



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la
Universidad Española
España

Cots Vicente, Montserrat; Vivero García, María Dolores
Procedimientos de humor en Théâtre sans animaux de Jean-Michel Ribes
Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 11, enero-diciembre, 2015, pp. 155-166
Asociación de Francesistas de la Universidad Española
Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80836201021>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Procedimientos de humor en *Théâtre sans animaux* de Jean-Michel Ribes

Montserrat Cots Vicente

Universitat Pompeu Fabra

montserrat.cots@upf.edu

María Dolores Vivero García

Universidad Autónoma de Madrid

dolores.vivero@uam.es

Résumé

Nous étudions les pièces du recueil *Théâtre sans animaux* sous l'angle de l'humour. Méthodologiquement, nous définissons deux procédés qui jouent sur les effets d'incohérence: l'insolite et l'absurde. Nous étudions ensuite ces deux procédés et les effets qu'ils produisent dans le texte de Jean-Michel Ribes. Il est mis en évidence la spécificité de l'humour de Ribes qui articule l'insolite à l'absurde.

Mots-clé: absurde, insolite, humour théâtre, Ribes.

Abstract

The aim of this paper is to examine the role of humour in *Théâtre sans animaux*. Our approach is to define two forms of humour which play on the effects of incoherence: the unusual and the absurd. We then examine these two forms of humour and the effects which they produce in Jean-Michel Ribes's text. We show the specificity of the humor of Ribes which articulates the unusual with the absurd.

Key words: absurd, unusual, humor, theatre, Ribes.

Patrice Pavis (2011:10) sitúa entre 1982 y 1997 un cambio esencial en el teatro escrito en lengua francesa que permite hablar de una nueva orientación en la dramaturgia contemporánea. Aun reconociendo la arbitrariedad que cualquier selección conlleva, Pavis considera que Sarraute, Vinaver y Koltès constituyen los pilares de esta nueva orientación, a los que añade Reza, Minyana y Lagarce en un segundo plano y un último grupo más atípico constituido por Novarina, Durringer y Cormann. En este contexto de cambio, si bien con una personalidad propia y peculiar, habría que situar el teatro de Jean-Michel Ribes (1946). Señalemos en primer lugar que la producción de Ribes trasciende la estricta creación teatral porque fue escenógrafo (de teatro, luego de cine y televisión), así como intérprete, productor

* Artículo recibido el 22/09/2014, evaluado el 21/01/2015, aceptado el 20/02/2015.

y director artístico: lo ha sido de la Compañía Pallium (1965-1969) y de la Compañía Jean-Michel Ribes (1969-1974), convertida en Compañía Berto-Ribes (1974-1988) debido a su fusión con el Théâtre Off Limits de Michel Berto. Desde 2002 ostenta este cargo en el Théâtre du Rond Point de París que mantiene una línea estricta de producciones de autores contemporáneos. Ribes, pues, puede ser definido sin exageración como un «homme de théâtre» de amplias aptitudes y variados registros.

La incorporación de Ribes a la creación teatral se realiza plenamente en la década de los setenta: *Les Fraises musclées* (1970), *Il faut que le Sycomore coule* (1971), *Je suis un steak* (1972), *Par-delà les marronniers* (1972), *L'Odyssée pour une tasse de thé* (1973), *Dieu le veut* (1975), *On loge la nuit Café à l'eau* (1975), *Omphalos Hôtel* (1975), *Tout contre un petit bois* (1976) y *Jacky Parady* (1978). La crítica recibió de forma elogiosa sus producciones de entonces; así, por ejemplo, sobre *Il faut que le Sycomore coule*, los críticos señalaron algunos de los rasgos que serán con posterioridad característicos del teatro de Ribes: «Il faut être un vrai poète. Il l'est, ce Ribes, dans un genre parfois mineur, mais avec un vrai langage de théâtre» (Tesson, 1976: 66); «On trouve chez Ribes, mêlés à la rigolade, aux pieds de nez, aux calembredaines (et pourquoi pas?), une invention poétique, un goût du langage qui seraient proches de Giraudoux et d'Audiberti» (Galey, 1976: 66). Se deduce pues de esta temprana etapa la voluntad de Ribes de optar por un teatro de humor, su dominio de los recursos lingüísticos y un trasfondo poético en el mensaje vehiculado: el «Sycomore» es el nombre del barco que ha de hundirse y un símbolo de la humanidad fatalmente «embarcada», como afirmaba Pascal en su famosa *Apuesta*.

Por su doble condición de escenógrafo y de director artístico, Jean-Michel Ribes se familiarizó con aquellos autores de obligada aparición en el repertorio teatral. Algunos de sus comentarios reflejan sus gustos personales teatrales; así, a propósito de la obra maestra de Labiche, *La Cagnotte*, que había dirigido en el Festival de Avignon, comenta del autor: «es el pionero de los absurdos, el antepasado de los surrealistas, el inventor del humor moderno» (*Enciclopedia Universal* 1991: 1093). En este recorrido, se fue afianzando su predilección por el humor y por la forma breve, cercana a veces al *sketch*, tan característica de sus obras: «La pièce courte est toujours un cadeau», proclamaba convencido¹.

La carrera transversal de Ribes que evocábamos al principio le condujo de forma natural a la colaboración con otros autores, rehuyendo el individualismo tan común en la creación escénica; precisamente desde el punto de vista creativo, una de las colaboraciones más fructíferas fue con Roland Topor en la obra *Batailles*, estrenada en 1983. Aunque no puede calificarse de escritura conjunta, Ribes reconoce que se han repartido el trabajo: «nous n'avons pas tout écrit ensemble. Nous nous

¹ Comentario de Jean-Michel Ribes recogido en Fouano (2007: 97) a propósito de *L'envie*, incluida en la obra colectiva *Les Sept Péchés capitaux* que publica la revista *L'Avant-scène Théâtre*.

sommes partagés le morceau fifty-fifty. J'ai écrit la première pièce, Roland la deuxième, la troisième nous l'avons faite à deux, et chacun a écrit un monologue» (Ribes & Topor, 1983: 5). Calificamos esta colaboración como significativa porque Topor formó parte en 1962 del grupo fundador de *Panique*, con Olivier y el cineasta Jodorowsky; ellos dinamizaron el Teatro Pánico del cual Arrabal fue miembro activo y destacado². Recordemos que el Teatro Pánico se caracterizó por mantener una actitud rebelde frente al conformismo teatral y por superar la abstracción concediendo la confianza al lenguaje. La compenetración de Ribes y Topor no es pues aleatoria.

Las obras de Jean-Michel Ribes son accesibles en su mayor parte al lector de hoy en las colecciones «Papiers» y «Babel» de la editorial Actes Sud. alguna obra aislada se ha publicado por Grasset, Crater, Hors Collection y Pocket. La producción de la década de los setenta se ofrece, aunque no en su totalidad, en la revista *L'Avant-scène Théâtre*. Sin lugar a dudas, en la producción de Ribes destaca *Théâtre sans animaux* que va a constituir nuestro objeto de estudio, conjunto de nueve obritas publicado por primera vez en 2001 en Actes Sud-Papiers y galardonado con el premio Molière a la mejor producción cómica del año. El subtítulo de la obra, «Neuf pièces facétieuses» merece la atención por la advertencia sutil que nos vehicula Ribes.

En el diccionario de Littré se define la *facétie* como «discours, acte qui tient le milieu entre la plaisanterie et la bouffonnerie», pero en realidad el término encierra, desde el punto de vista del análisis literario, una cierta complejidad. Algunos estudios especializados han puesto de manifiesto que la *facétie* no puede ser considerada como una simple farsa, ya que tuvo una gran importancia en la literatura del Humanismo: «le terme de Facétie, trop souvent employé dans la langue moderne au sens très vague de plaisanterie burlesque ou grossière, désignait chez les Italiens de la Renaissance un genre bien défini, illustré par des recueils à succès en latin ou en langue vulgaire et étudié par des théoriciens comme J. J. Pontano et Balthasar Castiglione» (Demerson, 1994: 35). Y añade el autor: «le rire facétieux est inséparable d'une tradition à la fois savante et populaire» (Demerson, 1994: 46). Así no ha de extrañarnos que la *facétie* tenga en Francia un renacer en la época de Luis XIII³. Dicha expansión estuvo acentuada por la presencia de autores cómicos como Gaultier-Garguille, protegido por Luis XIII y Richelieu, a quienes sabía divertir. Bajo un tono burlesco podía emerger la crítica y conseguir así una forma inteligente de hacer reír. Ribes retoma esta doble exigencia y su humor, considerado a veces como simplemente *cocasse*, encierra, según veremos, una crítica incisiva de la sociedad.

Nos proponemos estudiar el humor en algunos pasajes de las obras contenidas en *Théâtre sans animaux* intentando mostrar cómo al absurdo propiamente dicho se

² Véase sobre el tema el estudio de Santos Sánchez (2014).

³ Véanse las múltiples referencias a este género en Mercier (1991).

añade otro procedimiento, lo insólito, que aporta una dimensión crítica evidente. Para ello estableceremos un marco teórico que permita diferenciar estos dos recursos y mostrar su rentabilidad en la obra de Ribes.

A pesar de los numerosos trabajos existentes sobre el humor, se observa la ausencia de categorías generalmente admitidas para referirse a los hechos humorísticos. La mayor parte de los términos habitualmente empleados proliferan sin ser objeto de ninguna definición. En particular, los términos «absurdo» e «insólito» son empleados con frecuencia, en su sentido corriente, a menudo impreciso y, cuando son objeto de definiciones, éstas no son estables.

Voltz (1974), que ha estudiado lo insólito en el teatro, define este procedimiento como una ruptura con respecto a las representaciones mentales que el individuo tiene del mundo. Aunque Voltz no tiene en cuenta el carácter socialmente compartido de tales representaciones, esta definición podría sernos de utilidad, si no fuese porque, paradójicamente, la categorización que Voltz presenta a continuación no contempla entre sus cuatro tipos de insólito, aquel que, desde nuestra perspectiva, presenta los rasgos específicos de este recurso. En efecto, la primera de sus categorías de insólito, el que Voltz denomina «natural», no es, desde nuestro punto de vista, objeto de estudio lingüístico, puesto que no es fruto de una práctica discursiva, literaria o no literaria; es el insólito «tel qu'on peut le rencontrer dans des expériences de la vie réelle» (Voltz, 1974: 454). Con la segunda y la tercera, que son dos formas de absurdo (el absurdo no simbólico y el simbólico), Voltz mezcla precisamente lo que, en este trabajo, intentamos separar (el absurdo y lo insólito). En cuanto al cuarto tipo, el insólito de representación, procedente de la ruptura con respecto a la práctica teatral, aun siendo un insólito específicamente teatral, no resulta relevante para nuestro estudio, puesto que éste se centra en el texto, independientemente de sus diferentes representaciones escénicas.

En nuestra conceptualización del discurso humorístico⁴, diferenciamos el absurdo del insólito, lo que permite analizar las posibles formas de articulación de estos dos procedimientos en los textos. Si ciertamente ambos surgen de la ruptura con respecto a las representaciones socialmente compartidas, su funcionamiento es diferente. El absurdo viene dado, según nuestra definición, por la conexión entre realidades que nada tienen que ver entre sí, como en el ejemplo citado por Gérard Genette: «Être végétarien n'a jamais empêché d'être cocu», cuyo humor, según comenta el propio Genette, «tient à ce qu'il affecte de démentir une prétendue assertion simplement absurde, vu l'écart entre les deux séries en cause, qui exclut

⁴ El presente trabajo se sitúa en el marco del proyecto de investigación FFI2012-33068 financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, cuyo primer objetivo es diferenciar, categorizar y definir convenientemente los diferentes procedimientos humorísticos. Podrá encontrarse una descripción completa del conjunto de estos procedimientos en Charaudeau (2006; 2011), Vivero García (2006; 2013a) y Vivero García & Charaudeau (2015).

toute relation d'incompatibilité» (Genette, 2002: 216). Lo insólito, por su parte, surge, según nuestra conceptualización, de conexiones justificadas por algún rasgo que es común a los elementos conectados, aunque éstos pertenezcan a isotopías distintas: humano/animal, animado/inanimado, divino/humano... Como ejemplo de esta última conexión, podemos citar los versos siguientes de Prévert: «VOUS ALLEZ VOIR CE QUE VOUS ALLEZ VOIR / Une fille nue nage dans la mer/ Un homme barbu marche sur l'eau/ Où est la merveille des merveilles/ Le miracle annoncé plus haut ?» (Prévert, 1949: 175). Por este procedimiento frecuentemente utilizado por Prévert, el poeta establece asociaciones insólitas apoyándose en algún elemento común: el agua común a las dos situaciones, en el ejemplo citado. Mientras que con el absurdo no aparece, en principio, relación con la realidad, con lo insólito el elemento comparado o asimilado a otro dispar adquiere contextualmente, mediante la conexión con él, otros contenidos característicos de éste, lo que resulta relevante cuando se trata de criticar aspectos de la realidad o de destituir ciertas autoridades. Los límites entre ambos procedimientos no son siempre nítidos, como veremos: a veces lo insólito roza el absurdo o se combina con él y en muchas ocasiones se da una relación gradual de predominio del uno sobre el otro⁵.

En *Théâtre sans animaux*, una parte importante de los efectos de humor son predominantemente absurdos. Así, la pieza titulada *Dimanche* utiliza, ya en su inicio, recursos del teatro del absurdo: «un gigantesque stylo-bille crève le plafond et vient se planter dans le sol. Fracas, pluie de gravas, tout vibre et puis silence», indica la acotación inicial (Ribes, 2001: 81). Este objeto desmesurado recuerda otros cuya presencia asfixiante es fuente de angustia, como el cadáver que no cesa de crecer en *Amédée ou Comment s'en débarrasser* de Eugène Ionesco, o los muebles que invaden el espacio en *Le Nouveau Locataire* del mismo autor. En la pieza de Ribes, la invasión del objeto actúa como un revulsivo en el seno de una familia a la que el padre terminará abandonando. Desde luego, es posible ver en este objeto, como en los de las otras piezas mencionadas, un símbolo de una realidad abrumadora, pero la relación del hombre con el objeto, al no aparecer directamente sugerida por el texto, depende casi totalmente de la libre interpretación del espectador, por lo que la dimensión crítica de esta forma de humor resulta menos evidente que con los efectos de insólito, que predominan en la obra estudiada.

En efecto, lo insólito es la forma más frecuente en *Théâtre sans animaux*. Así, en el primero de los sainetes de la obra, dos hermanos discuten sobre cuál de los dos es más inteligente. Andrés, el mayor de los dos, es inteligente y ha triunfado como escritor; Jacques, el más pequeño, confiesa que desde siempre la familia le llamaba

⁵ No nos detendremos aquí en otros procedimientos que tienen menor importancia en la obra de Ribes. Para un estudio comparado del humor en distintos autores franceses y españoles, ver Cots Vicente (2011) y Vivero García (2013b).

«concon»⁶. Súbitamente, éste parece haber hecho un descubrimiento importante, que confía a André:

Jacques: Je suis devenu plus intelligent que toi.

André : Ah bon ?

Jacques : Oui.

André : Quand c'est arrivé ?

Jacques : Il y a une bonne heure, disons une heure et demie...

(Ribes, 2001: 15).

Si la fórmula lexicalizada «Ah bon?» marca la duda, e incluso cierta sorpresa, por parte de André, introduciendo así un desprecio irónico, el laconismo del adverbio de afirmación, por su parte, no resulta muy convincente. El efecto de insólito surge enseguida cuando, interpretando al pie de la letra la ironía del hermano mayor, que finge creerlo, Jacques precisa el momento en que el cambio se ha producido, refiriéndose a la adquisición de la inteligencia como si se tratase de la adquisición de un objeto o, en cualquier caso, de algo que pudiese adquirirse de manera instantánea, es decir de una vez y en un momento preciso. Esta respuesta asimila así elementos que pertenecen a ámbitos diferentes, confiriendo a la inteligencia humana rasgos relativos a los objetos de consumo. La precisión temporal y su matización («disons une heure et demie...») insiste en la manera puntual y no evolutiva en que se ha producido el cambio, reforzando así el efecto de insólito, que se prolonga en las intervenciones siguientes de Jacques: «pour moi l'intelligence c'est tout nouveau tout beau», así como en la condescendencia irónica de su hermano: «Tu as bien fait», «Tu peux le dire», «Bravo!» (Ribes, 2001: 15). El humor es corrosivo: la inteligencia aparece como un bien de consumo que la sociedad nos permite adquirir y acumular. La acumulación exagerada de saberes a la que se somete el personaje es fuente de humor. Lo ha leído todo, dice: «Tout. La rhétorique, la logique, les paradoxes, la satire, le raisonnement, la pensée abstraite, tout!» (Ribes, 2001: 19)⁷. La acotación referida al gesto de Jacques, «Il tapote son index sur le front» (Ribes, 2001: 19) completa la caricatura del personaje insólito y pone al público, como suele ocurrir en el teatro, de parte del otro personaje, el que ironiza, adoptando así también la postura de la figura del autor, que titula irónicamente la pieza *Égalité-Fraternité*, parodia de la divisa republicana francesa: la fraternidad no implica, en el caso de los dos hermanos, la igualdad.

La segunda pieza, titulada *Tragédie*, trata de la disputa de una pareja que asiste al estreno de *Phèdre* en la Comédie Française. El motivo es relativamente banal:

⁶ La repetición de «con» remite a «inintelligent, d'esprit lourd, naïf ou stupide, crédule» (Cellard & Rey: 1980).

⁷ La alusión recuerda al autodidacta, según Antoine Roquentin, que lee los libros de la biblioteca por orden alfabético: «C'est une illumination; j'ai compris la méthode de l'Autodidacte: il s'instruit par ordre alphabétique» (Sartre, 1938: 48).

el marido, aburrido y exasperado por haber tenido que soportar la representación, se niega a complacer a su mujer diciendo «Bravo» a la cuñada, que acaba de representar por primera vez el papel de Fedra:

Louise: «Bravo», tu lui dis juste «bravo», c'est tout.

Louise: Je ne te demande pas de te répandre en compliments, je te demande de lui dire juste un petit bravo...

Louise: Attention, qui sonne quand même, pas appuyé d'accord, mais qu'elle ne soit pas obligée de te faire répéter...

Louise: Tu ne peux pas dire «bravo»?

Louise: Même un petit bravo? (Ribes, 2001: 27)

Ante la resistencia de su marido a realizar el acto locutivo de felicitar, el esfuerzo argumentativo de Louise consiste en mostrar su extrañeza y, sobre todo, en minimizar este acto. Los esfuerzos desplegados para tranquilizarle van en este sentido:

Louise: Oh! ce qu'il veut dire, ce qu'il veut dire, si tu le dis comme «bonjour», déjà il veut beaucoup moins dire ce qu'il veut dire.

Jean-Claude: Ça veut quand même un peu dire «félicitations», non ?

Louise: Oui mais pas plus. Vraiment pas plus (Ribes, 2001: 27).

La reflexión divertida sobre el significado de la palabra remite en realidad a nuestra actitud al pronunciarlas y a cómo la entonación puede cambiar su valor pragmático. Tal reflexión llega a parecer paradójica cuando se aconseja repetir la palabra dos veces para restarle importancia:

Louise: Oui, «bravo, bravo». Deux fois ça glisse tout seul, on ne se rend presque pas compte qu'on l'a dit, ça file, on n'a même pas le temps de penser à ce que ça veut dire. C'est un peu comme «oh pardon!». Quand tu dis «oh pardon!» tu n'as pas l'impression de demander vraiment un pardon, de réclamer une absolution pour ta faute, non c'est une petite phrase qui t'échappe, et pourtant le type sur qui tu viens de renverser la bière et qui a envie de t'égorger, en t'entendant dire «oh pardon!» s'apaise aussitôt, comprenant que ce n'est pas un goujat qui lui a taché sa veste, mais un homme bien élevé, et il le devient à son tour en te répondant «je vous en prie» (Ribes, 2001: 28).

Del valor de «bravo», más contundente sin lugar dudas cuando se pronuncia una sola vez, se pasa así a una reflexión más general sobre los actos de palabra en una sociedad en la que las fórmulas se vacían de contenido y en la que la educación roza con la hipocresía. La caricatura exagera esa hipocresía y lleva a una crítica feroz de las

convenciones sociales. Los efectos de insólito afloran, como en el fragmento siguiente, en el que la minimización de la palabra se asocia con la del acto locutivo:

Louise: Oui, je pense que dans «bravo» ce qui compte surtout c'est le *o*, les autres lettres sont pour ainsi dire inutiles... Tu as entendu pendant les rappels à la fin de la pièce, les gens applaudissent en criant bravo (*elle les imite*), vo ! vo ! vo !... c'était surtout le *o* qui résonnait, vo ! vo !, avec, pour être honnête, un petit rien de *v*, vo !... Voilà, «vo ! vo !», ce serait parfait (Ribes, 2001: 31).

Globalmente, el texto juega con las contradicciones: finalmente abandonada por el marido, Louise desencadena su rabia contra la hermana, que defendiendo el uso de las convenciones sociales, reclama a Louise «un petit bravo». Más localmente, la exageración se articula con los efectos de insólito, tal y como hemos visto, sin llegar al absurdo, de tal manera que el texto propone un humor crítico cuyo sentido es perceptible.

En *Le Goéland*, la hipérbole caricatural se hace también insólita, sin llegar a ser absurda. La crítica va dirigida a nuestra sociedad y sus exigencias de acumular saberes, éxitos y reconocimientos: en una peluquería modesta, un cliente encadena intervenciones pretenciosamente filosóficas sobre las finalidades que mueven a los humanos a actuar. El tono de sus intervenciones contrasta cómicamente con las interrupciones del peluquero, que confesará al final su vocación de «faire le goéland» (Ribes, 2001: 41) pero que, en lo inmediato, se preocupa únicamente de su trabajo: «Le coiffeur: Je vais vous demander de pencher légèrement votre tête, merci [...] Je commence par un centimètre partout et puis vous me direz... Il sera toujours temps de faire plus court si vous le souhaitez» (Ribes, 2001: 37). Centrándose así en su trabajo, el peluquero termina provocando la exclamación del cliente «Vous n'êtes quand même pas né pour passer une tondeuse du matin au soir sur la nuque de vos contemporains!» (Ribes, 2001: 41), en la cual el marcador interactivo «quand même» crea una ruptura entre el mundo descrito y el mundo de la norma (Moeschler & De Spengler, 1981: 110), una norma que, en este caso, valora el oficio por debajo de «otros» ideales.

La pieza *Musée* está formada por sketches que reproducen de manera polifónica retazos de conversaciones oídas de manera fragmentaria en un museo. Se mezclan en ella las voces de guías, de turistas, de provincianos, de burgueses con un nivel cultural variable y de intelectuales supuestamente entendidos⁸. Estas voces heteróclitas no van en general asociadas a un nombre, aunque a veces una réplica como «Tu es fatigant, Jean-Paul», que se repite al final de varios diálogos (Ribes,

⁸ Encontramos este mismo contexto, imagen del pequeño mundo de la comedia humana, en la última de las obras del libro, *Souvenir*, así como en la comedia *Musée haut, Musée bas*, escrita por Ribes en 2004 y adaptada al cine por él mismo en 2007.

2001: 65, 66, 68, 69), sugiere la situación de una pareja en la que el hombre se excede en sus comentarios. La fórmula del sketch obliga a concentrar los procedimientos humorísticos, que en su mayoría caricaturizan la ignorancia de los visitantes:

- Baudelaire n'est pas un peintre?
- Mais non !
- T'es sûr?
- C'est un écrivain
- Baudelaire?
- Évidemment, un grand écrivain même!
- C'est pas lui qui peignait la réalité des âmes?
- Baudelaire?
- Oui, Charles Baudelaire
- Tu me troubles tout d'un coup (Ribes, 2001: 68).

La seguridad de uno de los interlocutores, expresada por los enunciados exclamativos, se desmorona ante la pregunta pretendidamente culta. («C'est pas lui qui peignait la réalité des âmes?») y el intercambio termina situando a los dos interlocutores a un mínimo nivel de ignorancia compartida.

Ribes acumula y parodia ciertos clichés del discurso hablado para ridiculizar con humor los comentarios suscitados por un retrato de mujer:

Je n'aime pas, non vraiment pas... ça ne me plaît pas... ça ne me parle pas... du tout... mais alors du tout... rien... les couleurs, le sujet... surtout le sujet... c'est à des milliers de kilomètres de chez moi... et pourtant tout ce qui touche aux femmes, en général ça m'émeut... mais là... rien... rien de rien... (Ribes, 2001: 61).

Los comentarios se tornan insólitos, al final del sketch, cuando el personaje se refiere al retrato como si se tratase de una mujer real y más aún cuando el espectador comprende que, lejos de ser un retrato banal, se trata de una de las obras más admiradas en todo el mundo:

- Avec son air faux cul, en plus...
- Marianne, tu délires!
- Je délire moi! C'est toi qui n'as plus ta tête, elle te l'a fait perdre, mon pauvre Pierre [...] Mais ouvre les yeux, ouvre-les ! C'est une garce, ça se voit en un millième de seconde [...] Regarde-moi ça, ce petit air méprisant, mais pour qui elle se prend ?
- C'est une des plus belles femmes de...
- Un gros caca oui, rien d'autre!!
- Qu'est-ce qui se passe, les amis?
- Marianne trouve que la Joconde, c'est de la merde (Ribes, 2001: 67).

Ribes critica así, con humor, los museos, convertidos actualmente en lugares de consumo de masas, en los que los comentarios son, a menudo, pretenciosos y la ignorancia aparece en toda su expresión.

Lo insólito se combina con el absurdo en la pieza titulada *Monique*, que comienza con una cuestión absurda: un padre olvida cual es el nombre de su hija y le pregunta por qué responde cuando pronuncia el nombre de «Monique»; ésta se entera de que su madre no se llama Nathalie sino Yolande, como las veintisiete mujeres de la familia (Ribes, 2001: 47). El padre pretende incluso que el nombre de su hija es responsable de que el novio se haya hecho homosexual:

Le père: La haine de ton prénom... C'est dur tu sais de vivre avec quelqu'un qu'on doit appeler toute la journée «Monique»... On peut avoir envie de tuer à force... Alors on refoule... on refoule... On change son comportement pour cacher cette pulsion meurtrière... On cherche d'autres environnements pour l'oublier (Ribes, 2001: 50).

Resulta absurdo explicar un impulso asesino por el hecho de tener que llamar a alguien «Monique», a pesar de que se insista en la extensión temporal («toute la journée») y en lo terrible de la situación, según sugieren los puntos suspensivos. Pero el razonamiento se apoya también en conexiones que no son absurdas sino insólitas, como las que asimilan la represión del instinto de matar a la del instinto sexual. El final del texto vuelve a ser sobre todo absurdo, cuando, por ejemplo, el padre establece relaciones con otros nombres que nada tienen que ver con «Monique»: «après tout, pourquoi pas *Madame Hanska*?»⁹ (Ribes, 2011: 52). Aunque con esta forma de humor delirante la dimensión crítica en relación con la realidad queda más difuminada, la pieza invita sin embargo al espectador a una reflexión sobre el nombre propio y sobre su función de asegurar la identidad que exige el orden social, tema que Ribes retoma bajo otro ángulo en *USA*.

Concluiremos subrayando la importancia de los efectos humorísticos procedentes de las conexiones insólitas en *Théâtre sans animaux*. Aunque hemos encontrado abundantes ejemplos de absurdo y si bien es verdad que, a veces, lo insólito roza con el absurdo, la mayor parte de las piezas que componen esta obra presentan efectos de humor insólito, en los que resulta manifiesta la relación con la realidad social criticada. Esta forma de humor distingue la obra estudiada de otras obras de Ribes más claramente absurdas como, por ejemplo, *Le panaris*, en la que la discusión en torno a cómo puede tenerse un panadizo (infección en la uña) en otro lugar distinto de una uña da lugar a una reflexión sobre el absurdo, que esta vez afecta

⁹ El nombre de «Madame Hanska» puede constituir un guiño cultural al espectador por la referencia a Evelyne Hanska, «l'étrangère», el gran amor de Balzac con quien finalmente se casará en 1850.

al sentido mismo del lenguaje. Con el uso de los dos recursos estudiados, Ribes demuestra su maestría en el registro humorístico a la vez que recuerda las siempre difíciles relaciones humanas en un mundo al revés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CELLARD, Jacques & Alain REY (1980): *Dictionnaire du français non conventionnel*. París, Masson-Hachette.
- COTS VICENTE, Montserrat (2011): «Visée ludique, visée ironique dans le roman contemporain espagnol et français», in María Dolores Vivero García (ed.), *Humour et crises sociales: regards croisés France-Espagne*. París, L'Harmattan, 161-173.
- CHARAUDEAU, Patrick (2006): «Des catégories pour l'humour?». *Questions de communication* 10, 19-41.
- CHARAUDEAU, Patrick (2011): «Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments», in María Dolores Vivero García, *Humour et crises sociales: regards croisés France-Espagne*. París, L'Harmattan, 9-43.
- DEMERTON, Guy (1994): «Les fécéties chez Rabelais», in *Humanisme et Facétie. Quinze études sur Rabelais*. Orleans, Paradigme, 35-54.
- Enciclopedia Universal ilustrada Europea-americana. Suplemento anual 1987-1988 Teatro* (1991). Madrid. Espasa Calpe.
- FOUANO, Rodolphe (2007): «Splendeurs et misères de la forme courte. Le point de vue des auteurs». *L'Avant-scène Théâtre* 1223-1224, 96-98.
- GALEY, Matthieu (1976): «Un auteur fort doué», *Combat*, in Jean-Michel Ribes, *Il faut que le sycamore coule. L'Avant-scène Théâtre* 595, 41-66.
- GÉNETTE, Gérard (2002): «Morts de rire», in *Figures V*. París, Seuil, 134-225.
- MERCIER, Alain (1991): *La littérature facétieuse sous Louis XIII: 1610-1643; une bibliographie critique*. Ginebra, Droz.
- MCESCHLER, Jacques & Nina de SPENGLER (1981): «Quand même: de la concession à la réfutation». *Cahiers de linguistique française* 2, 93-112.
- PAVIS, Patrice (2011): *Le Théâtre contemporain*. París, Armand Colin.
- PRÉVERT, Jacques (1949): *Paroles*. París, Gallimard.
- RIBES, Jean-Michel (2001): *Théâtre sans animaux. Neuf pièces facétieuses*. Arles, Actes Sud-Papiers.
- RIBES, Jean-Michel & Roland TOPOR (1983): *Batailles. L'Avant-scène Théâtre* 739, 3-51.
- SARTRE, Jean-Paul (1938): *La nausée*. París, Gallimard.
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2014): *El teatro pánico de Fernando Arrabal*. Suffolk, Tamesis.
- TESSON, Philippe (1976): «Un vrai poète», *Le Canard Enchaîné*, in Jean-Michel Ribes, *Il faut que le sycamore coule. L'Avant-scène Théâtre* 595, 41-66.

- VIVERO GARCÍA, María Dolores (2006): «Procedimientos discursivos y formas de humor en las columnas periodísticas francesas y españolas». *Sintagma* 18, 67-80.
- VIVERO GARCÍA, María Dolores (2013a): «Catégories de procédés et formes d'humour en France et en Espagne», in María Dolores Vivero García (dir.), *Frontières de l'humour*. París, L'Harmattan, 111-129.
- VIVERO GARCÍA, María Dolores (2013b): «La contestation par l'humour. Étude contrastive de l'humour dans la littérature espagnole et française contemporaine». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narrative* 25 [Disponible en: <http://narratologie.revues.-org>].
- VIVERO GARCÍA, María Dolores & Patrick CHARAUDEAU (2015): «Éléments de théorie pour l'analyse discursive de l'humour», *Humoresques*, 41, en prensa.
- VOLTZ, Pierre (1974): «L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?», in Paul Vernois (dir.), *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français*. París, Klincksieck.