pour mettre à mal la composition de l'esthétique traditionnelle. Les éléments dramatiques rézaens se trahissent par leur banalité et les actes de communication ne sont pas en reste dans cette transmutation.

## **II.1. De la structuration du texte**

Si jusqu'aujourd'hui on parle de « la structure d'une pièce classique », c'est bien parce que la pièce de théâtre est longtemps restée soumise à des règles de construction et de rédaction très sévères. C'est en ce sens qu'on parle d'une structure classique d'une pièce. Selon les conventions traditionnelles, pour qu'une pièce dramatique soit acceptée comme telle, elle doit être structurée en cinq actes et en scènes et la présentation de l'action doit obéir à une harmonie totale des structures et des péripéties qui encadrent la représentation. Le théâtre de Réza a une structure s'éloignant de toutes ces conventions.

*L'homme du hasard* n'est pas structuré en actes. Deux raisons peuvent expliquer cette innovation. D'abord, parce que la pièce est parsemée de longs monologues intérieurs. Et c'est également parce que le théâtre ne dispose pas véritablement d'action dramatique. Cela donne par conséquent à douter de la théâtralité de la pièce de Réza d'autant plus que celle-ci ne fait mention d'aucune scène. Étant donné qu'elles marquent l'entrée

et la sortie des personnages, le fait que les personnages soient immobiles dans le train les empêche de se mouvoir. La suppression des éléments dramatiques comme l'exposition, le nœud et le dénouement, oblige la pièce de Reza à entretenir davantage une liaison avec l'écriture romanesque. Cette œuvre semble donc être une pièce marginale au regard des conventions évoquées plus haut. Cette particularité dans son écriture ne l'exclut pas du paysage théâtral actuel où toutes les transmutations sont permises, mais l'enrichit davantage en y apportant une nouvelle coloration. Il en est de même pour le prosaïsme qui sera abordé juste à la suite.

## II.2. La prose

Dans le théâtre classique, la versification est la règle d'or caractérisant son écriture prestigieuse et normée. Cependant, constat est fait que l'écriture de *L'homme du hasard* ne respecte pas ce canon. Elle fait plutôt de la prose, son écriture de prédilection. Ici, on ne peut parler ni de goût, ni de vers, encore moins de mesure et de rigueur, car c'est une écriture qui intègre en son sein la prose, la narration, le monologue, la banalité, le comique, la bouffonnerie, l'insolite, bref, tout ce qui tend à désacraliser le confort esthétique classique tel que l'indique la tirade suivante :

LA FEMME : [...] Ce jour-là, nous déjeunions ensemble- en matière d'hypocondrie, Serge vous surpassait- Je lui dis, vous avez une bonne mine ! Je n'ai pas fermé l'œil de la nuit, j'ai bonne mine ?! Un problème de pigmentation peut être ?! Il s'est levé et il attend de vérifier son teint dans les toilettes.

Avant de mourir, il m'a dit, pour mon enterrement je ne veux pas qu'une seule parole soit prononcée. Soyez gentil d'être là pour vérifier. (Reza 51).

La prose est effectivement l'écriture de base ici. Elle est permissive dans la mesure où c'est le récit qui gouverne entièrement l'écriture dramatique. Ce type d'écriture permet de défier en même temps, les conventions théâtrales et les normes linguistiques. Le message syntaxique à travers le fragment "Ce jour-là... et il a été vérifié son teint dans les toilettes", démontre que cet extrait n'est grammaticalement pas acceptable. De plus, sémantiquement, on a du mal à déterminer si c'est une phrase interrogative ou exclamative étant donné l'usage à la fois, du point d'interrogation et du point d'exclamation. Tout cet inconfort traduit le désordre dans l'écriture de Réza et amène le lecteur à remuer les méninges.

L'emploi de l'écriture non versifiée justifie la volonté de Reza de militer pour un théâtre libéral et délivré de toutes conventions esthétiques. La prose permet alors de mieux peindre la pensée que la poésie, en ce sens qu'elle est exempte des contraintes de la métrique et de tout autre aspect formel. *L'homme du hasard* se présente dès lors comme un psycho-récit qui est en grande partie écrit en prose. Ainsi, les longs monologues intérieurs que Réza introduit dans sa pièce méritent d'être transcrits dans un caractère prosaïque pour exprimer véritablement ce que ressentent les personnages ou ce qu'ils revendiquent.

### **II. 3. La situation des actes de communication dans L'homme du hasard**

Le genre théâtral en tant qu'art de représentation est basé sur la communication : on parle ainsi du langage dramatique. Qui dit communication dit une production et échange des signes analysables comme un message. On distingue alors trois types de communication qui sont applicables au théâtre comme des actes langagiers : la communication verbale, la communication non verbale et la communication para verbale.

En ce qui concerne les actes verbaux, l'écriture classique impose un langage soigné, raffiné et précieux. Chez Reza, l'écriture défie plutôt les règles grammaticales. C'est l'exemple

des extraits suivants : “ L’HOMME. Amer le sexe. Toujours été amer. Interdiction d’écrire une biographie”. (Reza 12). Parsky, concernant le sexe avait toujours suscité de l’amertume. Ce passage montre à quel point l’énonciation rézaenne favorise l’omission des éléments qui constituent les matériaux d’une phrase simple tels le sujet, le verbe et le complément. Il y a de la discontinuité dans ses paroles, car il passe sans transition de l’expression de son amertume à l’interdiction biographique. Le langage utilisé est vulgaire, banal et contient d’autres mélanges incompatibles.

S’agissant des actes non verbaux, il s’agit des signes non linguistiques relatifs au corps tels la gestuelle, la mimique ainsi que le mouvement. Dans l’écriture de Reza où prédomine le monologue intérieur, il y a des signes corporels permettant aux deux personnages silencieux d’échanger. Le personnage Martha, dès le début du voyage, essaie d’entrer en communication verbale avec Monsieur Parsky. Celle-ci parvient à attirer l’attention de son vis-à-vis en sortant de son sac le livre de ce dernier qu’elle lit : “De l’action. Je sors le livre”. (Reza 72) ; puis la didascalie reprend qu’“(Elle sort de son sac *L’homme du hasard*)” (Reza 72). Au travers de cette illustration, la communication est établie à travers le geste effectué par Martha qui réussit à attirer l’attention de Parsky qui s’en émerveille d’ailleurs. Il se dit : “Elle lit. Elle lit *L’homme du hasard*”. (Reza 74). Dans les extraits précédents, le geste de Martha est à la fois présenté par les protagonistes et par la didascalie. Celle-ci, étant sûre que son message gestuel est reçu, se réjouit : “Il m’a vu, il me regarde, il a vu le livre”. (Reza 80). Les actes non verbaux dans la pièce de Réza répondent au manque de communication verbale dans le sens acoustique des choses. On note également le mouvement des personnages comme l’indique l’extrait qui suit : “L’HOMME. Sur le pont les marins courent en tout sens, [...] je rejoins ma cabine”. (Réza 22). Les expressions “ les marins courent” et “je rejoins ma cabine”,

traduisent le mouvement et le déplacement des personnages dans la pièce.

Enfin, Kowzan recommande que les actes para verbaux comptent à la fois le visible et l'audible. Ils représentent en même temps, le bruitage, la musique et la mimique. Dans *L'homme du hasard*, le para verbal est présent dans les propos suivants : "L'HOMME. [...] Certains crient le capitaine sait, d'autres le capitaine ne sait pas ...". (Réza 22). Ici, l'évocation du cri caractérise l'émission du son qui demande le déploiement de la voix pour émettre le son. L'autre occurrence du langage verbal est repérable dans le dialogue simulé par Parsky dans son intériorité à travers l'expression de son visage. Il parle : "Et s'il faut que je me montre à la hauteur du diable qui m'a déposé dans ce compartiment, je dois vous avouer que je vous aime follement et que dans une autre vie pour ne pas vous gêner – je me serai envolé pour n'importe quelle aventure avec vous... (Il rit)" (Reza 89). Ici, Parsky est en train d'imaginer la femme en face de lui, lui faire une déclaration d'amour. Enfin, l'expression "il rit" en fin de la prise de parole, démontre son indifférence face aux sentiments de Martha à son endroit. C'est un rire moqueur qui décontenance celle qui meurt d'amour pour lui. En outre, la didascalie présentant le personnage en état d'hilarité marque la fin de la pièce. Cette rareté du rire peut justifier le caractère trouble, angoissant, mélancolique et confus des personnages de Réza.

En guise de point, l'esthétique dans *L'homme du hasard* est inconstante. Tantôt certains éléments de la tradition classique sont subvertis : le cas de la structure de la pièce qui n'épouse à aucun moment le principe de structuration en cinq actes. Les scènes ne sont non plus présentes dans cette pièce. En ce qui concerne les actes de la communication, on retrouve quand même certains actes, mais qui n'obéissent pas totalement à la dynamique canonique. C'est ainsi que la communication verbale est sous-tendue par un langage non raffiné et plein de contradictions comme pour mettre en évidence le mal être et la

situation chaotique que traversent les personnages représentés. Enfin, on va interroger le caractère hybride de l'écriture de Réza.

### **III. L'écriture syncrétique rézaenne : une dramaturgie composite et libérale**

Dans cette dernière partie, on démontre que le théâtre contemporain dans sa quête d'innovation a ouvert la porte à biens d'autres domaines. C'est un théâtre qui accueille désormais bien de domaines non dramatiques et qui donne l'impression que le genre théâtral est devenu une discipline-carrefour dans la mesure où le style qui est devenu mixte laisse apparaître la communication de plusieurs spécialités et formes littéraires, artistiques, médiatiques, etc., d'où l'interaction. Réza tisse donc une relation particulière entre le théâtre avec les autres champs et pratiques non dramaturgiques. Toutes ces transmutations influent totalement sur l'identité du texte dramatique actuel. Dans ce contexte, le théâtre communique avec les médias, avec l'art, etc. Par ailleurs, étant donné que l'activité d'écriture est selon Jean-Pierre Richard, une « aventure spirituelle », la production littéraire ne saurait être le fruit du hasard en ce sens que son auteur écrit pour transmettre un message à la société. Il a une façon d'appréhender sa société, d'où le dévoilement de l'identité secrète de Yasmina Réza.

#### **III.1. La coprésence des médias dans L'homme du hasard**

Parler des médias dans ce contexte revient à s'accorder d'abord avec Barbier et Lavenir qui affirment que le média est : "Tout système de communication permettant à une société de remplir tout ou une partie des trois fonctions essentielles de la conservation, de la communication à distance des messages et des savoirs, et de la réactualisation des pratiques culturelles et politiques". (Barbier et L'avenir 62). Non seulement il y a la révélation de la présence de ces médias dans *L'homme du hasard*, mais il y a également le rapport qu'entretiennent ceux-

ci avec l'œuvre de Réza, d'où l'intermédialité telle que prônée par Müller Jürgen Ernst (Ernst 110), ceci grâce à une perméabilité offrant plusieurs modalités. Cinéma et presse trouvent place sans difficulté dans le théâtre rézaen.

Dans un extrait, Martha rapporte ses propres propos repris par son défunt ami Serge en ces mots : “[Si] jamais je meurs ne mettez surtout pas mon nom dans *Le Figaro*”. (Réza 56). La dramaturge évoque ici la presse écrite. Quoique faible, cette occurrence est non négligeable et mérite d'être soulignée dans la mesure où elle permet de rendre compte de la coexistence du théâtre et des médias. Elle confie à son amie son inquiétude, celle d'avoir son nom dans *Le Figaro*, l'un des plus anciens journaux quotidiens français fondé en 1826. *A priori*, les paroles de Martha représentent une interdiction, mais à bien analyser, ils symbolisent plutôt une critique formulée à l'endroit de cette institution se réclamant de la droite et du centre droit, s'il faut parler du positionnement politique en France. L'affirmation de Martha est donc davantage une opposition qu'une défense ou une simple expression d'inquiétude. Enfin, ce quotidien tire son nom du héros de Beaumarchais dans *Le barbier de Séville* (1775), *Le mariage de Figaro* (1784) et *La mère du coupable* (1792) tire son slogan ci-après dans la seconde pièce : “Sans liberté de blâmer il n'est point d'éloge flatteur”. (De Beaumarchais 211) Avec une pareille devise, le personnage de Réza craint plutôt d'être blâmé et jugé que couvert d'éloges. Par conséquent, à travers l'évocation du journal, deux domaines distincts dialoguent. La présence du journal vient par conséquent donner un vent nouveau à l'écriture théâtrale de Réza qui communique aussi avec d'autres arts.

### **III.2. La caractérisation de l'interartialité dans L'homme du hasard**

Le théâtre contemporain en tant qu'art est épuré. Considérons cette affirmation de Kattenbelt : “ Le théâtre est le seul art capable d'incorporer tous les autres arts sans dépendre



de l'un d'eux pour être du théâtre". (Kattelbelt 32). Il peut supporter en son sein la coprésence de plusieurs arts sans pour autant que cela n'affecte son caractère dramatique. Dans *l'homme du hasard*, le théâtre compose avec la musique, la peinture, la photographie, la poésie et la musique.

Dans la pièce, les personnages sont enclins à la musique. Parsky est fou amoureux de musique. Dans son discours, on relève un répertoire riche d'allusions à des œuvres musicales et de célèbres auteurs compositeurs non fictifs, mais réels. Voici la teneur de cette information :

L'HOMME. Dire que j'ai ignoré Debussy depuis des années !

Trente ans sans écouter une Debussy. Je me suis Bien débrouillé dans le *clair de lune* avant-hier. Bien fait de reprendre le piano.

Il s'est opéré un murissement... un soin intérieur... (Réza 50-53).

Parsky ne manque pas d'exprimer sa nostalgie parce qu'il y a près de trente ans qu'il n'a pas écouté l'auteur compositeur Debussy dont il parle. De plus, l'évocation du "piano" et *le clair de la lune* confirme qu'il est passionné de musique et amateur de piano. La musique est le sujet principal ici et cela ne dénature pas la construction théâtrale. S'il dit qu'il s'est bien débrouillé, Youri son ami est par contre érudit comme semble attester l'affirmation suivante :

Comment Nathalie a pu dire que Youri joue mieux que moi ?

Quel manque d'écoute !

Je ne m'attaque pas aux mêmes œuvres que Monsieur Youri Kogloff.

Je ne m'attaque pas à Scriabine, je ne joue pas *l'île joueuse*... (Réza 53-54).

L'esprit compétitif en matière de musique préoccupe plus que tout autre sujet les deux protagonistes. Parsky est à la limite obsédée par la musique et cela est souligné lorsqu'il reconnaît qu'il a évolué et qu'il lit de mieux en mieux, ceci pour faire allusion au langage musical qui dispose d'un code et des signes tels que les clés, les notes, les battements, le rythme, le décibel, le tempo, etc.

Le théâtre de Réza s'allie aussi à la photographie pour s'exprimer. Elle prête à ce genre un discours narratif et les images représentées sont porteuses de signification. Durant le voyage, Parsky porte sur lui une photo de façon ostentatoire. Cela a d'ailleurs suscité chez Martha la réaction suivante : « Toujours une photo à contempler. Une photo qui vous accompagne le temps du voyage ». (Réza 19). L'expression « toujours » suffit à dire qu'il y a un lien profond entre lui et la photo qu'il vénère tant. La suite de l'extrait parvient à montrer comment la photo en question fournit un texte, mieux un discours complet

L'introduction de la photographie dans *L'homme du hasard* n'est pas le fruit du hasard. C'est au contraire un projet qui a été préalablement réfléchi. Il consiste alors à marier le pictural au dramatique. Réza reste dans sa quête d'innovation théâtrale en donnant la parole à son personnage Martha qui s'exprime au sujet de son ami Serge : « Dans sa chambre d'hôpital, dans un tiroir, il y avait une photo de sa mère. Un [sic] photomaton. Il avait pris sa mère avec pour qu'elle le protège ». (Réza 20). L'acte de Serge, l'agonisant exprime dans le théâtre de Réza la superstition de ce personnage ou encore l'imaginaire populaire, selon lequel l'orphelin bénéficie souvent de la protection de sa mère et / son père depuis l'au-delà. Ainsi, la photo perd dans cette pièce, sa fonction de gardien de souvenirs pour revêtir le caractère d'un objet fétiche ou d'une mascotte.

En substance, la création de Réza s'affirme en profitant des possibilités qu'offre la photographie, la musique, le cinéma, etc. Elle vivifie et ranime dans sa prose le discours figé des sons ;

des images gravées sur un morceau de papier. La musique, la photo sont à la fois, un texte et un symbole. En dernier ressort, l'on va s'atteler à dévoiler la perception de la société par Réza.

### **III.3. La vision du monde de Réza**

La création théâtrale de Yasmina Réza est encline à des pratiques nouvelles parce que la dramaturge française manifeste l'ardent désir d'extérioriser le discours intérieur des personnages accablés par leur mal être, leur mélancolie et leur angoisse. Consciente du fait que la société contemporaine fait face à plusieurs turpitudes qui traduisent leur désarroi ainsi que toutes les difficultés auxquelles les hommes font face, elle juxtapose dans son théâtre plusieurs champs qui donnent une allure hybride à ce genre. Elle veut aussi libérer la création théâtrale ainsi que l'art de toutes contraintes dogmatiques. Elle laisse parler le cœur et l'âme de ses personnages troublés par des sujets existentiels et métaphysiques comme l'échec, l'amertume, la frustration, le rejet, la vieillesse et la mort. Cela est rendu possible grâce au monologue intérieur motivé par l'introspection et défini par l'extériorisation du monde intérieur des sujets. Pour elle, la seule façon de vaincre ses problèmes ne consiste pas à les éviter, mais à les affronter en parlant.

La pièce de Réza s'inscrit dans le mouvement de l'innovation théâtrale et se revendique libérale et libératrice. Libérale dans la mesure où elle ne se plie à aucune norme d'écriture. Et parce que permissive comme l'explique cet extrait: "Ma seule responsabilité sociale, c'est que j'écris". (Leclerc). Cette affirmation est renforcée par l'affirmation d'Ébanga qui déclare :

Dans le Nouveau Théâtre, les normes de finalité esthétique classique sont rompues au bénéfice de la mise en exergue des combats des préoccupations qui tendent à affranchir un rééquilibrage social, les néo dramaturges qui donnent le courage et un poids

démessuré à leurs personnages principaux, sont plus acteurs que créateurs. Ils disent à travers l'écriture, leur mal être, leurs émotions et envisagent de libérer leur société. (Ebanga 337).

## Conclusion

En définitive, la pièce de Réza a reconfiguré la quasi-totalité des structures théâtrales basiques. C'est ainsi que la prose extériorise mieux les émotions des personnages que la versification. Les personnages qui ont perdu leur prestige ainsi que leur confort identitaire sont présentés comme des êtres en proie aux crises. Lorsqu'ils ne sont pas amnésiques, ils sont absents ou quasi-inexistants et entretiennent des relations troubles. Ensuite la dramaturge a réussi à représenter des réalités à une diversité de lieux et ceci au-delà d'un jour. L'action théâtrale est quant à elle soit absente, ou alors convertie à l'action de narrer ou à une succession de conflictualités. Bien plus, l'écriture de Réza s'écarte des normes de base. C'est ainsi que la structure du texte n'est subdivisée ni en cinq actes, ni en scènes. En ce qui concerne la communication, les actes verbaux sont sous-tendus par un langage non raffiné et plein de contradictions comme pour mettre en évidence le mal être et la situation chaotique des personnages représentés. Réza transcrit alors dans son œuvre, le mal de vivre ainsi que les difficultés auxquelles sont confrontés les hommes de sa société. Son écriture a réussi à créer elle-même ses propres lois incompatibles aux règles classiques. Enfin, son drame est accessible à de champs non dramatiques établissant l'interaction entre le théâtre et d'autres domaines qui lui donnent une allure de discipline-carrefour. Au final, le théâtre de Reza libère non seulement l'art longtemps resté conditionné par des dogmes, mais aussi l'homme contemporain tiraillé par des difficultés et des souffrances qui le rendent instable : on parle de la transcription du mal de vivre, des atrocités et des problèmes existentiels.

## Références bibliographiques

Abirached R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard. p. 98.

Barbier F., Bertho Lavenir, C. (1996). *Histoire des médias de Diderot à internet*. Paris : Armand Colin. p. 62.

De Beaumarchais P., A. (1784). *Le mariage de Figaro*. PDF version ILV 1.4, p. 211.

Diderot D. (1994). *Œuvres* volume II. Contes Éditions Versini. Paris : Éditions Laffont. p. 123.

Douzou C. (2013). « Revue d'histoire littéraire de France ». Volume 113, pp. 569-582.

Ébanga Placide B. (2020). *Esthétique et regards croisés du pouvoir dans le Nouveau Théâtre*. Douala : Cheikh Anta Diop. p. 337.

Encyclopédie Universalis. (2002). corpus 17, Paris, France.

Ernst, Müller J. (2006). « Vers l'intermédialité : histoire, position et option d'un acte de pertinence ». *Médiamorphose*, vol 16, pp. 99-110.

Kowzan T. (1975). *Littérature et spectacle*. La Haye : Éditions Mouton, 240 pages.

Leclerc M. F. (le 02 /02/20 01). « Entretien avec Yasmina Réza : écrire est un acte éminemment sauvage » in *Le point*.

Martinez Thomas M. (2010). *La notation informatique du personnage au théâtre*. Lansman.

Une traduction libre de « Theater is the only art capable of incorporating all other arts without being dependant on one of these in order to be theater ». Kattelbelt, 2007. p. 32.

Richard J.-P. (1961). *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Le Seuil. p. 24.

Todorov T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Le Seuil. p. 286.

Reza Y. (2009). *L'homme du hasard*. Paris : Albin Michel, 72 pages.